

Univerzitet u Novom Sadu

Filozofski fakultet

Dr DARKO KOVAČEVIĆ

**KONTRASTIVNA ANALIZA ŽANRA
U TEKSTOVIMA O KLASIČNOJ MUZICI
NA ENGLESKOM I SRPSKOM JEZIKU**

doktorska disertacija

NOVI SAD, 2016.

Univerzitet u Novom Sadu

Filozofski fakultet

Dr DARKO KOVAČEVIĆ

**KONTRASTIVNA ANALIZA ŽANRA
U TEKSTOVIMA O KLASIČNOJ MUZICI
NA ENGLESKOM I SRPSKOM JEZIKU**

doktorska disertacija

mentor: doc. dr Diana Prodanović-Stankić

NOVI SAD, 2016.

UNIVERZITET U NOVOM SADU

FILOZOFSKI FAKULTET

KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA

Redni broj:
RBR

Identifikacioni broj:
IBR

Tip dokumentacije: monografska dokumentacija
TD

Tip zapisa: tekstualni štampani materijal
TZ

Vrsta rada: doktorska disertacija
VR

Autor: dr Darko Kovačević
AU

Mentor / komentor: dr Diana Prodanović-Stankić, docent

Naslov rada: Kontrastivna analiza žanra u tekstovima o
NS klasičnoj muzici na engleskom i srpskom jeziku

Jezik publikacije: srpski
JZ

Jezik izvoda: srpski, engleski
JI

Zemlja publikovanja: Srbija
ZP

Uže geografsko područje: Vojvodina
UGP

Godina: 2016
GO

Izdavač: autorski otisak
IZ

Mesto i adresa:

MS

Fizički opis rada:

FO

format: A4; broj strana: 328; broj poglavlja:

4; broj bibliografskih jedinica: 293.

Naučna oblast:

OB

Lingvistika

Naučna disciplina:

DI

Analiza diskursa, analiza žanra, kontrastivna analiza

Predmetna odrednica / Ključne reči:

PO

Lingvistika, analiza žanra, kontrastivna analiza, jezička analiza, žanr, klasična muzika, tekstovi o klasičnoj muzici, engleski jezik, srpski jezik, korpus.

UDK:

Čuva se u:

ČU

Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet

Važna napomena:

VN

Izvod:

IZ

Cilj ovog rada je bio da se izvrši kontrastivna analiza žanra tekstova o klasičnoj muzici na engleskom i srpskom jeziku koja bi omogućila predstavljanje ključnih jezičkih i sadržajnih sličnosti i razlika koje postoje među njima. U sklopu analize, žanr tekstova o klasičnoj muzici je sagledan i predstavljen kroz različite aspekte, a obavljena je i opsežna jezička analiza korpusa tekstova iz žanra, posebno za tekstove na engleskom jeziku i za one na srpskom. Nakon toga, obavljena je kontrastivna analiza, pomoću koje su uporedno sagledani rezultati dobijeni analizom žanra. Rezultati dobijeni u ovom radu mogu naći primjenu u četiri različita područja: u lingvističkim teorijama iz oblasti analize žanra i kontrastivne analize, pri upotrebi i kreiranju tekstova o klasičnoj muzici u okviru diskursne zajednice profesionalnih muzičara, prevođenju tekstova o klasičnoj muzici sa engleskog jezika na srpski i obrnuto i u nastavi engleskog jezika struke na visokoobrazovnim institucijama iz oblasti muzičke umjetnosti.

Datum prihvatanja disertacije:
DP

Datum odbrane disertacije:
DO

Članovi komisije:
KO

Predsednik: dr Diana Prodanović-Stankić, docent, Filozofski fakultet, Novi Sad

Član: _____

Član: _____

UNIVERSITY OF NOVI SAD

FACULTY OF PHILOSOPHY

KEY WORDS DOCUMENTATION

Accession number:
ANO

Identification number:
INO

Type of document: monographic publication
TD

Type of record: textual printed material
TR

Contents code: PhD dissertation
CC

Author: Dr Darko Kovačević
AU

Supervisor / co-supervisor: Dr Diana Prodanović-Stankić, assistant
SU professor

Title: Contrastive Genre Analysis of Texts on
TI Classical Music in English and Serbian

Language of text: Serbian
LT

Language of abstract: Serbian, English
LS

Country of publication: Serbia
CP

Region of publication: Vojvodina
RP

Year of publication: 2016
YP

Publisher: author's printing
PB

Place of publication and address:
PL

Physical description:
PD

format: A4; number of pages: 328;
number of chapters: 4; number of bibliographical
units: 293.

Scientific field:
SF

Linguistics

Scientific discipline:
SD

discourse analysis, genre analysis, contrastive
analysis

Subject / Key words:
CX

Linguistics, genre analysis, contrastive
analysis, genre, classical music, texts on classical
music, English, Serbian, linguistic analysis,
corpus.

UDC:

In the holdings of:
HD

University of Novi Sad, Faculty of
Philosophy

Note:
NO

Abstract:
AB

The aim of the paper was to perform a contrastive genre analysis of texts on classical music in English and Serbian which would enable the presentation of key linguistic similarities and differences which exist between them. Within the analysis, the genre of texts on classical music was observed and presented through different aspects, and a comprehensive linguistic analysis of texts from the genre was performed as well, separately for texts in English and the ones in Serbian. After that, a contrastive analysis was performed, and by means of it the results obtained by the genre analysis were viewed comparatively. The results obtained in this paper introduce the genre of texts on classical music in the literature dedicated to genre analysis and contrastive analysis and can be applied in four different areas: linguistic theories dedicated to genre analysis and contrastive analysis, use and creation of texts on classical music within the discourse community of professional musicians, translation of texts on classical music from English to Serbian and vice

versa and ESP teaching at higher education institutions in the field of music art.

Dissertation approved on:
AP

Dissertation defended on:
DE

Members of defence board:
DB

Chairman: Dr Diana Prodanović-Stankić, assistant professor, Faculty of Philosophy, Novi Sad

Member: _____

Member: _____

Kontrastivna analiza žanra u tekstovima o klasičnoj muzici na engleskom i srpskom jeziku

Apstrakt

Cilj ovog rada je bio da se izvrši kontrastivna analiza žanra tekstova o klasičnoj muzici na engleskom i srpskom jeziku koja bi omogućila predstavljanje ključnih jezičkih i sadržajnih sličnosti i razlika koje postoje među njima, utvrđenih prethodnom jezičkom analizom i uvidom u tekstove. Početna hipoteza je bila takva da analiza može doprinijeti popunjavanju praznine koja postoji u pogledu dubljeg poznavanja jezičkih i sadržajnih odlika tekstova o klasičnoj muzici na oba jezika. Teorijski okvir za obavljanje analize žanra predstavljala je knjiga *Analiziranje žanra: upotreba jezika u profesionalnim okruženjima* (Bhatia 1993).

Analiza predstavljena u radu izvršena je na osnovu korpusa sačinjenog od po 200 odlomaka iz tekstova o klasičnoj muzici na engleskom i srpskom jeziku. U sklopu analize, žanr tekstova o klasičnoj muzici je sagledan i predstavljen kroz različite aspekte, a obavljena je i opsežna jezička analiza korpusa tekstova iz žanra, posebno za tekstove na engleskom jeziku i za one na srpskom. Nakon toga, kontrastivnom analizom su uporedno sagledani rezultati dobijeni analizom žanra. Najprije je ukazano na sličnosti među tekstovima o klasičnoj muzici na dva jezika koje su uzrokovane samim specifičnostima korpusa, a potom su upoređeni rezultati dobijeni jezičkom analizom, gdje su takođe uočene brojne sličnosti. S druge strane, primjećene su i razlike uzrokovane pojedinim specifičnim jezičkim odlikama engleskog i srpskog jezika. U nastavku kontrastivne analize je ukazano i na razlike koje nastaju zahvaljujući različitom označavanju određenih muzičkih pojava ili mogućnosti različitog tumačenja određenih muzičkih pojmova prilikom njihovog prevođenja sa engleskog na srpski jezik.

Rezultati dobijeni u ovom radu mogu naći primjenu u četiri različita područja: u lingvističkim teorijama iz oblasti analize žanra i kontrastivne analize, pri upotrebi i kreiranju tekstova o klasičnoj muzici u okviru diskursne zajednice profesionalnih muzičara, prevođenju tekstova o klasičnoj muzici sa engleskog jezika na srpski i obrnuto i u nastavi engleskog jezika struke na visokoobrazovnim institucijama iz oblasti muzičke umjetnosti.

Ključne riječi:

analiza žanra, kontrastivna analiza, žanr, klasična muzika, tekstovi o klasičnoj muzici, engleski jezik, srpski jezik, jezička analiza, korpus.

Contrastive Genre Analysis of Texts on Classical Music in English and Serbian

Abstract

The aim of the paper was to perform a contrastive genre analysis of texts on classical music in English and Serbian which would enable the presentation of key linguistic similarities and differences which exist between them, determined by a previous linguistic analysis and an insight into the texts. It started from the initial hypothesis that such an analysis could contribute to filling the gap which had been existing in terms of linguistic features of texts on classical music in both languages. The theoretical framework for genre analysis was the book *Analyzing Genre: Language Use in Professional Settings* (Bhatia 1993).

The analysis was based on a corpus that consisted of fragments from texts on classical music in English and Serbian, 200 fragments for each language. Within the analysis, the genre of texts on classical music was observed and presented through different aspects, and a comprehensive linguistic analysis of texts from the genre was performed as well, separately for texts in English and the ones in Serbian. After that, a contrastive analysis was performed, and by means of it the results obtained by the genre analysis were viewed comparatively. Firstly the similarities which exist between the texts in two languages due to the specificities of the corpus were emphasised, and then the results obtained by the linguistic analysis were compared, containing numerous similarities as well. On the other hand, the differences caused by particular specific linguistic features of English and Serbian were also outlined. Also, it was indicated that some differences resulted from different ways of denoting some concepts, or from a different associative meaning contributed to it, rendered by their translation from English to Serbian.

The results obtained in this paper introduce the genre of texts on classical music in the literature dedicated to genre analysis and contrastive analysis and can be applied in four different areas: linguistic theories dedicated to genre analysis and contrastive analysis, use and creation of texts on classical music within the discourse community of professional musicians, translation of texts on classical music from English to Serbian and vice versa and ESP teaching at higher education institutions in the field of music art.

Key words:

genre analysis, contrastive analysis, genre, classical music, texts on classical music, English, Serbian, linguistic analysis, corpus.

Sadržaj

1	Uvodna razmatranja	1
1.1	Obim i ciljevi rada.....	4
1.2	Metodologija istraživanja.....	8
1.3	Struktura korpusa	9
1.4	Pregled relevantne literature.....	25
1.5	Organizacija daljeg izlaganja	36
2	Teorijsko-metodološke osnove	37
2.1	Žanr kao dinamička kategorija	37
2.1.1	Žanr, tip teksta i registar	42
2.1.2	Proučavanje žanra	45
2.1.2.1	Retoričko proučavanje žanra	47
2.1.2.2	Žanr i sistemska funkcionalna lingvistika	53
2.1.2.3	Engleski kao jezik struke i analiza žanra	57
2.1.3	Pojam žanra u tekstovima o klasičnoj muzici	70
2.2	Pojam diskursa	77
2.2.1	Kohezija.....	83
2.2.2	Tekstualnost i tekstualizacija.....	90
2.2.3	Pragmatički pristup proučavanju jezika i žanra.....	91
2.2.4	Govorni činovi i teorija govornih činova	93
2.3	Kontrastivna analiza	95
3	Analiza žanra u tekstovima o klasičnoj muzici	103
3.1	Prijedlog novog pristupa analizi i uvodne napomene	103
3.1.1	Pozicioniranje tekstova u situacioni kontekst.....	104
3.1.2	Dodatno situaciono/kontekstualno preciziranje analize	106
3.1.3	Institucionalni kontekst.....	110
3.2	Jezička analiza tekstova o klasičnoj muzici na engleskom jeziku	112
3.2.1	Leksičko-gramatičke odlike tekstova	112
3.2.1.1	Glagolska vremena	112
3.2.1.2	Modifikacija imenica	125
3.2.2	Analiza tekstualizacije.....	129
3.2.2.1	Gramatička kohezija	130
3.2.2.2	Leksička kohezija	140
3.2.3	Strukturalno tumačenje tekstova	153
3.2.3.1	Uvodne napomene	153
3.2.3.2	Govorni činovi	153

3.2.3.3	Struktura tekstova	158
3.2.3.3.1	Prikaz	158
3.2.3.3.2	Stanovište.....	175
3.3	Jezička analiza tekstova o klasičnoj muzici na srpskom jeziku.....	182
3.3.1	Leksičko-gramatičke odlike tekstova	182
3.3.1.1	Glagolska vremena, oblici i stanja.....	182
3.3.1.2	Modifikacija imenica	202
3.3.2	Analiza tekstualizacije.....	209
3.3.2.1	Gramatička kohezija	209
3.3.2.2	Leksička kohezija	224
3.3.3	Strukturalno tumačenje tekstova	233
3.3.3.1	Uvodne napomene	233
3.3.3.2	Govorni činovi	234
3.3.3.3	Struktura tekstova	239
3.3.3.3.1	Prikaz	240
3.3.3.3.2	Stanovište.....	256
3.4	Kontrastivna analiza žanra	261
3.4.1	Specifičnosti korpusa.....	262
3.4.2	Poređenje tekstova na osnovu ekvivalencije: sličnosti.....	263
3.4.3	Poređenje tekstova na osnovu ekvivalencije: rezultati jezičke analize	268
3.4.4	Poređenje tekstova na osnovu ekvivalencije: razlike	281
4	Zaključna razmatranja.....	295
4.1	Rekapitulacija rada	295
4.2	Perspektive i pravci za dalje istraživanje	303
	Izvori	308
	Literatura	318

1 Uvodna razmatranja

Muzika je umjetnost koja se služi i iskazuje zvukom (Despić 2007: 11). Navedena definicija je određuje kao vremensku umjetnost čija „ostvarenja se primaju (sluhom) i doživljavaju (duhom) kao svojevrsan proces zvučnih događanja u protoku vremena, pa ih je moguće povezati u celinu jedino kroz svest slušaoca, koja pamti ono što je prošlo, nadovezuje se na ono što se trenutno čuje i sluti ono što predstoji (ili to zna, na osnovu ranijeg slušanja iste muzike)“ (Despić 2007: 11). S druge strane, izraz **klasična muzika** koristi se na dva različita načina, što podrazumijeva i dva različita značenja. U prvom slučaju, ovaj izraz nalazi svoju upotrebu kada se govori o muzičkim djelima nastalim u okviru epohe muzičkog klasicizma (što obuhvata drugu polovinu 18. i prvu polovinu 19. vijeka) koja se po svojim melodijsko-harmonskim, stilskim i žanrovskim karakteristikama razlikuju od muzičkih djela nastalih u epohama koje mu prethode, kao što su renesansa (*renesansna muzika*) i barok (*barokna muzika*) ili nakon njega slijede (romantizam – *romantičarska muzika*; impresionizam – *impresionistička muzika*...). S druge strane, u širem smislu, u kome će se koristiti i u ovom radu, izraz *klasična muzika* se koristi kao krovni naziv za sva muzička djela nastala u okviru umjetničke muzike, od formiranja notnog pisma pa do današnjih dana. Pri tome pojam *umjetnička muzika* predstavlja muziku „koja u najvećem stepenu ima obilježja *autentične umetnosti*: 1. težnju za *formalnim savršenstvom*; 2. sposobnost da izrazi *složenija, kompleksnija emotivna i misaona stanja čoveka*; 3. *individualna obeležja stvaralaštva* uz izrazitije pripadništvo nekoj od stilskih epoha u razvoju umetnosti; 4. bar u izvesnom stepenu postojeću *originalnost* u formi i tematici (sadržini); 5. jasno određeno i zakonom zaštićeno *autorstvo*; 6. *profesionalni tehnički nivo* neophodan u procesu *stvaranja, izvođenja*, a u velikom stepenu (kao preduslov) i u procesu *prihvatanja* (u konkretnom slučaju *slušanja*) umetničkog dela, što u većem ili manjem stepenu pretpostavlja *specijalnu školovanost* ljudi koji se aktivno ili

pasivno bave tom muzikom“ (Plavša 1972: 617). Drugim riječima, klasična muzika, shvaćena na ovakav način, predstavlja suprotnost *popularnoj muzici* i brojnim pravcima i žanrovima koji u okviru nje postoje, i od nje se razlikuje kako po navedenim *umjetničkim* karakteristikama tako i po kontinuitetu pisanih tragova koji postoji od nastanka notnog pisma pa do današnjih dana i manifestuje se u formi notnih zapisa (partitura) kompozicija. Zahvaljujući činjenici da muzička notacija predstavlja jedinstveni sistem oznaka koji se na isti način koristi u čitavom svijetu, postojanje partitura omogućava direktan uvid u muziku iz različitih epoha i stvaralaštvo pojedinih kompozitora koji tim epohama pripadaju, kako u analitičkom smislu, tako i u smislu njihovog izvođenja, uz mogućnost trajnog arhiviranja (snimanja) zvučnih zapisa nastalih izvođenjem muzičkih djela na osnovu postojećih partitura.

Kako bi se opisale, predstavile ili prikazale različite pojave u vezi sa klasičnom muzikom, paralelno sa razvojem same muzike razvile su se i različite teorijske discipline koje, u odnosu na pravac i opseg svog interesovanja, sagledavaju klasičnu muziku iz različitih perspektiva i izlažu svoje rezultate kroz različite vidove tekstova koji su u sadržajno-terminološkom smislu prvenstveno usmjereni ka zajednici profesionalaca u oblasti klasične muzike. Među pojavama kojima se tekstovi o klasičnoj muzici bave, primarno mjesto zauzimaju muzička djela, doživljena slušanjem, iz notnog teksta ili kombinovanjem prethodne dvije mogućnosti, te kompozitori, njihovi životi, obrazovanje, kompozicioni postupci i mjesta koja zauzimaju u sklopu perioda (epoha) u razvoju muzičke umjetnosti kojima pripadaju. Periodi, sa svojim karakteristikama, specifičnostima, oblicima, žanrovima i predstavnicima takođe nalaze svoje mjesto u sklopu tekstova o klasičnoj muzici. Posebnu poziciju zauzimaju i izvođači na različitim instrumentima, teoretičari i analitičari muzike. Konačno, u ove tekstove svakako spadaju i publikacije iz široke oblasti muzičke pedagogije, koje se koriste kao osnovno sredstvo u nastavi muzičke

kulture, sviranja na pojedinim instrumentima i stručnih muzičkih predmeta (Solfeđo, Harmonija, Nauka o muzičkim oblicima, Teorija muzike, Aranžiranje i slično) na svim nivoima obrazovanja.

Kako u engleskom, tako i u srpskom jeziku, ovakvi tekstovi zajedno sačinjavaju obiman i svakodnevno rastući korpus literature o klasičnoj muzici, sastavljen, u osnovi, od članaka, naučnih i stručnih radova i knjiga sa različitom namjenom i tematikom. Kao takvi, oni posjeduju određene lingvističke, žanrovske i sadržajno tematske karakteristike koje ih čine posebnim, jedinstvenim i usmjerenim prema diskursnoj zajednici profesionalnih muzičara, odnosno osoba čiji se profesionalni i obrazovni put dotiče nekog od aspekata klasične muzike, kroz izvođaštvo, analitiku, teoriju, pedagoško angažovanje ili kombinaciju dva ili više navedenih aspekata. Uvidom u lingvističku literaturu, naročito onu koja je u vezi sa jezikom struke, utvrđeno je da su do sada njihove jezičke i žanrovske karakteristike prikazivane i analizirane veoma malo i djelimično, u svega nekoliko publikacija vezanih za određene vidove i žanrove tekstova napisanih na engleskom jeziku, dok o tekstovima na srpskom jeziku u tom smislu nije napisano ništa.

Takav nedostatak lingvističke literature posvećene ovom problemu, u oba jezika, onemogućava sagledavanje karakterističnih jezičkih i žanrovskih odlika ovakvih tekstova kao onoga što ih čini specifičnim i jedinstvenim predstavnicima diskursa o klasičnoj muzici, a time i principa njihove izgradnje. S druge strane, u današnjem vremenu engleski jezik je neosporno uspostavljen kao svjetski komunikacioni standard u svim oblastima ljudskog djelovanja, što, logično, uključuje i kulturu i umjetnost, te je stoga ukupni korpus tekstova (izražen kroz broj različitih publikacija) na engleskom jeziku daleko veći, širi i sveobuhvatniji od korpusa na srpskom jeziku. Iz tog razloga, za muzičke profesionalce koji su govornici srpskog jezika često je neophodno da, u nedostatku adekvatne ili dovoljne muzičke literature na svom maternjem jeziku, posežu za literaturom napisanom na

engleskom jeziku, kako bi na odgovarajući način riješili neki problem ili sproveli istraživanje. Da bi se ta literatura mogla iskoristiti na pravi način i u najvećoj mogućoj mjeri, neophodno je da govornik poznaje osnovne jezičke i sadržajne principe na osnovu kojih su tekstovi na engleskom jeziku kreirani, te, u sklopu toga, ima uvid u sličnosti i, posebno, eventualne razlike koje postoje između njih i tekstova sa srodnom tematikom napisanih na srpskom jeziku.

Ovaj rad teži upravo tome da doprinese da se dva navedena pitanja bar jednim dijelom riješe, te, u tom smislu, donosi žanrovske analize tekstova o klasičnoj muzici na oba jezika, koje uključuju i detaljnu jezičku analizu na različitim nivoima i prema različitim parametrima, a potom i kontrastivnu analizu u kojoj su predstavljene najbitnije sličnosti i razlike između tekstova na engleskom i srpskom jeziku u okviru žanra. Na takav način se dobija i nudi okvirna slika o žanru tekstova o klasičnoj muzici na engleskom i srpskom jeziku usmjerena podjednako ka onima koji se bave proučavanjem jezika sa aspekta analize žanra i onima koji su u profesionalnom smislu na neki način vezani za klasičnu muziku.

1.1 Obim i ciljevi rada

Rad koji slijedi u osnovi ima korpus koji je sastavljen od po 200 tekstova o klasičnoj muzici iz različitih publikacija napisanih na engleskom i srpskom jeziku. Kriterijum po kome su odabrani tekstovi uključeni u korpus biće detaljno objašnjen u sklopu predstavljanja njegove strukture. Kao što je već navedeno, najznačajnije karakteristike tekstova su najprije predstavljene kroz analizu žanra, koja, kao jedan od koraka, uključuje i jezičku analizu tekstova na oba jezika, a potom i kroz njihovu kontrastivnu analizu. Sve što je pomenuto predstavljeno je u okviru trećeg poglavlja rada.

Međutim, da bi se navedene analize mogle sprovesti, bilo je neophodno prethodno proučiti relevantnu literaturu iz oblasti analize žanra, što uključuje i literaturu o analizi diskursa i pragmatici, kao i literaturu koja se bavi kontrastivnom analizom, te odabrati one

studije koje će poslužiti kao relevantne teorijsko-metodološke osnove za istraživanje. Prikaz takvih teorijsko-metodoloških osnova dat je u drugom poglavlju rada. Takođe, na kraju rada se nalazi zaključak, u kome se sumiraju dobijeni rezultati i utvrđuju mogući pravci za dalje istraživanje.

U radu se polazi od nekoliko utvrđenih činjenica. Prva od tih činjenica jeste da neosporno postoji veoma mali broj tekstova koji su posvećeni lingvističkim i žanrovskim odlikama tekstova o klasičnoj muzici na engleskom jeziku, dok ih, u vezi sa tekstovima na srpskom jeziku, uopšte nema, tako da se može reći da je taj segment jezika struke generalno zapostavljen u stručnoj lingvističkoj literaturi na oba jezika, uprkos objektivnoj potrebi koja za njim postoji. Takođe, a u skladu sa prethodno navedenim, kontrastivna analiza žanra u tekstovima o klasičnoj muzici na engleskom i srpskom nikada do sada nije sprovedena, iako je za govornika srpskog jezika koji se bavi proučavanjem različitih aspekata klasične muzike od veoma bitnog značaja da poznaje jezičke i značenjske sličnosti i, naročito, razlike koje postoje između tekstova na srpskom i engleskom jeziku, kako bi ove druge mogao adekvatno koristiti, bez smanjivanja njihove upotrebne vrijednosti nastalog na osnovu pogrešnog tumačenja (gramatičke) forme u kojoj su predstavljeni ili samog sadržaja iskazanog kroz ključne radnje i pojmove. Navedeno se odnosi i na prevođenje tekstova o klasičnoj muzici sa jednog jezika na drugi. Konačno, u nastavi engleskog jezika struke na muzičkim fakultetima/akademijama postoji stalna potreba za aktuelnim i prigodnim autentičnim tekstualnim sadržajima koji se na adekvatan način mogu povezati sa znanjem iz različitih aspekata struke stečenim na srpskom jeziku, tako da je i u tom smislu potrebno i poželjno obaviti istraživanje koje uključuje navedene analize.

Iz navedenih činjenica proizilazi i hipoteza ovog rada, kojom se iskazuje uvjerenje da se praznina koja postoji u sva četiri navedena segmenta (lingvistička literatura, profesionalna upotreba, prevođenje, nastava engleskog jezika struke za govornike srpskog

jezika) u pogledu dubljeg poznavanja jezičkih i sadržajnih odlika tekstova o klasičnoj muzici na oba jezika može popuniti upravo pomoću kontrastivne analize žanra koja je izvršena u ovom radu.

S tim u vezi, određeni ciljevi su se nametnuli kao prioritetni, na dva komplementarna nivoa: prilikom pripreme rada (a i b), tako i prilikom njegove praktične realizacije (c, d, e, f):

- a) odabir korpusa koji će predstavljati reprezentativan uzorak;
- b) odabir teorijsko-metodološkog okvira pomoću koga se istraživanje može sprovesti na najbolji mogući način;
- c) izvršavanje analize žanra koja će u sebi sadržati i jezičku analizu korpusa tekstova na oba jezika, obavljenu upravo u onim parametrima koji su ključni za njihovu specifičnost i žanrovsku određenost;
- d) izvršavanje kontrastivne analize tekstova u okviru korpusa, sa predstavljanjem ključnih jezičkih i sadržajnih sličnosti i razlika, utvrđenih prethodnom jezičkom analizom i samim uvidom u tekstove;
- e) izvođenje zaključaka o rezultatima analize i načinima na koji ti rezultati mogu pomoći i dati svoj doprinos u sva tri navedena aspekta: literaturi o lingvističkom proučavanju žanra tekstova o klasičnoj muzici, profesionalnom bavljenju klasičnom muzikom i nastavi engleskog jezika struke na institucijama visokog obrazovanja iz oblasti muzike i
- f) utvrđivanje i navođenje mogućih daljih pravaca istraživanja u oblasti kontrastivne analize žanra tekstova o klasičnoj muzici na engleskom i srpskom jeziku.

Odabir korpusa koji će predstavljati reprezentativan uzorak za izvođenje istraživanja sprovedenog u ovom radu je od presudnog značaja za njegovu uspješnost, relevantnost i aktuelnost. Detalji o samom načinu odabira tekstova koji će biti uključeni u korpus biće u

većoj mjeri izloženi prilikom predstavljanja same strukture korpusa u narednim odjeljcima i poglavljima, dok će na ovom mjestu biti riječi samo o načelnim smjernicama ka ostvarivanju navedenog cilja. Naime, prilikom odabira tekstova, od presudnog značaja bilo je da se u korpus uključe oni tekstovi koji ispunjavaju tri osnovna kriterijuma: stručnost autora, relevantnost (direktne terminološko-sadržajne povezanosti sa različitim aspektima klasične muzike) i aktuelnost (povezanost sa aktuelnim potrebama i interesovanjima diskursne zajednice profesionalaca u oblasti klasične muzike). U tom smislu, odlučeno je da tekstovi budu odlomci iz većih tekstualnih cjelina koji se, unutar tih cjelina, terminološki i sadržajno izdvajaju kao specifično „muzički“. S druge strane, autori tekstualnih cjelina (publikacija) koje su odabrane da se iz njih preuzmu navedeni odlomci su eksperti iz različitih oblasti klasične muzike (istoričari, analitičari, teoretičari, muzikolozi, pedagozi i izvođači), a same publikacije se, zahvaljujući svojoj aktuelnosti i relevantnosti (utvrđenoj na osnovu direktnih kontakata sa različitim predstavnicima diskursne zajednice), aktivno koriste u različitim vidovima profesionalnog i obrazovnog djelovanja i angažovanja u oblasti klasične muzike.

Odabir teorijsko-metodološkog okvira, kao drugi bitan cilj, podrazumijeva prethodno obavljeno obimno proučavanje lingvističke literature iz oblasti analize žanra i kontrastivne analize, a time, posredno, i iz oblasti analize diskursa i pragmatike. Kao njegov rezultat, odabrani su radovi i studije koje nude modele koji su se, u izvornom ili djelimično modifikovanom (prilagođenom) obliku, na adekvatan način mogli koristiti na svim nivoima sprovođenja analize.

Treći i četvrti cilj, što ujedno predstavlja i osnovu za potvrđivanje naznačene hipoteze rada, jeste sprovođenje analize tekstova na više nivoa, u sklopu načelnih okvira analize žanra i kontrastivne analize, koja je realizovana u okviru odabranih teorijsko-metodoloških

okvira i u odnosu na parametre tekstova koji su uočeni i označeni kao bitni za specifičnost njihovog žanrovskog određivanja, uz pregledno predstavljanje i sumiranje rezultata.

Takođe, neophodno je, po obavljenoj analizi, izvesti i zaključke o postignutim rezultatima, prvenstveno u smislu njihovog doprinosa literaturi o lingvističkom proučavanju žanra tekstova o klasičnoj muzici, profesionalnom bavljenju klasičnom muzikom i nastavi engleskog jezika struke na institucijama visokog obrazovanja iz oblasti muzike.

Konačno, posljednji u nizu ciljeva postavljenih u ovom radu podrazumijeva izvođenje mogućnosti i smjernica za dalje istraživanje, prvenstveno u oblasti analize žanra i kontrastivne analize.

1.2 Metodologija istraživanja

Da bi se dobio što potpuniji uvid u tipologiju i specifične jezičke odlike žanra tekstova o klasičnoj muzici na engleskom i srpskom jeziku, u ovom radu je primjenjena metoda analize zasnovana na odabranom korpusu tekstova napisanih na oba jezika. Takođe je, u velikoj mjeri, korišćena i kvalitativna metoda obrade pojedinačnih primjera iz tekstova, a potom i opštijih karakteristika uočenih na nivou većeg broja uzoraka, pojedinačnog jezika ili čitavog žanra. Konačno, prilikom izvođenja kontrastivne analize, korišćena je i komparativna metoda.

Istraživanje je uključivalo nekoliko faza, a u svakoj od njih bilo je neophodno realizovati određene zadatke kako bi se istraživanje moglo adekvatno izvršiti.

Prvu fazu je, svakako, predstavljalo prikupljanje i proučavanje teorijske (lingvističke) literature, prvenstveno iz oblasti analize žanra i kontrastivne analize, ali i iz analize diskursa i pragmatike, kao bliskih područja sa kojima su prve dvije navedene oblasti višestruko povezane i prepletene.

U drugoj fazi, proučavanje literature dovelo je do odabira teorijskih modela koji će biti korišćeni prilikom istraživanja, odnosno prilikom izvođenja analize žanra i kontrastivne analize.

Treća faza bila je prikupljanje korpusa tekstova o klasičnoj muzici na engleskom i srpskom jeziku, što je podrazumijevalo prethodno konsultovanje različitih tekstualnih publikacija iz oblasti klasične muzike napisanih na oba jezika.

Nakon što su tekstovi prikupljeni, u četvrtoj fazi uslijedila je njihova organizacija i digitalizacija.

Petu fazu predstavljalo je sprovođenje analize žanra tekstova o klasičnoj muzici koje je, kao jednu od sastavnih komponenti, uključivalo i jezičku analizu tekstova o klasičnoj muzici sprovedenu pojedinačno za svaki od jezika.

U šestoj fazi obavljena je kontrastivna analiza žanra tekstova o klasičnoj muzici na engleskom i srpskom jeziku uz predstavljanje rezultata analize.

Konačno, u sedmoj fazi istraživanja izvedeni su zaključci u vezi sa dobijenim rezultatima i doprinosom tih rezultata u različitim aspektima, kao i preporuke za moguće pravce daljeg istraživanja.

1.3 Struktura korpusa

Prilikom odabira adekvatnog korpusa tekstova o klasičnoj muzici na engleskom i srpskom jeziku, u obzir su uzeta tri tipa parametara, različitog stepena opštosti i specifičnosti. Ti tipovi se, prema nivou koji zauzimaju u odnosu na stepen opštosti, mogu okarakterisati kao inicijalni, korpusni i sadržajni.

Kao što je već rečeno, u okviru inicijalnih parametara, na najopštijem nivou selekcije bilo je bitno da se u korpus uključe oni tekstovi koji ispunjavaju tri osnovna kriterijuma: stručnost i priznatost autora, relevantnost i aktuelnost. Navedeno je opisano u prethodnom odjeljku, prilikom govora o ciljevima istraživanja, tako da nema potrebe da se opis ponavlja

i na ovom mjestu u tekstu. S druge strane, u okviru korpusnih parametara, odnosno u smislu samih publikacija iz kojih su korišćeni odlomci, vodilo se računa o njihovim tipovima (žanrovima), kvalitetu (priznatosti i upotrebljivosti u okviru diskursne zajednice) i namjeni, u smislu primarne ciljne grupe čitalaca. Konačno, sadržajni parametri podrazumijevaju sam sadržaj odlomaka uključenih u korpus.

Odlomci tekstova uključeni u korpus (200 odlomaka na engleskom jeziku i 200 odlomaka na srpskom sa ukupno oko 120000 riječi, odnosno približno po 60000 riječi za svaki od jezika) su uzimani iz publikacija koje pripadaju sljedećim žanrovima (posmatranim u najširem smislu): knjige o klasičnoj muzici (teorijske studije, udžbenici, istorijski pregledi, rječnici i enciklopedije, kolekcije tekstova jednog ili više autora), naučni i stručni radovi (iz zbornika i časopisa) te predgovori i pogovori notnim izdanjima. Pri tome se vodilo računa da su publikacije priznate i prisutne u okviru diskursne zajednice u smislu njihove zastupljenosti, upotrebne vrijednosti i mogućnosti korišćenja, čime je akcenat stavljen prvenstveno na publikacije koje su u štampanom obliku ili u elektronskom formatu koji u potpunosti podražava odštampani dokument, dok tekstovi preuzeti sa interneta, odnosno različitih stranica i foruma, kao što se može zaključiti, nisu uključeni u korpus. Ovakav izbor uslovljen je, prvenstveno, trećim parametrom navedenim u prethodnom pasusu, odnosno namjenom tekstova u smislu diskursne zajednice čitalaca ka kojoj su, primarno, usmjereni. Naime, svi navedeni žanrovi publikacija iz kojih su uzeti odlomci načelno sadrže tekstualni materijal koji ima za cilj da se postojeći podaci kojima raspolažu različiti obrazovno-profesionalni profili muzičara, koji su, kao takvi, već aktivno uključeni u različite segmente muzičkog djelovanja i posjeduju određena znanja i vještine koje ih svrstavaju u diskursnu zajednicu osoba koje se bave klasičnom muzikom, utvrdi ili obogati novim informacijama i saznanjima, bez potrebe da se u pojašnjavanju i prikazivanju bilo čega krene od elementarnog nivoa. U skladu s tim, odabrane su publikacije čiji autori su

muzikolozi, analitičari, teoretičari i historičari muzike, izvođači, pedagozi i akademski ili univerzitetski radnici i u kojima se razmatraju ili predstavljaju aktuelna pitanja u vezi sa klasičnom muzikom, bilo u širem smislu, bilo kroz užu oblast interesovanja i usmjerenja autora.

Elementi klasične muzike kojima se same publikacije bave uključuju tri najšira aspekta njenog proučavanja i razmatranja, što podrazumijeva:

- život i stvaralaštvo kompozitora, sa naglaskom na njihovo obrazovanje, djela, kompozicione postupke i mjesto koje su zauzimali u sklopu epohe i pravca kome su pripadali;
- uvođenje, predstavljanje i definisanje muzičkih pojmova i pojava i
- analizu muzičkih djela prema različitim parametrima (melodija, harmonija, oblik, izvođački aspekti, žanr) ili njihovim kombinacijama.

U vezi sa trećim, sadržajnim parametrom, odnosno samim tekstovima uključenim u korpus i njihovim sadržajem, budući da su uglavnom u pitanju odlomci iz većih tekstualnih cjelina, primarni kriterijum je bio da su oni, u terminološkom i tekstualno-sadržajnom smislu, neposredno vezani za klasičnu muziku, odnosno za jedan ili više navedenih aspekata (kompozitori, pojave i pojmovi, djela), u takvoj i tolikoj mjeri da se, s jedne strane, ne prepliće sa drugim, „opštijim“ ili interdisciplinarnijim sadržajima prisutnim u okviru pojedinačnog teksta, a s druge je, kao takav, u potpunosti razumljiv (jedino) osobama koje su, tokom svog obrazovanja, usavršavanja i/ili profesionalne karijere dobro upoznate sa terminologijom i tekstualnim odlikama diskursa u oblasti klasične muzike. Pored toga, vodilo se računa i o tome da upotrebljeni odlomci, nezavisno od svoje dužine, predstavljaju tematski (relativno ili potpuno) zaokruženu cjelinu koja se, po potrebi, može analizirati kako samostalno tako i u okviru čitavog teksta kome pripada, čime je uslovljena i sama dužina pojedinih odlomaka.

Sve što je do sada navedeno u vezi sa kriterijumima za odabir podjednako važi i za tekstove na engleskom jeziku i za one koji su na srpskom, pri čemu se vodilo računa da oni i u tematskom i sadržajnom smislu budu srodni u tolikoj mjeri da se mogu porediti na osnovu komunikacione uloge koju obavljaju.

Što se tiče jezičkih odlika tekstova na oba jezika, u izbor su ulazili samo oni tekstovi koji su izvorno (originalno) napisani na engleskom ili srpskom jeziku, od strane autora koji su aktivni govornici jednog ili drugog jezika, što znači da u njega nisu uključeni nikakvi prevodi.

Pri tome se, u vezi sa tekstovima na srpskom jeziku, a u svjetlu jezičkih podjela nekadašnjeg srpskohrvatskog jezika do kojih je došlo uporedo sa podjelom bivše Jugoslavije, vodilo računa da autori budu sa prostora na kojima se govori srpski jezik, u ekavskoj ili ijekavskoj varijanti.

Publikacije na engleskom jeziku iz kojih su uzimani odlomci tekstova obuhvataju jedanaest teorijskih knjiga, jedan enciklopedijski rječnik, jednu knjigu koja u sebi sadrži poglavlja koja je pisalo više različitih autora, šest brojeva muzičkih časopisa (iz kojih je korišćeno devet članaka), jedan zbornik radova sa konferencije (iz koga je korišćeno dvanaest radova) te trinaest notnih izdanja kompozicija, sa predgovorima ili pogovorima.

Odlomci su preuzimani iz sljedećih teorijskih knjiga iz oblasti klasične muzike:

1. Beard, D. and Gloag, K. (2005). *Musicology: The Key Concepts*. London and New York: Routledge.
2. Blatter, A. (2007). *Revisiting Music Theory: A Guide to the Practice*. New York: Routledge.
3. Caplin, W. E. (1998). *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Mozart, Haydn and Beethoven*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1998.

4. Caplin, W. E. (2013). *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom*. New York: Oxford University Press.
5. Crocker, R. L. (1986). *A History of Musical Style*. New York: Dover.
6. Green, D. M. (1979). *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
7. Hubert, C. and Parry, H. (2009/1893). *The Art of Music*. New York: Cambridge University Press.
8. Kopp, D. (2002). *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*. New York: Cambridge University Press.
9. Meconi H. (2005). *Early Musical Borrowing*, New York and London: Routledge.
10. Salzer, F. (1982). *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Dover Publications, Inc.
11. Swanwick, K. (2003). *Musical Knowledge: Intuition, Analysis and Music Education*. London and New York: Routledge.

Iz knjige *The Cambridge History of Western Music Theory*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2006) Thomasa Christensena, za uzimanje odlomaka korišćeni su sljedeći tekstovi (poglavlja) koje su pisali različiti autori, prikazani abecednim redom u odnosu na prezimena autora:

1. Blaisus, L.: Mapping the Terrain.
2. Bower, C. M.: The transmission of ancient music theory into the Middle Ages.
3. Christensen, T.: Introduction.
4. Cook, N.: Epistemologies of music theory.
5. Wason, R. W: Musica practica: Music theory as pedagogy.

Odlomci, su, takođe, uzimani i iz enciklopedijskog rječnika *Oxford Concise Dictionary of Music* (Oxford, New York: Oxford University Press, 2007), čiji autori su Michael Kennedy i Joyce Bourne Kennedy.

U domenu muzičkih časopisa, kao, što je već rečeno, za preuzimanje odlomaka korišćeno je devet članaka iz šest različitih brojeva časopisa *Muzikologija/Musicology* (čiji je izdavač Muzikološki institut SANU, Beograd) i *New Sound* (čiji je izdavač Odsek za muzikologiju FMU, Beograd),

1. Cook, N.: Beyond Reproduction: Semiotic Perspectives on Musical Performance. *Musicology* 16/2014 (XIV).
2. Grimalt, J.: Some military musical topics before 1914. *New Sound* 44, II/2014.
3. Wood J.: The Great War and the Challenge of Memory. *New Sound* 44, II/2014.
4. Bralović, M.: The Collage-Shaped Worlds of Gustav Mahler's Rückert Symphonies. *New Sound* 44, II/2014.
5. Yu, M. C.: Pitch-class Analysis: Some Aspects of IC5 and IC1 Design in György Ligeti's Piano Études. *New Sound* 43, I/2014.
6. Moody, I.: Mokranjac, Culture and Icons. *New Sound* 43, I/2014.
7. Susanni, P.: Tonal Progression in Bartók's Etudes, op. 18. *New Sound* 42, II/2013.
8. Mozgot, S.: Ontology of Space in Claude Debussy's Sheet Music. *New Sound* 40, II/2012.
9. Redhead, L.: Re-performing the Material and Narrative of the Post-War Avant-Garde. *New Sound* 38, II/2011.

Što se tiče pomenutog zbornika radova s konferencije, u pitanju je publikacija *Zbornik sa međunarodne konferencije o muzičkoj semiotici, u sjećanje na Rejmonda Monela (Proceedings of the International Conference on Music Semiotics, in Memory of Raymond Monelle, Edinburgh, Midlothian: IPMDS – International Project on Music and*

Dance Semiotics, 2013), čiji urednici su Nearchos Panos, Vangelis Lympouridis, George Athanasopoulos i Peter Nelson. Dvanaest radova iz ove publikacije upotrebljeno je za uzimanje tekstualnih odlomaka koji su uključeni u korpus:

1. Balter, T.: Situational Irony in Beethoven's Late String Quartets.
2. Castro, P. d.: Topic, Paratext and Intertext in the Prélude à l'Après-midi d'un Faune and other Works of Debussy.
3. Debenham, J.: Hidden Pastorals in Janáček's The Makropulos Case.
4. Greer, T.: Peacocks, Paradox, and Peripeteia: Charles Griffes's Transformation of the Pastoral.
5. Grimalt, J.: Mahler's Wunderhorn Music and its World of Meanings.
6. Heimonen, P.: Topical Interplay in Beethoven's An die Ferne Geliebte: Ambiguity as Narrative Principle.
7. Hood, D.: The Jewish Florio: Eichendorffian narratives in the first movement of Mahler's Seventh Symphony.
8. Liu, L.: Signification by Dying Away: Mahler's Allegorical Treatment of the Funeral March Topic in Der Abschied.
9. Mika, B.: Mahler, Secession style and his Symphony No 4. Musical Topics Read Anew in the Light of Semiotics.
10. Nagy, D.: Problematization of Apotheosis in Liszt's Symphonic Poems - on the Example of Hunnenschlacht
11. Suurpää, L.: March and Pastoral in the Slow Movement of Mendelssohn's Italian Symphony: Longing, Frustration and Confirmation.
12. Yu, G.: Dynamic Similarities between Liszt's Au Lac de Wallenstadt and Byron's Childe Harold's Pilgrimage.

Konačno, tekstualni odlomci uključeni u korpus tekstova o klasičnoj muzici na engleskom jeziku preuzimani su još i iz trinaest štampanih notnih izdanja, tačnije iz predgovora, pogovora ili uputstava za izvođače koji se, u okviru ovih izdanja nalaze. U pitanju su sljedeća izdanja¹:

1. Mann, A. (ed.) (1989). *George Frideric Handel: Messiah in Full Score*. New York: Dover, Publications Inc.
2. Bach, J. S. (1975). *Orgelwerke, Band VI*. Frankfurt/M, Leipzig, London, New York: C. F. Peters.
3. Beethoven, L. v. (1998). *Late String Quartets and the Grosse Fuge Opp. 127,130-133,135*, From the Breitkopf & Hartel Complete Works Edition. Mineola, New York: Dover Publications Inc.
4. Beethoven, L. v. (2001). *Middle String Quartets Opp. 59, 74 and 95*, From the Breitkopf & Hartel Complete Works Edition. Mineola, New York: Dover Publications Inc.
5. Casimiri, R. (ed.) (1993). *Giovanni Pierluigi da Palestrina. Masses and Motets*. New York: Dover Publications Inc.
6. Chrysander, Friedrich (ed.) (1999). *George Frideric Handel, Water Music and Music for the Royal Fireworks*, From the Deutsche Handelgesellschaft Edition, Mineola, New York: Dover Publications Inc.
7. Handel, G. F. (1998) *Israel in Egypt in Full Score*, Mineola, New York: Dover, Publications Inc.
8. Handel, G. F. (1997). *Judas Maccabaeus in Full Score*. Mineola, New York: Dover Publications Inc.

¹ U slučajevima kad u samom izdanju nisu navedeni podaci o uredniku, odnosno o autoru predgovora ili pogovora, sami kompozitori su naznačeni kao autori.

9. Mahler, G. (1998). *Symphony No. 1 in D Major ("Titan")*. Mineola, New York: Dover Publications Inc.
10. Mandyczewski, Eusebius (ed.) (1980), *Johannes Brahms Complete Songs for Solo Voice and Piano, Series III*, From the Breitkopf & Hartel Complete Works Edition, New York: Dover Publications Inc.
11. Martienssen, C. A. (ed.). *Joseph Haydn, Sonaten for Klavier IV*. Frankfurt/M, Leipzig, London, New York: C. F. Peters.
12. Mikuli, C. (ed.) (1998). *Frederic Chopin: Complete Preludes and Etudes*. Mineola, New York: Dover Publications, Inc.
13. Unger, M. (ed.) (1987). *Ludwig van Beethoven: Symphony no. 4, Bb Major op. 60*. London, Mainz, New York, Paris, Tokyo, Zurich: Ernst Eulenburg Ltd.

S druge strane, kada je riječ o publikacijama na srpskom jeziku iz kojih su korišćeni odlomci tekstova, situacija u vezi sa omjerom prisutnih žanrova publikacija je nešto drugačija, u skladu sa, načelno, daleko manjim brojem teorijskih studija o muzici u formi knjige na srpskom jeziku, u odnosu na engleski, i sklonosti autora ka pisanju kraćih tekstualnih formi (žanrova), kao što su naučni ili stručni radovi i članci, koji se objavljuju u zbornicima ili časopisima. Drugim riječima, u odnosu na srodne publikacije na engleskom jeziku na srpskom jeziku postoji relativno mali broj knjiga o različitim aspektima klasične muzike. Stoga ove publikacije uključuju pet teorijskih knjiga, tri udžbenika sa predgovorom i notnim primjerima, jednu knjigu u kojoj su poglavlja pisali različiti autori, jednu enciklopediju, dva zbornika radova izdata od strane visokoškolskih institucija (iz kojih je, ukupno, korišćeno trideset radova), jedan zbornik radova sa konferencije (iz kog je korišćeno trinaest radova), tri broja muzičkog časopisa (iz kojih su upotrebljena tri članka) i šest notnih izdanja kompozicija, sa predgovorima ili pogovorima.

Sljedeće teorijske knjige poslužile su kao izvor za preuzimanje odlomaka tekstova koji su uključeni u korpus:

1. Božanić, Z. (2007). *Muzička fraza*. Beograd: Clio.
2. Despić D. (1997). *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
3. Popović, B. (1998). *Muzička forma ili smisao u muzici*. Beograd: Clio i Beogradski kulturni centar.
4. Radović R. (2002). *V. A. Zolotarjov: Osvrt na djela za harmoniku*. Srpsko Sarajevo: Muzička akademija.
5. Skovran, D. i Peričić, V. (1991). *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Univerzitet Umetnosti u Beogradu.

Tu, su, takođe, i sljedeći udžbenici:

1. Ivanović, S. i Erak, D. (2013). *Primjena umjetničke literature u nastavi solfeđa: rad u oblasti melodike — dijatonika*. Istočno Sarajevo: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
2. Radičeva, D. (1987). *Jednoglasi diktati*. Beograd i Novi Sad: Univerzitet umetnosti u Beogradu i Akademija umetnosti u Novom Sadu.
3. Vasiljević, Z. M. (1996). *Melodika I: zbirka etida za solfeđo*. Beograd: Univerzitet umjetnosti.

Određen broj tekstova u okviru korpusa preuzet je i iz enciklopedije *Muzička umetnost, Enciklopedijski leksikon - Mozaik znanja* (Beograd: Interpres, 1972), čiji je urednik Dušan Plavša.

Iz knjige *Istorija srpske muzike: srpska muzika i evropsko muzičko nasleđe* (Beograd: Zavod za udžbenike, 2007), koju je sastavila grupa autora na čelu sa Mirjanom Veselinović-Hofman, sljedeća poglavlja su korišćena kao izvor za preuzimanje odlomaka:

1. Marinković, S.: Muzika u XIX veku i prvoj polovini XX veka
2. Stefanović, A.: Solo pesma.

Kao što je već rečeno, odlomci su preuzimani i iz radova objavljenih u okviru dva zbornika izdata od strane visokoškolskih institucija i jednog zbornika radova izlaganih na konferenciji. Iz prvog od njih, pod nazivom *Likovi i lica muzike* (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2010, urednice Ivana Perković i Tijana Popović-Mladenović) upotrebljeni su sljedeći radovi:

1. Atanasovski, S.: Uticaj klavira na razvoj tonalnog jezika u drugoj polovini XIX veka, pristup proučavanju.
2. Vukajlović, M.: Sadko N. A. Rimskog Korsakova: određenje žanra opere biline u kontekstu tradicije opere-bajke.
3. Gudović, J.: Tretman soliste u laganim stavovima Mocartovih koncerata za klavir i orkestar.
4. Damjanović, J.: Tretman orkestra u Londonskim simfonijama Franca Jozefa Hajdna.
5. Milojković, M.: Odnos strukture i funkcije segmenata u okviru celine na primeru gudačkih kvarteta op. 130 – op. 133 Ludviga van Betovena.
6. Ivanić, I.: Uloga harmonije u Marinkovićevim solo-pesmama.
7. Jovanović, J.: Etudes D'execution Transcendante Franca Lista: etide transcendentalne ili transcendentne izvođačke tehnike.
8. Kecman, M.: Entr'acte – poslednja potvrda koncepta Musique d'ameublement u stvaralaštvu Erika Satija.
9. Kojić, T.: Koncepcija opere XVIII veka u svetlu vokalne izvođačke prakse, Idomeneo i Otmica iz Saraja V. A. Mocarta.
10. Lazarević, A.: Zagonetka Titan: život u muzici i vice versa.

11. Lazarević, M.: Lik Fausta u Faust simfoniji Franca Lista. Aporije programskog tumačenja i izražajnost tematskog transformisanja.
12. Lazarević, M.: Mokranjčeve Rukoveti kao zamišljeni muzičko-scenski događaj. Lirska mesta na planu dramaturgije Rukoveti.
13. Malešić, V.: Bolero – recepcija dela kroz dvadeseti vek.
14. Radulović, I.: Simfonije Đ. B. Samartinija – na putevima novog žanra.
15. Sabo, A.: Ekspresivna uloga harmonije u Bahovim Pasijama.
16. Ušković A.: Rusalka Dargomižskog i Halka Monjuška – specifičnosti dramaturgije: tretman glavnog ženskog lika.
17. Cvetković, S.: Geneza tematima u sonatama Aleksandra Skrjabina (proces geneze tematskih krugova u prvih pet sonata).

Drugi zbornik nosi naziv *Zbornik katedre za muzičku teoriju. Muzička teorija i analiza 4* (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti i IP „Signature“, 2007) i uredila ga je grupa autora na čelu sa Mirjanom Živković. Radovi iz ovog zbornika koji slijede poslužili su kao izvor odlomaka korišćenih u korpusu:

1. Aleksić, M.: Ispoljavanje diatonike i funkcionalnih odnosa u operi Saloma Riharda Štrausa.
2. Milenković, M. S.: Specifičnosti harmonskog jezika u muzičkoj drami Suton Stevana Hristića.
3. Sabo, A.: Permenij lad u muzici ruskih romantičara.
4. Božanić, Z.: Nastanak teorije kontrapunkta.
5. Dodik, S.: Arhetip kao inicijalni sloj u klavirskom ciklusu Slike sa izložbe Modesta Musorgskog.
6. Ivanović, N.: Simbol u muzici.
7. Marinković, S.: Pojam dramaturgija forme u analitičkoj praksi.

8. Repanić, P.: Imitacija pomerajućih kontapunkta.
9. Stamatović, I. i Zatkalik, M.: Epistemologija muzičke analize – uvodna razmatranja.
10. Vuksanović, I.: Percepcija muzičke forme i geštalt teorija – dva oglada na osnovu Mejerove analize.
11. Teparić, S.: Razlike u tretmanu tonalnih modela prošlosti u drugoj polovini XIX i u prvoj polovini XX veka.
12. Tošić, V.: Upotreba disonantnog sukoba četvrtina, konsonantne kvarte, parazitske disonance i napuštene skretnice u četveroglasnim motetima Palestrine.
13. Zdravić Mihailović, D.: Status reprize u sonatnom obliku.

Konačno, treći zbornik jeste zbornik sa naučnog skupa Balkan Art Forum (BARTF), održanog u Nišu 2014. godine. Zbornik nosi naziv *Umetnost i kultura danas: duh vremena i problem interpretacije* (Niš: Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti, 2014) i uredile su ga Danijela Stojanović i Danijela Zdravić Mihailović. Iz ovog zbornika su upotrebljeni sljedeći radovi:

1. Božidarević, S.: Rukoveti i srodne forme u srpskoj muzici druge polovine XX veka: vidovi ispoljavanja intertekstualnosti.
2. Grujić, G.: Muzička sintaksa: granične strukture između rečenice i fragmentarnosti u klavirskim trijima ranog romantizma.
3. Milenković, M. S.: Harmonsko-formalni prikaz Šopenovih Prelida op. 28.
4. Milinković, F.: Šostakovičeva instrumentalna dela iz tridesetih godina XX veka: izazovi postmodernih tumačenja.
5. Sabo, A.: Analitička interpretacija.
6. Serdar A.: Analiza fraziranja u interpretaciji.

7. Veljanović, J.: Tipovi baroknog dvodela, trodela i sonatnog oblika u Engleskim svitama Johana Sebastijana Baha.
8. Dodik, S.: Reinterpretacija osmoglasničkog iskustva u kompoziciji Prag sna Ljubice Marić.
9. Erak, D.: Narodna pjesma „starijeg seoskog tipa“ iz Bosne i Hercegovine i načini njene interpretacije u nastavi solfeđa i u horskoj muzici.
10. Medić, I.: Problemi interpretacije klavirskog stvaralaštva Vasilija Mokranjca.
11. Nagorni Petrov, N.: Labudova pesma Franca Šuberta.
12. Stojanović, D.: Umetnička interpretacija folklornih idioma na primeru kantate Majka Sebidna Stojana Stojkova.
13. Cvetković, J.: Opažajna organizacija ritma.

U korpus tekstova na srpskom jeziku su uključena i tri članka iz časopisa *Muzikologija/Musicology* (koga izdaje Muzikološki institut SANU, Beograd). U pitanju su sljedeći članci:

1. Milanović, B.: Muzičko projektovanje nacije: etnosimbolizam Mokranjčevih rukoveti. *Muzikologija/Musicology* 16/2014 (XIV).
2. Stojanović-Novičić, D.: Tanano i precizno: umna zvučanja Vlastimira Peričića, *Muzikologija/Musicology* 8/2012 (VIII).
3. Milin, M.: Etape modernizma u srpskoj muzici. *Muzikologija/Musicology* 6/2006 (VI).

Naposlijetku, tu je još i šest notnih izdanja, iz čijih predgovora ili pogovora su uzimani određeni odlomci uključeni u korpus:

1. Bajšanski, M. (izb. i red.) (1963). *Josif Marinković: Horovi – izbor*, Beograd: Prosveta.
2. Bajšanski, M. (1967). *Petar Konjović - Horovi*, Beograd: Prosveta.

3. Mišević, M. (1999). *Pet romantičnih pesama* (na stihove Velimira Živojinovića Masuke i Desanke Maksimović). Beograd: Studentski Kulturni centar
4. Rogošić, M. (1998). *Antologija solističke i kamerne muzike crnogorskih kompozitora*. Podgorica.
5. Savić, N. (2001). *Horovi Vlade Miloševića*. Banja Luka: Muzička škola „Vlado Milošević“.
6. Tošić, V. (2014). *Muzika za klavir*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti.

Broj odlomaka uzetih iz određene publikacije zavisio je od nekoliko kriterijuma. U prvom redu, u pitanju je bila dužina teksta publikacije, budući da je logično da se iz dužih publikacija u formi knjige preuzima više odlomaka nego iz radova, članaka ili predgovora koji su znatno kraći. Takođe, pri samom odabiru odlomaka adekvatnih za korpus, pored (primarnog) uzimanja u obzir već pomenutih parametara koji tekst čine specifično „muzičkim“, vodilo se računa i o tome da se, prilikom uzimanja više odlomaka iz jedne publikacije jednog autora (prvenstveno ukoliko je riječ o knjigama) identifikuju i iskoriste različite tekstualne situacije, kako u smislu sadržaja, tako i u smislu jezika. U sklopu navedenog, bilo je bitno i to da se, u kvantitativnom smislu, u što manjoj mjeri pojavljuje odsustvo proporcionalnosti u smislu broja zastupljenih odlomaka iz publikacije jednog autora u odnosu na ostale autore, što, u odnosu na sam sadržaj publikacija, nije bilo uvijek moguće realizovati, naročito u slučaju knjiga i radova koji dijelom svoga sadržaja izlaze iz područja klasične muzike i zalaze u druge, manje ili više srodne discipline (opštu istoriju, filozofiju, književnost, religiju, matematiku i slično).

Svi tekstovi uključeni u korpus kao njegove jedinice obilježeni su na jedinstven način, slovno-numeričkom oznakom koja u sebi sažima njihove osnovne bibliografskih podataka i uključuje: jezik na kome je tekst napisan (E - engleski ili S - srpski) i žanr

publikacije iz koje je odlomak preuzet (K - knjiga, P - poglavlje iz knjige u čijem sadržaju je učestvovalo više autora, R - naučni ili stručni rad, Č - članak, E - enciklopedija ili enciklopedijski rječnik, N - notno izdanje), oboje označeno prvim (početnim) slovom na latinici, prva slova prezimena i imena autora ili urednika (takođe na latinici), godinu izdanja i, u zagradi, broj stranice u okviru publikacije na kojoj odlomak počinje. U situacijama kada je više publikacija jednog autora objavljenih iste godine uključeno u korpus, uz godinu se dodaju i mala latinična slova abecede, kao što je učinjeno i u bibliografskim podacima. Takođe, ukoliko publikacija ima više autora ili urednika, prva slova prezimena i imena se navode onim redoslijedom koji je naveden u naslovu same publikacije.

Tabela 1: Prikaz oznaka uključenih u obilježavanje jedinica korpusa.

Jezik	Žanr	Prezime(na) Ime(na)	Godina	Stranica
S/E	K/P/R/Č/E/N	PI	2016	(123)

U daljem tekstu će navedeni sistem obilježavanja biti prikazan na po tri primjera iz tekstova na engleskom i srpskom jeziku uključena u korpus.

- [1u] Caplin, W. E. (2013). *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom*, New York: Oxford University Press, 629. - EKCWE2013(629)
- [2u] Cook, N. (2006). Epistemologies of music theory. In: Christensen, T. (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 80. - EPCN2006(80)
- [3u] Kennedy, M. and Kennedy, J. B. (2007). *Oxford Concise Dictionary of Music*. Oxford, New York: Oxford University Press, 129 - EEKMKJB2007(129)
- [4u] Despić, D. (1997). *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 11. - SKDD1997(11)
- [5u] Veljanović, J. (2014). Tipovi baroknog dvodela, trodela i sonatnog oblika u Engleskim svitama Johana Sebastijana Baha. U: Stojanović, D. i Zdravić

- Mihailović, D. (ur.): *Umetnost i kultura danas: duh vremena i problem interpretacije*. Zbornik radova sa naučnog skupa BARTF 2014. Niš: Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti, 206. - SRVJ2014(206)
- [6u] Božanić, Z. (2007b). Nastanak teorije kontrapunkta. U Živković M. i dr. (ur.). *Zbornik katedre za muzičku teoriju. Muzička teorija i analiza 4*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti i IP „Signature“, 81. - SRBZ2007b(81)

1.4 Pregled relevantne literature

Literatura u oblasti analize žanra relativno je obimna i uključuje prvenstveno monografije, studije, radove i članke koji se bave različitim žanrovima. Budući da veliki dio autora koji će biti pomenuti u tekstu koji slijedi ima objavljene i monografije i radove koji, u većoj ili manjoj mjeri iz njih proizilaze, pregled literature će biti urađen po autorima, umjesto da se krene od obimnijih publikacija (monografija i studija) ka onim manje obimnim (radovima i člancima).

Autor čiji radovi su dali veoma značajan doprinos proučavanju analize žanra u okviru lingvistike je John Swales, U svom djelu *Bilješke o funkciji atributivnih en-participa u naučnom diskursu (Notes on the Function of Attributive en-Participles in Scientific Discourse, 1974)* on se bavio funkcijom en-participa u okviru imenskih fraza u tekstovima iz oblasti hemije. Nešto kasnije, u studiji *Aspekti uvoda članaka (Aspects of Article Introductions, 1981)* razmatrao je strukturu i karakteristike uvoda naučnih članaka, a, putem toga, u širem smislu, i same tekstove u okviru akademskog diskursa i način na koji oni funkcionišu. U daljim radovima bavio se, takođe, i problemom definicija u nauci i pravu (rad pod nazivom *Definicije u nauci i pravu: slučaj za predmetno specifična pitanja engleskog jezika struke (Definitions in Science and Law: a case for subject-specific ESP matters, 1981)*), kao i pitanjem padeža u pravnom akademskom diskursu (*Slučaj padeža u pravnim akademskim namjenama (The case of cases in academic legal purposes, 1982)*).

U istom kontekstu, vrijedi pomenuti i Swalesov rad *Analiza žanra i njena primjena u jezicima struke (Genre Analysis and Its Application to Languages for Specific Purposes, 1985)* u kome ovaj autor predstavlja sedam osnovnih modela za izučavanje jezika struke (jezički nivoi, vještine, retoričke funkcije, pojmovi/koncepti, situacije, teme i zadaci) i ispituje ih putem analize tekstova iz udžbenika i drugih materijala koji se koriste u nastavi jezika struke, čime se, istovremeno, ispituje koncept žanra u učionici i u širem društvenom okruženju. Swales iznosi stanovište da analiza diskursa i drugih odlika bilo kog žanra unutar nekog polja ljudskog djelovanja može pružiti potpuno upotrebljiv i prilagodljiv okvir za kreiranje kurseva iz jezika struke, a onima koji uče ponuditi sredstva pomoću kojih se mogu uključiti u bilo koja dešavanja iz domena poslovnog i profesionalnog života. Svoja iskustva u analizi žanra Swales je sumirao u studiji *Analiza žanra: Engleski u akademskim i istraživačkim okruženjima (Genre Analysis: English in Academic and Research Settings)* iz 1990. godine, u kojoj prikazuje različite pristupe jezičkim raznolikostima i posmatra ih u odnosu na učenje jezika zasnovano na komunikaciji i zadacima. On, takođe, uobličava i formuliše svoj pristup analizi žanra i razmatra na koji način je moguće pristupiti različitim žanrovima pomoću takve analize. Na izvjestan način, na ovu studiju se nadovezuje i studija *Istraživački žanrovi: istraživanje i primjene (Research Genres: Explorations and Applications, 2004)*. U njoj se razmatraju istraživački svijet današnjice, različiti vidovi konfigurisanja žanrova do kojih u njemu dolazi i uloga engleskog jezika unutar žanrova. Ispituju se različita teorijska i metodološka pitanja, sa posebnim naglaskom na različitim metaforama žanra. Pri tome se na kraju svakog poglavlja nalaze preporuke za različite pedagoške primjene onoga što je napisano.

Naredni autor čiji naučnoistraživački rad je od izuzetnog značaja za područje analize žanra je svakako Vijay Kumar Bhatia. Njegov najveći doprinos proučavanju te oblasti predstavljaju monografije *Analiziranje žanra: upotreba jezika u profesionalnim*

okruženjima (*Analysing Genre: Language Use in Professional Settings*, 1993) i *Svjeto* *pisanog diskursa: gledište zasnovano na žanru* (*Worlds of Written Discourse: A genre-based view*, 2004). Prva od njih bavi se teorijom analize žanra i posmatra analizu žanra na djelu, uzimajući tekstove iz različitih žanrova. U njoj se, takođe, razmatraju i mogućnosti upotrebe analize žanra u nastavi jezika. Nasuprot ovome, u drugoj navedenoj studiji Bhatia koristi analizu diskursa kako bi analizu žanra premjestio iz obrazovnog konteksta, gdje se žanrovi pojavljuju i posmatraju na način koji je, u velikoj mjeri, pojednostavljen i idealizovan, u stvarni svijet u kome su oni složeni, dinamični i relativno teško predvidivi. O navedenim studijama čiji su autori Swales i Bhatia će biti još riječi u narednom poglavlju, prilikom predstavljanja različitih pristupa analizi žanra.

Bhatia je, takođe, i autor velikog broja radova i članaka u kojima se bavi karakteristikama diskursa i žanrova u okviru pravnog i poslovnog engleskog jezika, kao i u okviru jezika u upotrebi u akademskim i profesionalnim okruženjima. Ti radovi su, načelno, u manjoj ili većoj mjeri proizašli iz prve od navedenih monografija ili su joj prethodili, a neki od naslova su: *Pristup lingvističkom proučavanju pravnih dokumenata* (*An approach to the linguistic study of legal documents*, 1983) (rad napisan u koautorstvu sa Johnom Swalesom), *Prožimanje žanrova u profesionalnoj komunikaciji: slučaj „ličnih namjera“ naspram „društveno prihvaćenih namjena“*, (*Genre-mixing in professional communication: The case of 'private intentions' v. 'socially recognised purposes'*, 1995), *Metodološka pitanja u analizi žanra* (*Methodological Issues in Genre Analysis*, 1996), *Prožimanje žanrova u uvodima akademskih članaka* (*Genre Mixing in Academic Introductions*, 1997), *Raznolikost disciplina u poslovnom engleskom jeziku* (*Disciplinary Variation in Business English*, 1999), *Sukobljeni žanrovi* (*Genres in Conflict*, 2000) i *Primjenjena analiza žanra – model sa više perspektiva* (*Applied Genre Analysis – a Multi-perspective Model*, 2002).

Bhatiini radovi nastali nakon 2004. godine, odnosno nakon objavljivanja monografije *Svjetozi pisanog diskursa: osvrt zasnovan na žanru* u analizu žanra uvode profesionalni kontekst i društveno okruženje kao bitne elemente koji uslovljavaju različite profesionalne žanrove u sklopu profesionalnih praksi. Tako u radu *Diskursne prakse u disciplinarnim i profesionalnim kontekstima* (*Discursive practices in disciplinary and professional contexts*, 2007) Bhatia polazi od stanovišta da je analiza profesionalnog diskursa često ograničena svojom usmjerenošću na karakteristike teksta, pri čemu se malo pažnje poklanja profesionalnim praksama u specifičnim disciplinarnim, institucionalnim ili organizacionim kontekstima u čijem okviru su ovi tekstovi smješteni, što je dovelo do podjele između analitičara diskursa i žanra sa jedne i organizacionih analitičara i teoretičara profesionalnih komunikacija sa druge strane. Stoga je cilj njegovog rada da se unutar i van kontekstualne perspektive integrišu na takav način da se dobije kompletniji i sveobuhvatniji pogled na diskursne stvarnosti disciplinarnih i profesionalnih praksi. Sličan cilj ima i rad *Kreativnost i pristupačnost u pisanom profesionalnom diskursu* (*Creativity and accessibility in written professional discourse*, 2008), razmatrajući, sa tendencijom da u analizu žanra uvede interdiskurzivnost i druge društveno-pragmatičke van kontekstualne faktore prisutne u profesionalnim okruženjima. Slično tome, koristeći primjere iz različitih profesionalnih konteksta, a posebno iz oblasti poslovanja i međunarodnog prava, rad *Analiza žanra, engleski jezik struke i profesionalna praksa* (*Genre analysis, ESP and professional practice*, 2008) zagovara integrisanje diskursnih i profesionalnih praksi i time naglašava funkciju interdiskurzivnosti u analizi žanra. Konačno, rad *Interdiskurzivnost u profesionalnoj komunikaciji* (*Interdiscursivity in Professional Communication*, 2010), kroz redefinisavanje žanra kao konfiguracije unutar i van kontekstualnih faktora, u prvi plan stavlja pojam interdiskurzivnosti i ispituje prirodu, funkciju i upotrebu tog pojma u teoriji žanra, definišući, pri tome, interdiskurzivnost kao funkciju prisvajanja generičkih resursa

iz diskursnih, profesionalnih i kulturnih praksi koje je ključno za razumijevanje složenosti žanrova koji se obično koriste u profesionalnoj, disciplinarnoj i institucionalnoj komunikaciji.

Još jedan autor čija djela su ostvarila bitan uticaj u oblasti analize žanra jeste Teun A. van Dijk. U svojim knjigama *Vijesti kao diskurs (News as Discourse, 1988)* i *Analiza vijesti: studije slučaja međunarodnih i domaćih vijesti u štampi (News Analysis: Case Studies of International and National News in the Press, 1988)* bavio se proučavanjem žanra vijesti u štampi (novinskih vijesti). Tako knjiga *Vijesti kao diskurs* uvodi interdisciplinarnu teoriju novinskih vijesti, u kojoj se one posmatraju i proučavaju kao vid javnog diskursa, te se naglašava značaj direktne strukturalne analize novinskih izvještaja. Pažnja je, takođe, posvećena i samim procesima proizvodnje vijesti, iz perspektive novinara, kao i razumijevanju vijesti od strane čitalaca, u smislu društvenih spoznaja učesnika. Navedeno omogućava da se novinske strukture mogu jasno povezati sa društvenim praksama i ideologijama kreiranja vijesti, a indirektno i sa institucionalnim i sociološkim kontekstima vijesti kao medija. S druge strane, studija *Analiza vijesti* predstavlja niz studija slučaja kojima se ilustruje struktura domaćih i međunarodnih vijesti u štampi. Najprije se sažimaju teorijski rezultati diskursne analize procesa i struktura novinskih izvještaja, a potom se taj teorijski okvir primjenjuje na analizu strukture međunarodnih vijesti, zasnovanu na studiji slučaja izvještavanja svjetske štampe o ubistvu novoizabranog predsjednika Bechira Gemayela u Libanonu u septembru 1982.

Van Dijk je, takođe, objavljivao i članke na temu žanra novinskih vijesti, u kojima su, načelno, predstavljeni neki od rezultata sumiranih u dvije pomenute knjige, ili iz njih proizilaze. Neki o tih članaka su: *Strukture novinskih vijesti (Structures of News in the Press, 1985)*, *Šema vijesti (News Schemata, 1986)* i *Interdisciplinarno proučavanje vijesti kao diskursa (The Interdisciplinary Study of News as Discourse, 1991)*. U prvom od njih,

predlaže se analitički okvir za strukture diskursa vijesti u štampi, pri čemu se radi samo sa strukturama izvan rečeničnog nivoa, kao što su tematska i šematska struktura, a ignorišu semantičke, stilističke i retoričke odlike rečenica i rečeničnih veza, kao i pitanja grafičkog organizovanja vijesti i njihove neverbalne odlike, kao što su fotografije ili ilustracije. Sličnim pitanjima bavi se i drugi članak, razrađujući hipotezu da su novinski izvještaji u štampi organizovani na osnovu konvencionalne šeme vijesti. Konačno, treći navedeni članak predstavlja pristup medijima iz perspektive analize diskursa, sa ciljem da teorije i metodi takvog interdisciplinarnog polja diskursne analize dovedu do jasnog uvida u strukture medijskih poruka, kao i da taj strukturalni sadržaj povežu sa različitim odlikama kognitivnog i društveno-kulturnog konteksta.

Igor Lakić se bavio analizom žanra u okviru engleskog jezika struke (monografija *Analiza žanra: diskurs jezika struke*, 1999), sa posebnim osvrtom na tekstove iz oblasti ekonomije, tačnije njihove uvode, pri čemu se u znatnoj mjeri oslanjao na model analize koji je u svojim radovima postavio John Swales. Takođe je analizirao i medijski diskurs u ratu, na osnovu ratnog izvještavanja domaće i britanske štampe tokom ratova na prostorima bivše SFRJ i bombardovanja nekadašnje SRJ, i predstavio rezultate istraživanja u monografiji *Diskurs, mediji, rat*, oslanjajući se na teorijske osnove koje je postavio van Dijk u svojim studijama iz *Vijesti kao diskurs* i *Analiza vijesti* iz 1988. godine, kao i radove Allana Bella (*Jezik medija vijesti (The Language of News Media*, 1994)) i Normana Fairclougha (*Diskurs medija (Media Discourse*, 1995), *Kritička analiza diskursa medija (Critical Analysis of Media Discourse*, 1996)) posvećene jeziku i diskursu medija.

Navedene monografije poslužile su kao osnova i za brojne radove iz oblasti analize žanra koje je Lakić objavio i u kojima se navedene tematske (žanrovske) oblasti razrađuju. Naslovi nekih od pomenutih radova su: *Analiza žanra uvoda radova iz ekonomije (Genre analysis of Article Introductions in Economics*, 1997), *Modeli analize diskursa novinskih*

članaka (2010), *Analiziranje žanra: uvodi istraživačkih radova iz ekonomije (Analysing Genre: Research Article Introductions in Economics, 2010)*, *Analiza medijskog diskursa o ratu (2010)* i *Diskurs o ratu u štampanim medijima (Discourse of War in Print Media, 2012)*.

U monografiji *Analiza diskursa udžbenika engleskog jezika*, Jelisaveta Šafranj se bavi „nivoom zastupljenosti analize diskursa u udžbenicima engleskog jezika koji su korišćeni u gimnazijama od 1990. do 2000. godine“ na teritoriji Srbije (Šafranj 2006: 7). Šafranj, takođe, istražuje i žanrove u domenu poslovnog engleskog jezika, a rezultati tog istraživanja prikazani su u monografiji *Retorička organizacija poslovne vesti (2009)*, gdje je retorička organizacija poslovnih vesti proučavana na korpusu 150 poslovnih vesti objavljenih u elektronskom izdanju *Financial Timesa*, sa interesovanjem koje je usmjereno na distribuciju i realizaciju retoričkih relacija u novinarskom žanru i navedenom tipu teksta. Sama analiza tekstova u ovom radu se zasniva na **Teoriji retoričke strukture** (eng. *Rhetorical Structure Theory*) koju su postavili Mann i Thompson u svom radu *Teorija retoričke strukture: ka funkcionalnoj teoriji organizacije teksta (Rhetorical Structure Theory: Toward a Functional Theory of Text Organization, 1988)* i koja polazi od činjenice da koherentan tekst ima svoju unutrašnju strukturu koja se na konvencionalan način može opisati diskursnim, odnosno retoričkim odnosima, odnosno odnosima koji procjenjuju semantičke i funkcionalne odnose povezanih tekstualnih celina.

U daljem tekstu biće riječi o studijama i radovima koji se bave pojedinim aspektima ili žanrovima u okviru diskursa klasične muzike, ili posmatranjem same muzike kao diskursa.

Knjiga *Muzika i diskurs: ka semiologiji muzike (Music and Discourse: Toward a Semiology of Music, 1990)*, čiji je autor Jean-Jacques Nattiez, ispituje muziku i diskurs o muzici kao proizvode ljudske aktivnosti koji se u različitim kulturama spoznaju na različite

načine, te nastoji predložiti globalnu teoriju pomoću koje bi se mogla tumačiti pojedinačna djela, fenomen muzike i vidovi ljudskog ponašanja koje muzika izaziva. U tome se oslanja na tekstove iz muzičke psihologije, muzičko-analitičku prozu, nezapadnjačke metaforičke opise i napise o istoriji muzičke estetike.

Giles Hooper, u svojoj studiji *Diskurs muzikologije (The Discourse of Musicology, 2006)*, posmatra muzikologiju kao disciplinu u najširem smislu, što uključuje „'konvencionalne' istorijske, analitičke i teorijske načine istraživanja kao i rastući broj interpretativnih ili metodoloških pristupa koji se odupiru takvoj kategorizaciji“ (*'conventional' historical, analytical and theoretical modes of enquiry as well as the increasing number of interpretive or methodological approaches that resist such easy categorization*) (Hooper 2006: 1). On uočava da je jedno od najuočljivijih dostignuća u savremenoj muzikologiji „razvoj samorefleksivnosti unutar discipline, 'razgovora o razgovoru'“ (*a proliferation of disciplinary self-reflection, of 'talk about talk'*), odnosno onoga što naziva **metadiskurs** (eng. *metadiscourse*) (Hooper 2006: 1), te svoju studiju posmatra kao dio interne debate čiji je cilj da „(re)definiše opseg proučavanja muzikologije, kako u smislu tipa i okvira proučavane muzike, tako i u odnosu na metodologije koje se pri tome primjenjuju, kao i da se fokusira na relativne prednosti usvajanja neke kritičke ili interpretativne strategije“ (*to (re)define the scope of musicological study, both in terms of the type and range of music studied and also in relation to the methodologies employed in doing so, and to focus on the relative merits of adopting this or that critical or interpretive strategy*) (Hooper 2006: 1).

Studija najprije daje „kritičku ocjenu takozvanog 'postmodernog zaokreta' u muzikološkoj praksi i (ponovo) vrednuje kritike 'pozitivizma' i formalizma' sa kojima se tipično povezuje“ (*a critical appraisal of the so-called 'postmodern turn' in musicological practice and (re)evaluates the critiques of 'positivism' and 'formalism' with which it is*

typically associated) (Hooper 2006: 3). Nakon toga se razvija „teorijski model akademskog diskursa djelimično zasnovan na teoriji 'komunikativnog djelovanja' i 'diskursnog spasavanja tvrdnji o validnosti' Jürgena Habermasa“ (*a theoretical model of academic discourse based in part on Jürgen Habermas's theory of 'communicative action' and the 'discursive redemption of validity claims'*) (Hooper 2006: 3), da bi se u trećem poglavlju naglasak stavio na pojmove **posredništva** (eng. *mediation*) i **same muzike** (eng. *music itself*). U narednom poglavlju, upoređuju se i suočavaju radovi Theodora Adorna, njemačkog teoretičara kritike i savremenog „novog muzikologa“ po imenu Lawrence Kramer. U petom poglavlju se, na primjeru komparativne kritike različitih pristupa Malerovoj Devetoj simfoniji, obezbjeđuje „konkretniji kontekst u kome se mogu locirati apstraktniji argumenti razvijeni u poglavljima koja prethode“ (*a more concrete context in which to locate the more abstract arguments developed in preceding chapters*) (Hooper 2006: 3). Konačno, u posljednjem poglavlju se ti argumenti sumiraju i spajaju.

Studija *Muzika kao diskurs: semiotičke avanture u romantičarskoj muzici* (*Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*, 2008), čiji je autor Kofi Agawu, predstavlja pristup muzičkom značenju u kome se muzika sama po sebi posmatra kao diskurs, koji je sastavljen ne samo od nizova gestova, fraza ili harmonskih funkcija, već i od filozofskih i lingvističkih komponenti koje omogućavaju da analitičke formulacije o muzici postanu predmet proučavanja. U studiji je ponuđen sveobuhvatan prikaz podesnosti semiološkog pristupa za razumijevanje jezika romantičarske muzike, naglašena važnost generativnog pristupa razumijevanju tonalnosti i obezbijeđen uvid u sličnosti koje postoje između muzike i jezika.

Radovi Evgeniye Aleshiniskaye *Osnovne komponente analize muzičkog diskursa* (*Key Components of Musical Discourse Analysis*, 2013) i *Razlikovanje žanrova muzičkog diskursa* (*Differentiating between Genres of Musical Discourse*, 2013) bave se analizom

muzičkog diskursa u okviru kritičke analize diskursa, posmatrajući muzički diskurs i žanrove u okviru njega kao društvenu praksu koja se odnosi na specifična sredstva predstavljanja specifičnih aspekata muzičkog života (Aleshinskaya 2013b: 46). Aleshinskaya svoju analizu sprovodi na osnovu materijala uzetog iz različitih muzičkih časopisa, zvučnih zapisa muzičkih intervjua i muzičkih radio-programa, video-zapisa intervjua, video snimaka živih nastupa, studijskih i nastupa i *jam session*-a, različitih internet-foruma posvećenih muzici, tekstove 129 pjesama iz domena pop, rok/hard rok i rep muzike i 150 primjera akademskog, obrazovnog i poslovnog diskursa sakupljenih pomoću internet-pretraživača Google (Aleshinskaya 2013a: 426; Aleshinskaya 2013b: 47).

Aleshinskaya uočava da se analiza diskursa može primjenjivati na popularnu muziku na tri načina: u proučavanju tekstova pjesama kao jezika izvođenja, u opisivanju diskursa o muzici i u analiziranju muzike kao diskursa. Pri tome, ona žanrove, u odnosu na muzički diskurs, posmatra dvojako: kao **tip teksta (diskursni žanr)** i **vrstu muzike (muzički žanr)** (*a type of text (discursive genre) and a type of music (musical genre)*) (Aleshinskaya 2013a: 425; Aleshinskaya 2013b: 47). Takođe, Aleshinskaya posmatra muzički diskurs kroz četiri faze u životu jednog muzičkog proizvoda: stvaranje muzičkog proizvoda, završeni muzički proizvod, distribucija muzičkog proizvoda i prijem/ocjenjivanje muzičkog proizvoda (Aleshinskaya 2013a: 427; Aleshinskaya 2013b: 48) i, u tom smislu, u svom radu analizira „sociolingvističke odlike tipične za sedam žanrova (tekstovi pjesama, živi nastupi, muzički intervjui i osvrti, internet-forumi, akademske publikacije i jam session-i) (*sociolinguistic features typical of seven genres (song lyrics, live performances, musical interviews and reviews, Internet forums, academic publications, and jam sessions)*) (Aleshinskaya 2013a: 424), posmatrajući ih kroz „ključne komponente muzičkog diskursa kao društvene prakse: 'semiozu', 'društvene agente', 'društvene odnose', 'društveni kontekst' i 'tekst' (*the key components of musical discourse as social practice are 'semiosis', 'social agents', 'social*

relations, *'social context'* and *'text'*). (Aleshinskaya 2013a: 428). S druge strane, ona žanr posmatra i kao kombinaciju vanjskih i unutrašnjih faktora u odnosu na tekst. Pri tome, u prvu kategoriju spadaju: aktivnost (svrhe aktivnosti), komunikaciona tehnologija, nivo formalnosti, tip situacije, mjesto komunikacije, normativna očekivanja, uloge koje obavljaju društveni agenti i tipovi komunikacije i društvenih odnosa. Drugu kategoriju, interne faktore u odnosu na tekst, čine: tip teksta, struktura teksta, korelacija specijalizovanih jezičkih leksema, sintaksičke strukture i neverbalni elementi (Aleshinskaya 2013b: 49). U okviru navedenog, naročito je značajan način na koji Aleshinskaya dijeli tekstove u okviru muzičkog diskursa. Njena podjela, naime, obuhvata tri osnovna tipa: verbalne tekstove, muzičke tekstove i multimodalne (eng. *multimodal*) tekstove. Verbalni tekstovi koji se odnose na muziku pojavljuju se u različitim vrstama izvora: časopisi, veb-sajtovi, zapisi intervjua, ugovori i slično, i mogu biti pisani ili govorni. Muzički tekstovi uključuju različite vidove notacije, tablature, kompakt-diskove, DVD-je, snimke, singlove i slično. Oni mogu biti zapisani (partiture, notacija, tablature) ili izvedeni (koncertno ili snimljeno na nosaču zvuka). Konačno, multimodalni tekstovi uključuju jezik u kombinaciji sa drugim resursima, kao što su slike, gestovi, djelovanje, muzika i zvuk (Aleshinskaya 2013b: 51).

U studiji *Složena lingvistička analiza muzičkog diskursa: žanr obavještenja o koncertu* (*Complex Linguistic Analysis of Musical Discourse: The Genre of Concert Notice*, 2013) Milada Pavlovová se baci žanrom obavještenja o koncertu iz perspektive tipa teksta, pri čemu daje detaljan osvrt na specifične pojave u vezi sa imenskim i glagolskim frazama, kao i stilističkim aspektima žanra, kao i načinom na koji stručnjaci koji pišu tekstove u datom žanru koriste jezik kako bi postigli svoje komunikacione namjere. Pri tome se analiza kreće naniže, od makro-nivoa žanra ka mikro-nivou gramatike i leksike.

Konačno, studija muzikologa Milana Milojkovića, objavljena 2013. godine pod nazivom *Analiza jezika napisa o muzici (Srbija u Jugoslaviji, 1946-1975)*, bavi se analizom sadržaja tekstova o muzici autora različitih profila (koji nisu bili muzikolozi), fokusirajući se na odabrane tekstove iz časopisa *Muzičke novine* (1946–1948), *Muzika* (1948–1951), *Savremeni akordi* (1954–1957) i *Zvuk* (1967–1975), te pojedinačne radove i članke različitih autora iz perioda naznačenog u naslovu. Iz navedenih činjenica proizilazi da u fokusu ove studije nije sam jezik, kao što bi se to, na osnovu naslova moglo pomisliti, već isključivo sadržaj navedenih napisa. Stoga ona nema nikakvih dodirnih tačaka sa ovim radom i njegovim tematskim okvirima, te je na ovom mjestu navedena i predstavljena samo zbog svog naslova.

1.5 Organizacija daljeg izlaganja

Nastavak rada biće organizovan u tri poglavlja. U prvom od njih (drugo poglavlje) biće riječi o teorijsko-metodološkim osnovama samog istraživanja, sa posebnim naglaskom na pojmu žanra i njegovim karakteristikama, različitim pristupima njegovom proučavanju i drugim bliskim pojmovima i pojavama značajnim za realizaciju istraživanja u okviru rada.

Samo istraživanje i njegovi rezultati, odnosno analiza žanra i kontrastivna analiza tekstova o klasičnoj muzici u engleskom i srpskom jeziku, nalaze se u trećem poglavlju, koje, po svom obimu, predstavlja najveću tekstualnu cjelinu u okviru rada.

Konačno, četvrto poglavlje donosi rekapitulaciju rezultata i doprinosa sprovedenog, zajedno sa smjericama za dalji istraživački rad.

2 Teorijsko-metodološke osnove

2.1 Žanr kao dinamička kategorija

Riječ **žanr** (eng. *genre*) dolazi od francuske (i originalno latinske) riječi za *vrstu* ili *klasu*. Kao takav, ovaj termin ima široku upotrebu u retorici, teoriji književnosti i teoriji medija, te u lingvistici, kada se govori o specifičnim tipovima teksta (Chandler 1997: 1). Tako je, u književnosti prisutna najšira žanrovska podjela na poeziju, prozu i dramu, pri čemu postoje brojne dodatne podjele unutar svakog od navedenih žanrova. S druge strane, kako uočava Chandler, u savremenim medijima, prvenstveno na televiziji žanrovi se više odnose na specifične forme, kao što su film, serija, emisija, kviz, takmičenje i mnoge druge, u sklopu kojih se, takođe, mogu identifikovati novi žanrovi (triler, komedija, horor; sitkom, „sapunica“; dokumentarna emisija; takmičenje u znanju, takmičenje u sposobnostima i vještinama i slično). Chandler se, čak, poziva i na konstataciju Carolyn Miller kojom se sugerije da broj žanrova u nekom društvu zavisi od složenosti i raznolikosti društva (Miller 1984 u Chandler 1997: 1).

U knjizi *Tekstualna i korpusna analiza: proučavanje jezika i kulture uz pomoć računara* (*Text and Corpus Analysis: Computer-Assisted Studies of Language and Culture*, 1996) Stubbs posmatra pitanje žanra na sličan način, navodeći da žanr, kao tradicionalna kategorija u proučavanju književnosti, uključuje kratku priču, roman, komad, autobiografiju, dnevnik, sonet, ep i bajku, te se na takav način uklapa u proučavanje estetskih funkcija jezika. S druge strane, koncept žanra bitan je i za šire oblike analize kulture, budući da savremena kultura podrazumijeva primjere žanra kao što su naučna fantastika, detektivska proza, romansa, strip i vestern, te posebne žanrove koji su se razvili za korišćenje u sklopu televizijskog i radijskog programa, kao što su dokumentarne emisije, sapunice, panel-diskusije, kontakt-programi, vijesti, kvizovi, putopisne reportaže i mnogi drugi. Stubbs, takođe, u koncept žanra ravnopravno uključuje i primjere svakodnevnog

upotrebe jezika u pisanoj i govornoj formi, kao što su šala, priča, ćaskanje, ogovaranje, pjesma, propovijed, svađa, debata, sastanak, uputstva i znakovi, kao i različiti tipovi vodiča i priručnika. Pri tome su navedeni žanrovi u stalnom procesu promjene i prilagođavanja, pri čemu se može desiti da postanu manje korisni, prevaziđeni, izađu iz upotrebe ili jednostavno nestanu tokom vremena (Stubbs 1996: 8).

Prema Chandleru, odnosno njegovoj studiji *Uvod u teoriju žanra* (*An Introduction to Genre Theory*, 1997), sama klasifikacija i hijerarhijska taksonomija žanrova nije nešto što se može nazvati neutralnom i objektivnom procedurom, budući da ne postoji oblast ili medij, u najširem značenju riječi (osim, načelno, književnosti), u kome postoji jasno označena šema ili „mapa“ sistema žanrova. Uz to, često je prisutno i teorijsko neslaganje o definisanju specifičnih žanrova, tako da ono što jedan teoretičar posmatra kao žanr za drugog može biti podžanr ili nadžanr, a takođe je moguće i to da ono što je za jednog teoretičara postupak, modalitet, formula ili tematsko grupisanje drugi teoretičar vidi kao žanr. (Chandler 1997: 1). Konvencionalne definicije žanrova obično polaze od činjenice da žanrovi podrazumijevaju posebne sadržajne konvencije (kao što su teme ili situaciona okruženja i/ili oblike (što uključuje strukturu i stil) zajedničke za tekstove za koje se smatra da im pripadaju. Pri tome je prilično teško definisati određene žanrove na osnovu neophodnih i dovoljnih tekstualnih osobina, budući da tekstovi obično ispoljavaju karakteristike više žanrova (Chandler 1997: 2).

Chandler, takođe, uočava i tendenciju da se žanrovi opisuju na osnovu **porodične sličnosti** (eng. *family resemblance*) među tekstovima, prije nego putem definicije. Pri tome, pojedinačni tekst u okviru žanra rijetko ima sve karakteristične odlike tog žanra, tako da se porodična sličnost ne utvrđuje na nivou čitavog žanra, već predstavljanjem sličnosti među nekim od tekstova unutar žanra (Chandler 1997: 2). Pored toga, postoji i treći pristup opisivanju žanrova koji je zasnovan na psiholingvističkom konceptu prototipnosti. Prema

ovom pristupu, neke tekstove je moguće u većoj mjeri posmatrati kao tipične članove žanra nego neke druge, na osnovu određenih odlika koje će pomoći da se identifikuje stepen u kome je neki primjer prototip određenog žanra. To znači da se, u okviru ovog pristupa, žanrovi posmatraju kao nejasne kategorije koje nije moguće definisati pomoću neophodnih i dovoljnih uslova (Chandler 1997: 3).

U okviru lingvistike, prema Bhatii, teorija žanra polazi od pitanja: „Zašto članovi određenih diskursnih zajednica koriste jezik na sebi svojstven način?“ (*why do members of specific discourse communities use the language the way they do?*) (Bhatia 1996: 39). Sam žanr se definiše kao „upotreba jezika u konvencionalizovanom komunikacionom okruženju koje uzrokuje poseban skup komunikacionih ciljeva u okviru specijalizovanih disciplinarnih i društvenih grupa, čime se, s druge strane, uspostavljaju relativno stabilne strukturne forme i, u određenoj mjeri, ograničava upotreba leksičko-gramatičkih resursa“ (*the use of language in conventionalized communicative settings, which give rise to specific set of communicative goals to specialized disciplinary and social groups, which in turn establish relatively stable structural forms and, to some extent, even constrain the use of lexico-grammatical resources*) (Bhatia 1996: 47-48). S tim u vezi, postoje najmanje tri međusobno povezana aspekta konvencija u vezi sa odlikama žanra. To su:

- ponovno pojavljivanje retoričkih situacija (eng. *recurrence of rhetorical situations*);
- regularnosti strukturalnih oblika (eng. *regularities of structural forms*) i
- zajedničke komunikativne svrhe (eng. *shared communicative purposes*).

Bhatia posmatra treću od njih kao najznačajniju konvenciju, koja praktično povezuje prethodne dvije, budući da su komunikativne svrhe ono što je ugrađeno u specifične retoričke kontekste i određuje specifične izbore u strukturalnim i leksičko-gramatičkim oblicima (Bhatia 1996: 48).

Uprkos tome što se žanrovi mogu identifikovati na osnovu ponavljajućih retoričkih konteksta i komunikativnih svrha koje ograničavaju mogućnosti upotrebe leksičko-gramatičkih i tekstualnih oblika, oni se ne mogu posmatrati kao statični, budući da se razvijaju tokom vremena i nije ih moguće jasno prepoznati sve dok ne postanu relativno standardizovani. S druge strane, iako većina retorički situiranih tekstova ima svoj generički integritet, istovremeno je moguće i da članovi specijalističke zajednice upotrijebe prisutne konvencije kako bi kreirali nove oblike žanrova, što ipak ostaje u okviru generičkih granica, kako god da su postavljene, u smislu ponovnog pojavljivanja retoričkih situacija, konzistentnosti komunikativnih svrha, postojanja i organizovanja obaveznih strukturalnih elemenata i kombinovanja svega navedenog. Drugim riječima, manipulisanje žanrovima se dešava unutar širokih ograničenja specifičnih žanrova i često je veoma suptilno, budući da će svako radikalnije odstupanje od žanrovskih konvencija automatski voditi i u odstupanje od samog žanra i odbacivanja takvog produkta od strane specijalističke zajednice (Bhatia 1996: 48-49).

Govoreći o stanju i raspoloženju u profesionalnim i akademskim zajednicama današnjice, Bhatia uočava da su „žanrovi postali pokretači složenije i dinamičnije razmjene komunikacije“ (*genres have become vehicles for a more complex and dynamic interchange of communication*) (Bhatia 1996: 50). Pri tome je takva dinamička složenost profesionalne komunikacije rezultat više različitih faktora, što uključuje i sve veću upotrebu multimedije, ekspanziju informacionih tehnologija, pojavu multidisciplinarnih konteksta u okviru različitih aktivnosti i vidova djelovanja, kompetitivno okruženje (kako akademsko, tako i poslovno), kao i generalno kompulzivni karakter aktivnosti u području reklamiranja i promocije, te, iznad svega, potrebu za inovativnošću i kreativnošću u području profesionalne komunikacije (Bhatia 1996: 50).

Do modifikovanja postojećih žanrova i nastanka novih može doći usljed promjenjivih **društveno-spoznajnih potreba** (eng. *sociocognitive needs*), ali i usljed potrebe za saopštavanjem i prenošenjem **ličnih namjera** (eng. *private intentions*) unutar retoričkog konteksta nekog komunikacionog cilja koji je društveno priznat. Stoga, uprkos činjenici da su žanrovi zasnovani na konvencionalizovanom, institucionalizovanom i, u velikoj mjeri, standardizovanom jezičkom ponašanju u različitim profesionalnim i akademskim okruženjima, oni su takođe skloni uzajamnom prožimanju i uklapanju, što omogućava članovima određene akademske ili profesionalne zajednice da, pomoću prilagođavanja generičkih resursa i konvencija određenog žanra, u okviru društveno priznatih komunikativnih svrha, praktično posegnu za prožimanjem ili uklapanjem žanrova kako bi izrazili lične namjere. S tim u vezi, vrijedi napomenuti da je komunikativna svrha izrazito mnogostran i višenamjenski pojam koji se može sagledavati i na veoma uopštenom i na usko specifičnom nivou, te može uključivati pojedinačnu svrhu ili čitav skup svrha (Bhatia 1996: 51).

Pojmom žanra se, tako, u najširem širem smislu, mogu obuhvatiti svi tekstovi koji se odnose na određenu oblast ljudskog djelovanja koja podrazumijeva postojanje odgovarajućeg profesionalnog i/ili akademskog okruženja koje, istovremeno, predstavlja zajednicu čiji članovi komuniciraju na određeni način, odnosno poznaju i poštuju žanrovske konvencije i komunikacione svrhe i ciljeve koji unutar zajednice postoje ili se javljaju. U nešto užem smislu, žanrovi mogu predstavljati različite vidove komunikacije u okviru zajednice, kako pisane, tako usmene ili elektronske (poslovna korespodencija, sastanak, predavanje, prezentacija, diskusija i slično), predstavljene u formi zvučnog, tekstualnog ili audiovizuelnog zapisa, kao i različite vidove štampanih publikacija koje su u zajednici prisutne i u upotrebi, bilo prema formatu i obimu sadržaja (knjiga, časopis, novine, bilten, rad, članak i slično), prema namjeni (naučne ili stručne publikacije,

informativna uputstva, priručnici, reklamno-propagandni materijal, servisne i praktične informacije, naređenja, preporuke i slično) ili prema funkciji (uvod, objašnjenje, analiza, argumentacija). Konačno, u najužem smislu, pojam žanra može se odnositi i na karakteristične tekstualne odlomke koji se pojavljuju u sklopu dužih tekstualnih cjelina sadržajno vezanih za neku oblast i koji su takvi da svojim leksičko gramatičkim, tekstualnim, strukturalnim i sadržajno-terminološkim odlikama predstavljaju karakterističnu pojavu i, što je još važnije, na adekvatan i karakterističan način predstavljaju određenu oblast, bivajući usmjereni prvenstveno ka članovima profesionalne i/ili akademske zajednice koju ta oblast podrazumijeva kao korisnicima.

2.1.1 Žanr, tip teksta i registar

U lingvističkoj terminologiji, izraz **žanr** se često poistovjećuje sa izrazima **registar** (eng. *register*) i **tip teksta** (eng. *text type*) ali o tom poistovjećivanju postoje različita mišljenja. Iako će o navedenim terminima, naročito o odnosu žanra i registra biti riječi na više mjesta u tekstu koji slijedi u sklopu ovog dijela, ipak se, načelno, vrijedi osvrnuti na neka stanovišta i pokušaje definisanja koja u literaturi postoje u tom pogledu.

Biber, Connor i Upton (2007) polaze od činjenice da se termini žanr i registar koriste u odnosu na jezičke podvrste povezane sa specifičnim upotrebnim situacijama i specifičnim komunikativnim svrhama, pri čemu se najčešće koriste jedan ili drugi termin, uz podrazumijevanje teorijske razlike između termina koja se ne navodi direktno (Biber, Connor and Upton 2007: 7). Međutim, navedeni autori smatraju da se navedeni termini ipak razlikuju i daju posebne definicije i pojašnjenja za oba termina.

Tako se, prema ovim autorima, termin registar koristi kada je riječ o generalnoj vrsti jezika povezanoj sa domenom u okviru koga se koristi, kao što je „registar elektrotehnike“, „registar nauke“ ili „registar klasične muzike“. Pri tome je samo proučavanje registra obično usmjereno na leksičko-gramatičke odlike, čime se pokazuje na koji način se

upotreba određenih riječi i gramatičkih odlika sistematski mijenja u odnosu na upotrebnu situaciju, u skladu sa različitim faktorima kao što su interaktivnost, lična uključenost, uslovi proizvodnje i komunikativna svrha, te je, kao takvo, prvenstveno povezano sa proučavanjem upotrebe jezika.

Nasuprot tome, termin žanr se koristi kada se govori o kulturološki prepoznatljivom „tipu poruke“ (eng. *message type*) sa konvencionalnom unutrašnjom strukturom, usmjerenom na očekivane društveno-kulturne vidove djelovanja određene diskursne zajednice i proučavanje jezičkih struktura iznad nivoa rečenice (Biber, Connor and Upton 2007: 8). S druge strane, navedeni autori posmatraju tipove teksta kao kategoriju koja je potpuno odvojena od žanra i registra zahvaljujući činjenici da su, unutar istog tipa, tekstovi ostvaruju maksimalnu sličnost u pogledu svojih jezičkih odlika bez obzira na njihove situacione/žanrovske karakteristike. Drugim riječima, navedeni pojmovi se razlikuju u samoj osnovi, budući da se žanrovi i registri definišu u odnosu na svoje situacione karakteristike, dok se tipovi teksta definišu lingvistički (Biber, Connor and Upton 2007: 172).

Suprotno stanovištu predstavljenom u prethodnom pasusu, Stubbs (1996) ne pravi razliku između tipa teksta i žanra, posmatrajući oba konstrukta kao događaje kojima se definiše kultura, odnosno kao „konvencionalne načine izražavanja značenja: namjerne jezičke aktivnosti usmjerene ka cilju, društveno prepoznate tipove tekstova koji formiraju obrasce značenja u društvenom svijetu“ (*conventional ways of expressing meanings: purposeful, goal-directed language activities, socially recognised text types, which form patterns of meaning in the social world*) (Stubbs 1996: 7).

Bhatia (1996) odvaja registar od žanra na osnovu činjenice da žanrovi obično uključuju više registara, odnosno predstavljaju njihov presjek. On kao primjer navodi žanr uvoda naučnih članaka, u kojima su prisutna jasno uočljiva registarska preklapanja

različitih oblasti (Bhatia 1996: 45). Nasuprot tome, Swales (1990) nastoji da ukaže na uzrok koji je, uopšte, doveo do odvajanja koncepcija registra i žanra. On iznosi subjektivno stanovište po kome je „registar utemeljeni i centralni koncept u lingvistici, dok je žanr dodatak za koji je naknadno uočeno da je neophodan na osnovu rezultata značajnih radova iz oblasti strukture teksta. Iako se žanr danas posmatra kao validna osnova za ostvarivanje ciljeva i stoga određuje lingvističke izbore, postoji razumljiva nevoljnost da se registar degradira postavljanjem u sekundarnu poziciju, koju, s jedne strane, ojačavaju sveobuhvatna ulaganja u analizu jezičkih raznovrsnosti, a s druge podupire relativno malo interesovanje za uvid u spoznaju, kategorizaciju i upotrebu tekstova od strane članova jedne zajednice“ (*register is a well-established and central concept in linguistics, while genre is a recent appendage found to be necessary as a result of important studies in text structure. Although genre is now seen as valuably fundamental to the realization of goals, and thus acts as a determinant of linguistic choices, there has been an understandable unwillingness to demote register to a secondary position, an unwillingness strengthened, on the one hand, by largescale investment in analysis of language varieties and underpinned, on the other, by relatively little interest in seeing how texts are perceived, categorized and used by members of a community*) (Swales 1990: 41-42). U današnje vrijeme, u odnosu na to kada je objavljena Swalesova studija, studije, navedeno „interesovanje“ je izašlo iz okvira „malog“ i zauzelo značajno mjesto u okviru proučavanja jezika.

David Crystal (2008) takođe pravi jasnu razliku između žanra i registra, definišući žanr kao „svaku jasno izdvojivu jezičku varijantu koja je dosegla nivo opšte prepoznatljivosti, kao što su reklame, šale i propovijedi“ (*any formally distinguishable variety that has achieved a level of general recognition, whether in speech or writing, such as commercial advertising, jokes, and sermons*) (Crystal 2008: 210), dok registar predstavlja „jezičku varijantu definisanu na osnovu njene upotrebe u društvenim

situacijama, kao što su registar nauke, religije ili formalni engleski jezik“ (*variety of language defined according to its use in social situations, e.g. a register of scientific, religious, formal English*) (Crystal 2008: 409). Konačno, razliku na veoma sličan način pravi i Alan Davies (2007), navodeći da je žanr „tip govornog ili pisanog diskursa ili teksta koji se, kao poseban, prepoznaje od strane članova neke govorne zajednice (na primjer predavanje, lista za kupovinu, oglas“ (*type of spoken or written discourse or text recognised as distinct by members of a speech community (for example lecture, shopping list, advertisement)*) (Davies 2007: 163), dok je registar „varijanta jezika definisana u skladu sa društvenom upotrebom“ (*a variety of language defined according to its social use*) (Davies 2007: 166).

2.1.2 Proučavanje žanra

Od osamdesetih godina prošlog vijeka, analiza govornog i pisanog žanra našla se u središtu interesovanja nastavnika jezika i primjenjenih lingvisti, naročito onih koji se bave nastavom engleskog jezika struke (Holmes 1997: 321; Singh, Shamsudin and Zaid 2012: 370). Prema Holmesu, takvo interesovanje je u velikoj mjeri motivisano pedagoškim razlozima, posebno potrebom da se razviju odgovarajući modeli i opisi akademskih i naučnih tekstova i poboljšala sposobnost govornika kojima engleski jezik nije maternji da ih razumiju i, kada je potrebno, proizvode (Holmes 1997: 321). Govoreći o žanru, Swales navodi sljedeće: „Žanr obuhvata klasu komunikativnih događaja, čiji članovi dijele neki skup komunikativnih ciljeva. Ciljeve prepoznaju eksperti članovi nadređene diskursne zajednice i time daju obrazloženje datom žanru. Ovo obrazloženje oblikuje šematsku strukturu diskursa, ograničava i utiče na izbor sadržaja i stila. Komunikativna svrha je i privilegovani kriterijum i ono što djeluje kako bi se zadržao opseg žanra kakav je ovdje zamišljen usmjeren na uporedivo retoričko djelovanje. Osim svrhe, primjeri žanra ispoljavaju različite obrasce sličnosti u pogledu strukture, stila, sadržaja i ciljne publike“

(A genre comprises a class of communicative events, the members of which share some set of communicative purposes. These purposes are recognized by the expert members of the parent discourse community, and thereby constitute the rationale for the genre. This ratio shapes the schematic structure of the discourse and influences and constrains choice of content and style. Communicative purpose is both a privileged criterion and one that operates to keep the scope of a genre as here conceived narrowly focused on comparable rhetorical action. In addition to purpose, exemplars of a genre exhibit various patterns of similarity in terms of structure, style, content and intended audience) (Swales 1990: 58).

Naredni, djelimično srodan opis, već pomenut u prethodnom tekstu, karakteriše žanr kao „upotrebu jezika u konvencionalizovanom komunikativnom okruženju kako bi se izrazio poseban skup komunikativnih ciljeva neke institucije vezane za određenu disciplinu ili društvo, koja dovodi do stabilnih strukturalnih oblika nametanjem ograničenja u upotrebi kako leksičko-gramatičkih, tako i diskursnih resursa“ (*language use in a conventionalized communicative setting in order to give expression to a specific set of communicative goals of a disciplinary or social institution, which give rise to stable structural forms by imposing constraints on the use of lexico-grammatical as well as discursal resources*) (Bhatia 2004: 23). U skladu s tim, analiza žanra predstavlja „proučavanje ustaljenog lingvističkog ponašanja u institucionalizovanim akademskim ili profesionalnim okruženjima“ (*the study of situated linguistic behaviour in institutionalized academic or professional settings*) (Bhatia 2004: 22).

Osvrćući se na razvojni put i pravce interesovanja analize žanra, Bawarshi i Reiff navode da su „tokom proteklih trideset godina, istraživači koji djeluju u različitim disciplinama i kontekstima revolucionarizovali način na koji se razmišlja o žanru, preispitujući ideju da su žanrovi proste kategorizacije tipova tekstova, nudeći umjesto toga razumijevanje žanra koje povezuje vrste tekstova sa vrstama društvenog djelovanja“ (*Over*

the past thirty years, researchers working across a range of disciplines and contexts have revolutionized the way we think of genre, challenging the idea that genres are simple categorizations of text types and offering instead an understanding of genre that connects kinds of texts to kinds of social actions) (Bawarshi and Reiff 2010: 3). U vezi s tim, moguće je izdvojiti tri ključna pristupa (pravca ili škole) u proučavanju analize žanra: retoričko proučavanje žanra, sistemsku funkcionalnu lingvistiku i engleski jezik struke.

2.1.2.1 Retoričko proučavanje žanra

Prije nego što se pristupi predavljanju retoričkog proučavanja žanra, neophodno je predstaviti sam pojam **retorika**, koji se već nekoliko puta pojavljivao u prethodnom tekstu. Retorika, naime, u klasičnim pristupima jeziku, predstavlja proučavanje efektnog ili uvjerljivog govora ili pisanja, posebno onog prisutnog u javnom govorništvu. S tim u vezi, klasični retoričari su uočili nekoliko stotina retoričkih figura koje klasifikuju način organizovanja riječi kako bi se postigli posebni stilistički efekti. U sklopu savremenih razmatranja komunikacije, cilj retorike je razumijevanje procesa koji leže u osnovi uspješne argumentacije i ubjeđivanja (Crystal 2008: 416).

Retoričko proučavanje žanra usmjereno je ka tome na koji način žanrovi omogućavaju svojim korisnicima da retorički ili lingvistički izvršavaju ili sprovode postavljene simboličke radnje te da, putem toga, realizuju društvene radnje i odnose, igraju društvene uloge i oslikavaju društvene stvarnosti. Istovremeno, retoričko proučavanje žanra bavi se i činjenicom da žanrovi, samim činom svoje upotrebe, dinamički održavaju društvene prakse i stvarnosti, otkrivaju njihove unutrašnje tenzije i pomažu u njihovom prikazivanju. Pri tome, kontekst obezbjeđuje važno pozadinsko znanje u vezi sa komunikativnom svrhom/komunikativnim svrhama, članovima diskursne zajednice i različitim vidovima organizacije, hijerarhije i nomenklature koji postoje u okviru određenog žanra (Bawarshi and Reiff 2010: 59). Drugim riječima, retoričko proučavanje

žanra ispituje na koji način žanrovi, definisani kao tipični retorički načini djelovanja unutar ponavljajućih situacija, funkcionišu kao simbolička sredstva uspostavljanja društvene identifikacije i saradnje.

Na ovakav pristup analizi žanra u velikoj mjeri je uticao članak Carolyn Miller iz 1984. godine, pod naslovom *Žanr kao društveno djelovanje (Genre as Social Action)*, gdje se povlače i kreiraju veze između konceptualizacija retorike kao simboličkog djelovanja i učenosti u retoričkoj kritici i sociologiji usmjerenih na retoričku i društvenu tipizaciju. Sam pojam **tipizacije** (eng. *typification*), koji podrazumijeva društveno definisano i podijeljeno prepoznavanje sličnosti, je, pri tome, od centralne važnosti za sagledavanje žanra kao društvene djelatnosti (Bawarshi and Reiff 2010: 62).

Carolyn Miller polazi od stanovišta da retorička teorija ne daje jasna uputstva o tome šta čini jedan žanr, budući da se u njenom okviru retorički žanrovi mogu definisati na osnovu četiri različita kriterijuma:

- sličnosti u strategijama ili oblicima diskursa (eng. *similarities in strategies or forms in the discourse*);
- sličnosti u pogledu publike (eng. *similarities in audience*);
- sličnosti u načinima razmišljanja (eng. *similarities in modes of thinking*) i
- sličnosti u retoričkim situacijama (eng. *similarities in rhetorical situations*) (Miller 1984: 151).

Takva raznolikost u pogledu kriterijuma i pristupa koji iz njih proizilaze ukazuje na različite načine na koje se može karakterisati diskurs, dok se, s druge strane koncept žanra ne može primjeniti na samo jednu kategoriju ili vrstu diskursa, tako da u svom članku Millerova nastoji riješiti dva pitanja: kako da se od retoričkog žanra napravi stabilan koncept u smislu klasifikacije i da se osigura da je takav koncept retorički ispravan. U tom smislu, ona razmatra na koji način razumijevanje žanra može pomoći u objašnjavanju

načina na koji dolazi do susreta sa pojedinačnim tekstovima, kako se oni tumače, kako se na njih reaguje i, konačno, kako se kreiraju. Vrijednost proučavanja žanra ona ne vidi u tome što se pomoću njega može kreirati neka vrsta taksonomije, već u tome što naglašava bitne društvene i istorijske aspekte retorike. Millerova zastupa stav da retorički ispravna definicija žanra mora biti usmjerena ne na suštinu ili oblik diskursa, već na akciju koja se pomoću njega ispunjava, te stoga ispituje vezu koja postoji između žanra, ponovljene situacije i načina na koji žanr može predstavljati tipično retoričko djelovanje i pokazuje kako hijerarhijski modeli komunikacije mogu osvijetliti prirodu i strukturu takvog retoričkog djelovanja (Miller 1984: 151).

Dalje razvijajući pojam i definiciju žanra u okviru njegovog retoričkog proučavanja, Berkenkotter i Huckin, u radu *Promišljanje žanra iz društveno-spoznajne perspektive (Rethinking Genre from a Sociocognitive Perspective)* navode da su „žanrovi inherentno dinamičke retoričke strukture kojima je moguće manipulirati u skladu s uslovima korišćenja i da je znanje o žanru stoga najbolje koncipirano kao vid situirane spoznaje usađene u aktivnosti iz neke discipline“ (*genres are inherently dynamic rhetorical structures that can be manipulated according to the conditions of use and that genre knowledge is therefore best conceptualized as a form of situated cognition embedded in disciplinary activities*) (Berkenkotter and Huckin 1993: 477, u: Bawarshi and Reiff 2010: 78). Iz navedenog proizilazi i tvrdnja da su žanrovi „dinamički retorički oblici koji se razvijaju iz odgovora na ponavljajuće situacije i služe da stabilizuju iskustvo i dodijele mu koherenciju i značenje“ (*genres are dynamic rhetorical forms that develop from responses to recurrent situations and serve to stabilize experience and give it coherence and meaning*) (Berkenkotter and Huckin 1993: 479, u: Bawarshi and Reiff 2010: 79).

Berkenkotter i Huckin uočavaju da žanrovi normalizuju aktivnosti i prakse u okviru disciplinarnih konteksta, čime se omogućava članovima zajednice da učestvuju u tim

aktivnostima i praksama na relativno predvidljiv i poznat način. Međutim, u isto vrijeme, žanrovi su i dinamični, budući da se moraju mijenjati u skladu sa promjenom uslova njihove upotrebe, kao što su promjene materijalnih uslova, članova zajednice, tehnologije ili uloga, svrha i vrijednosti u okviru određene discipline, ili postoji rizik da će postati prevaziđeni. Ovi autori, takođe, posmatraju žanrove kao vidove situirane spoznaje, koji, da bi mogli vršiti djelovanje, moraju biti povezani sa spoznajom, zahvaljujući povezanosti onoga što se zna sa načinom na koji se djeluje. Drugim riječima, **poznavanje žanra** (eng. *genre knowledge*), u smislu retoričkih i formalnih konvencija, neodvojivo je povezano sa **poznavanjem procedura i postupaka** (eng. *procedural knowledge*), što podrazumijeva poznavanje upotrebe različitih alata u okviru discipline, identifikovanje situacija u kojima je nešto neophodno ispitati i istražiti, kao i načina na koji se to može uraditi, zatim prepoznavanje problema i diskutovanje o njima i načine proizvodnje znanja u okviru konteksta discipline. Pored toga, povezano je i sa **pozadinskim znanjem** (eng. *background knowledge*), kako onim čisto sadržajnim tako i znanjem zasnovanom na **zajedničkim pretpostavkama** (eng. *shared assumptions*) (Berkenkotter and Huckin 1993: 487-491, u: Bawarshi and Reiff 2010: 79-80). Stoga žanrovi, kao vidovi situirane spoznaje, omogućavaju svojim korisnicima ne samo da efikasno komuniciraju, već i da aktivno ostvaruju svoj uticaj na norme i ideologiju određene zajednice, što podrazumijeva i njihovo širenje (Berkenkotter and Huckin 1993: 501, u: Bawarshi and Reiff 2010: 80).

Autorka koja je dala svoj doprinos retoričkom proučavanju žanra svakako je i Anne Freedman. Ona u svojim esejima *Da li je neko za tenis? (Anyone for Tennis?, 1994)* i *Shvatanje (Uptake, 2002)* koristi pojam **shvatanje** (eng. *uptake*) da opiše složene načine na koje se žanrovi povezuju i prožimaju unutar sistema različitih aktivnosti. U tu svrhu, koristi se analogija sa tenisom, da bi se prikazalo kako se iskazi prožimaju ili kontrastiraju jedan drugom slično načinu na koji se uzajamno razlikuju udarci u tenisu. Freedmanova

polazi od razlike između lopte i udarca, gdje je lopta fizički objekt koji dobija značenje onda kada se s njim igra, odnosno kada postane udarac. Iz toga proizilazi da je udarac odigrana lopta, na isti način na koji iskaz predstavlja „odigranu“ rečenicu, upotrebijenu u konkretnoj situaciji u okviru neke aktivnosti, i da igrači ne razmjenjuju lopte, nego udarce. Međutim, da bi razmjena udaraca imala smisao, mora biti smještena u okvir određene igre. U tenisu, taj smisao se postiže zahvaljujući činjenici da se udarci u okviru igre odvijaju u okviru određenih pravila i granica, a razmjenjuju ih igrači koji su za to sposobni odnosno posjeduju odgovarajuću vještinu i snagu. S druge strane, sama igra dobija značenje ukoliko se odvija u okviru određene *ceremonije*, koja igri dodjeljuje različita značenja i vrijednosti i postavlja pravila za njeno igranje. Anne Freadman to objašnjava na sljedeći način: „Ceremonije su igre u koje se postavljaju druge igre, to su pravila za postavljanje neke igre, postavljanje učesnika koji su igrači te igre, i za njeno prostorno i vremensko smještanje u odnosu na druga mjesta i vremena. To su pravila za igranje neke igre, ali nisu pravila igre“ (*Ceremonies are games that situate other games: they are the rules for the setting of a game, for constituting participants as players in that game, for placing and timing it in relation with other places and times. They are the rules for playing of a game, but they are not the rules of the game*) (Freadman 1994: 46-47 prema Bawarshi and Reiff 2010: 84). Preciznije rečeno, **ceremoniju** predstavlja čitav sistem znakova koji je čini jedinstvenom i koji daje značenje i vrijednost igrama koje se, u okviru nje odvijaju.

Ovakvu analogiju sa tenisom Freadmanova koristi kako bi opisala način na koji žanrovi dobijaju značenje i međusobno se povezuju unutar ceremonija. Tačnije, žanrovi su *igre* koje se dešavaju u sklopu *ceremonija* i u takvom okviru kreiraju pravila igre u pogledu razmjene tekstova, odnosno *udaraca*. Ukratko, ceremonije su načelna pravila igre, žanrovi su pravila po kojim se igra, odnosno po kojim se odvija razmjena tekstova, a tekstovi predstavljaju samo igranje igre, u smislu razmjene. „Ne možemo zaista razumjeti

specifičnu razmjenu tekstova bez razumijevanja žanrova, a specifične žanrove ne možemo razumjeti ako ne razumijemo na koji način se oni uzajamno povezuju u okviru neke ceremonije“ (*We cannot really understand a particular exchange of texts without understanding the genres, and we cannot understand particular genres without understanding how they are related to one another within a ceremonial*) (Bawarshi and Reiff 2010: 84). Pri tome se podrazumijeva da ceremonije sadrže više žanrova.

Sposobnost poimanja žanrova, njihove primjene i pretvaranja žanrovskih strategija u tekstualne prakse uključuje poznavanje onoga što Freadmanova naziva **shvatanje**. Tačnije, ona smatra da su žanrovi djelimično definisani shvatanjima koje uslovljavaju i obezbjeđuju unutar ceremonija. Pri tome shvatanje „bira, definiše ili predstavlja svoj objekat.... To je skrivena dimenzija dugačkog, razgranatog, intertekstualnog sjećanja o shvatanju: objekat se uzima iz skupa mogućnosti“ (*selects, defines, or represents its object. . . . This is the hidden dimension of the long, ramified, intertextual memory of uptake: the object is taken from a set of possibilities*) (Freadman 2002: 48, u: Bawarshi and Reiff 2010: 86). Ono pomaže da se razumije kako sistematski, normalizovani odnosi između žanrova koordiniraju složene oblike društvenog djelovanja i do čega dolazi, odnosno ne dolazi usljed tih djelovanja (Bawarshi and Reiff 2010: 86).

Konačno, Amy Devitt u retoričko proučavanje žanra uvodi različite koncepte kojima nastoji opisati složene načine na koje povezani žanrovi omogućavaju onima koji ih koriste da obavljaju posljedična društvena djelovanja. U studiji *Pisanje žanrova (Writing Genres, 2004)* ona razlikuje: **kontekst žanrova** (eng. *context of genres*), odnosno „skup svih postojećih žanrova u jednom društvu ili kulturi“ (eng. *set of all existing genres in a society or culture*) (Devitt 2004: 54); **repertoare žanrova** (eng. *genre repertoires*), odnosno „skup žanrova koji jedna grupa posjeduje, postižući sve svoje ciljeve djelujući kroz njih, a ne samo one vezane za određeno djelovanje“ (*set of genres that a group owns, acting through*

which a group achieves all of its purposes, not just those connected to a particular activity) (Devitt 2004: 57); **sisteme žanrova** (eng. *genre systems*), odnosno „skup žanrova koji uzajamno djeluju kako bi se postigla sveobuhvatna funkcija unutar sistema djelovanja“ (*set of genres interacting to achieve an overarching function within an activity system*) (Devitt 2004: 56) i **nizove žanrova** (eng. *genre sets*), „slobodnije definisan skup žanrova, povezan kroz djelovanje i funkcije nekog kolektiva, ali takav da definiše samo ograničen opseg djelovanja“ (*more loosely defined sets of genres, associated through the activities and functions of a collective but defining only a limited range of actions*) (Devitt 2004: 56). Proučavanjem navedenih koncepata, a prvenstveno sistema žanrova i nizova žanrova, može se dobiti uvid u društvene uloge i odnose, dinamiku moći, distribuciju spoznaje i djelovanja i društveno konstituisanje prostora i vremena unutar različitih konteksta (Bawarshi and Reiff 2010: 87).

2.1.2.2 Žanr i sistemska funkcionalna lingvistika

Sistemska funkcionalna lingvistika (eng. *Systemic Functional Linguistics - SFL*), velikim dijelom razvijena pod uticajem radova Michaela Hallidaya (Halliday 1978; Halliday and Hasan 1976, 1985, 1989), polazi od pretpostavke da je struktura jezika integralno povezana sa društvenom funkcijom i kontekstom, tako da je jezik unutar jedne kulture organizovan na određeni način zbog toga što takva organizacija služi društvenoj svrsi unutar te kulture. (Bawarshi and Reiff 2010: 29). Unutar samog naziva, pojam „sistemska“ se odnosi na strukturu ili organizaciju jezika na takav način da se može koristiti za obavljanje stvari unutar posebnih konteksta, kao i na „sisteme izbora“ dostupne korisnicima jezika radi realizacije značenja, dok pojam „funkcionalna“ podrazumijeva djelovanje jezika unutar tih konteksta (Bawarshi and Reiff 2010: 29-30). Pri tome je sam koncept realizacije značenja od posebnog značaja za sistemska funkcionalnu lingvistiku, jer „opisuje dinamički način na koji jezik realizuje društvene svrhe i kontekste kao posebne

jezičke interakcije, dok istovremeno društvene svrhe i konteksti realizuju jezik kao posebna društvena djelovanja i značenja“ (*it describes the dynamic way that language realizes social purposes and contexts as specific linguistic interactions, at the same time as social purposes and contexts realize language as specific social actions and meanings*) (Bawarshi and Reiff 2010: 30).

Govoreći o jeziku, Halliday i Hassan ga opisuju kao jedan od brojnih sistema značenja koji, svi zajedno, sačinjavaju ljudsku kulturu (Halliday and Hasan 1989: 4). Takve sisteme značenja, odnosno **mrežu značenja** (eng. *network of meanings*) koja sačinjava bilo koju kulturu, oni nazivaju **društvena semiotika** (eng. *social semiotic*) i uočavaju da nju u velikoj mjeri enkodira i održava sam diskursno-semantički sistem te kulture, koji posmatraju kao **značenjski potencijal** (eng. *meaning potential*) te kulture (Halliday 1978: 100, 13, u: Bawarshi and Reiff 2010: 30). Stoga jezik predstavlja vid socijalizacije, igrajući ulogu u tome na koji način pojedinci postaju socijalizovani i značajno djeluju u okviru onoga što se naziva **situacioni konteksti** (eng. *contexts of situation*) (Bawarshi and Reiff 2010: 30). Halliday smatra da situacioni konteksti nisu izolovani i jedinstveni, već se često ponovo pojavljuju kao **tipovi situacija** (eng. *situation types*), odnosno skup tipičnih semiotičkih i semantičkih odnosa koji sačinjavaju „scenario... osoba i djelovanja i događaja iz kojih izgovorene stvari izvode svoje značenje“ (*scenario... of persons and actions and events from which the things which are said derive their meaning*) (Halliday 1978: 28-30, u: Bawarshi and Reiff 2010: 30). Takvo „grupisanje semantičkih odlika u skladu sa tipovima situacija“ (*clustering of semantic features according to situation types*) Halliday naziva **registar** (Halliday 1978: 68, u: Bawarshi and Reiff 2010: 30). Povezujući tip situacije sa određenim semantičkim i leksičko-gramatičkim obrascima, registar opisuje šta se zaista dešava na nivou diskursa (**polje** (eng. *field*) diskursa), kako su učesnici međusobno povezani (**tenor** diskursa) i kakvu ulogu jezik igra (**način** (eng. *mode*) diskursa)

(Bawarshi and Reiff 2010: 30, Halliday and Hasan 1989: 13). Tako polje diskursa predstavlja sistem aktivnosti unutar određenog okruženja, koji uključuje učesnike, prakse i obuhvaćene aktivnosti, tenor predstavlja društvene odnose među učesnicima, odnosno njihovu interakciju unutar diskursa, dok način diskursa predstavlja kanal putem koga se komunikacija odvija (licem u lice, preko telefona, putem elektronske pošte, putem društvenih mreža i slično) i koga učesnici koriste da obavljaju radnje i uspostavljaju međusobne odnose. To znači da se lingvističkom identifikacijom registra određene oblasti ne opisuje samo jezički stil već, takođe i prakse, obrasci interakcije i sredstva komunikacije povezana sa tom oblasti (Bawarshi and Reiff 2010: 30-31).

Ono što se na nivou situacionog konteksta dešava u smislu polja, tenora i načina, na nivou jezika odgovara onome što Halliday naziva **metafunkcijama** (eng. *metafunctions*) jezika: **ideacionoj** (eng. *ideational*), **interpersonalnoj** (eng. *interpersonal*) i **tekstualnoj** (eng. *textual*). Ideaciona metafunkcija se odnosi na jezičko predstavljanje radnje (ko radi šta, kome, kada i gdje) i kao takva odgovara polju diskursa. Interpersonalna funkcija opisuje interakcije među učesnicima (pitanja, izjave, komande) na jezičkom nivou i kao takva odgovara tenoru diskursa. Konačno, tekstualna funkcija opisuje protok informacija unutar i između tekstova i kao takva odgovara načinu diskursa (Bawarshi and Reiff 2010: 31). U vezi s ovim posljednjim, Carlota S. Smith, u studiji *Načini diskursa: lokalna struktura tekstova (Modes of Discourse: The Local Structure of Texts, 2003)*, baveći se odlomcima („pasažima“) diskursa, detaljnije predstavlja diskursne načine, time što identifikuje pet načina: **narativ**, **opis**, **izvještaj**, **informaciju** i **argument** (eng. *Narrative, Description, Report, Information and Argument*) i navodi da svaki od njih karakterišu dvije odlike: tipovi situacije - **dogadjaj**, **stanje**, **generalizacija** i **apstrakcija** (eng. *Event, State, generalization, abstraction*) i karakteristični principi progresije: **temporalni** i **atemporalni** (eng. *temporal and atemporal*) (Smith 2003: 7-8).

Hallidayev rad poslužio je kao osnova za sistemske funkcionalne pristupe žanru i njihovu usmjerenost na to da se učenicima i studentima pomogne da „nauče da koriste odgovarajuće jezičke izbore relevantne potrebama, funkcijama ili značenjima u bilo kom trenutku“ (*learn to exercise the appropriate linguistic choices relevant to the needs, functions or meanings at any time*) (Christie 1987: 24, u: Bawarshi and Reiff 2010: 32) tako što će kroz izraženo usmjeravanje ka žanru u nastavi pisanja otkriti i uočiti odnose između strukture tekstova i društvenih svrha (Bawarshi and Reiff 2010: 32). U tome naročito veliki uticaj imaju radovi J. R. Martina, u kojima se žanrovi definišu kao „fazni, ciljno orijentisani društveni procesi kroz koje društveni subjekti u datoj kulturi žive svoje živote“ (*staged, goal-oriented social processes through which social subjects in a given culture live their lives*) (Martin 1997: 43, u: Bawarshi and Reiff 2010: 32). Dalje se pojašnjava da žanrovi funkcionišu kao društveni procesi „zbog toga što pripadnici jedne kulture stupaju u interakciju jedni s drugima kako bi ih postigli; kao ciljno orijentisani jer teže da nešto učine i kao fazni jer je obično potrebno više od jednog koraka da bi učesnici postigli svoje ciljeve“ (*because members of a culture interact with each other to achieve them; as goal-oriented because they have evolved to get things done; and as staged because it usually takes more than one step for participants to achieve their goals*) (Martin, Christie and Rothery 1987: 59, u: Bawarshi and Reiff 2010: 32-33).

Martin nadograđuje Hallidayev rad smještajući žanr u odnos sa registrom na takav način da se dva navedena pojma prožimaju na više načina. Prema Martinu, dok registar funkcioniše na nivou situacionog konteksta, žanr funkcioniše na nivou **kulturnog konteksta** (eng. *context of culture*). U takvom modelu, žanr povezuje kulturu sa situacijom, a registar povezuje situaciju sa jezikom. Tako se dobija glavno usmjerenje u analizi žanra u okviru sistemske funkcionalne analize: „pomjeranje sa identifikacije društvene svrhe onakve kakva je predstavljena u generičkim strukturalnim elementima (...) ka analizi

registra teksta predstavljenog kroz polje, tenor i način; ka metafunkcijama jezika; ka više mikro analiza semantičkih, leksičko-gramatičkih i fonoloških/grafoloških odlika“ (*moving from the identification of social purpose as represented in generic structural elements (...); to the analysis of a text's register as represented in field, tenor, and mode; to language metafunctions; to more micro analyses of semantic, lexicogrammatic, and phonological/graphological features*) (Bawarshi and Reiff 2010: 33-34).

2.1.2.3 Engleski kao jezik struke i analiza žanra

Smješten unutar krovne kategorije označene kao **jezik struke** ili **jezik za posebne namjene** (eng. *Language for Specific Purposes - LSP*), **engleski jezik struke** (eng. *English for Specific Purposes - ESP*) usmjeren je na učenje i nastavu posebnih varijanti engleskog jezika u naprednim akademskim i profesionalnim okruženjima (Bawarshi and Reiff 2010: 41). Studija Johna Swalesa *Analiza žanra: engleski u akademskim i istraživačkim okruženjima* (*Genre Analysis: English in Academic and Research Settings*, 1990) dala je teorijsku osnovu i razvila metodologiju za uvođenje analize žanra u istraživanje i nastavu engleskog jezika struke. Dalji doprinos na tom polju dao je Bhatia, u svojim studijama *Analiziranje žanra: upotreba jezika u profesionalnim okruženjima* (*Analysing Genre: Language Use in Professional Settings*, 1993) i *Svjetovi pisanog diskursa: gledište zasnovano na žanru* (*Worlds of Written Discourse: A Genre-Based View*, 2004).

Swalesov pristup proučavanju i analizi žanra zasnovan je na tri međusobno povezana koncepta: **diskursna zajednica**, **žanr** i **zadatak** (Swales 1990: 9). Swales sažima povezanost ta tri elementa na sljedeći način: „Diskursne zajednice su društveno-retoričke mreže koje se formiraju u svrhu djelovanja ka ispunjenju zajedničkih ciljeva. Jedna od karakteristika koju posjeduju ustanovljeni članovi takvih diskursnih zajednica jeste poznavanje određenih žanrova koji se koriste u promovisanju tih skupova ciljeva. Kao posljedica, žanrovi su karakteristike diskursnih zajednica, odnosno žanrovi praktično

pripadaju društvenim zajednicama, ne pojedincima, drugim tipovima grupisanja ili širim govornim zajednicama. Sami žanrovi su tipovi komunikativnih događaja koji tipično posjeduju odlike stabilnosti, prepoznatljivog imena i slično. Komunikativni događaji zasnovani na tipu žanra (a možda i drugi) sastoje se od samih tekstova (govornih, pisanih ili kombinovanih) i procesa dekodiranja i enkodiranja kojima upravljaju aspekti uloge teksta i okruženja teksta povezani sa žanrom. Ovi procesi obrade mogu se posmatrati kao zadaci“ (*Discourse communities are sociorhetorical networks that form in order to work towards sets of common goals. One of the characteristics that established members of these discourse communities possess is familiarity with the particular genres that are used in the communicative furtherance of those sets of goals. In consequence, genres are the properties of discourse communities; that is to say, genres belong to discourse communities, not to individuals, other kinds of grouping or to wider speech communities. Genres themselves are classes of communicative events which typically possess features of stability, name recognition and so on. Genre-type communicative events (and perhaps others) consist of texts themselves (spoken, written, or a combination) plus encoding and decoding procedures as moderated by genre-related aspects of text-role and text-environment. These processing procedures can be viewed as tasks*) (Swales 1990: 9). Pri tome je **komunikativna svrha** nit koja spaja tri ključna elementa, tako što pokreće jezičke aktivnosti društvene zajednice, postoji kao prototipski kriterijum za identitet žanra i djeluje kao primarna odrednica zadatka (Swales 1990: 10). Swales navodi šest karakteristika diskursnih zajednica.

Prva od njih jeste da „diskursna zajednica ima načelno dogovoreni skup zajedničkih javnih ciljeva“ (*a discourse community has a broadly agreed set of common public goals*). Ti javni ciljevi mogu biti formalno registrovani u neki vid dokumenata ili u većoj ili manjoj mjeri podrazumijevani. (Swales 1990: 24).

Naredna karakteristika diskursne zajednice jesu „mehanizmi međusobne komunikacije među članovima“ (*mechanisms of intercommunication among its members*). Ovakvi participativni mehanizmi variraju u skladu sa samom zajednicom i mogu se ostvarivati kroz sastanke, telekomunikacije, korespondenciju, biltene, razgovore i slično (Swales 1990: 25).

Treća karakteristika je to da „diskursna zajednica svoje participativne mehanizme koristi prvenstveno za obezbjeđivanje informacija i povratnih informacija“ (*a discourse community uses its participatory mechanisms primarily to provide information and feedback*) (Swales 1990: 26).

Takođe, „diskursna zajednica koristi i stoga posjeduje jedan ili više žanrova u komunikativnom unaprijeđivanju svojih ciljeva“ (*a discourse community utilizes and hence possesses one or more genres in the communicative furtherance of its aims*) što znači da je razvila i nastavlja da razvija **diskursna očekivanja** (eng. *discoursal expectations*), koja mogu uključivati „adekvatnost tema, oblik, funkciju i poziciju diskursnih elemenata i ulogu koju tekstovi igraju u radu diskursne zajednice“ (*appropriacy of topics, the form, function and positioning of discoursal elements, and the roles texts play in the operation of the discourse community*) (Swales 1990: 26).

Peta karakteristika je to što je, „osim što posjeduje žanrove, diskursna zajednica stekla posebnu leksiku“ (*in addition to owning genres, a discourse community has acquired a special lexis*) koja može uključivati leksičke jedinice poznate širim govornim zajednicama na poseban i tehnički način ili visoko stručnu terminologiju (Swales 1990: 26).

Konačno, „diskursna zajednica ima granični prag u smislu članova sa relevantnim stepenom stručnosti u vezi sa sadržajem i diskursom“ (*a discourse community has a*

threshold level of members with a suitable degree of relevant content and discursal expertise) (Swales 1990: 27).

U okviru svog bavljenja uvodima istraživačkih članaka, Swales identifikuje tipične **poteze** (eng. *moves*) kojih se autori tekstova koji pripadaju određenim žanrovima drže i, uočava tri karakteristična poteza: **uspostavljanje teritorije** (eng. *establishing a territory*), **uspostavljanje** adekvatne **pozicije** (eng. *establishing a niche*) i **zauzimanje te pozicije** (eng. *occupying the niche*) (Swales 1990: 141). U nešto kasnijem radu, studiji pod naslovom *Engleski u današnjem istraživačkom svijetu: vodič za pisanje (English in Today's Research World: A Writing Guide, 2000)*, Swales i Feak daju i definiciju poteza, označavajući ga kao definisan i ograničen čin komunikacije koji je osmišljen kako bi se postigao jedan glavni cilj komunikacije (Swales and Feak 2000: 35).

U studiji *Analiziranje žanra: upotreba jezika u profesionalnim okruženjima* Vijay Bhatia predstavlja analizu žanra u odnosu na druge metode analize teksta i diskursa i predstavlja model analiziranja u sedam koraka, koji je u skladu sa pristupom žanru iz perspektive engleskog jezika struke i u kome je akcenat umjesto na kontekst stavljen na analizu teksta. Pri tome se naglašava potreba za ispitivanjem tekstova iz datog žanra u okviru profesionalnog konteksta putem uvida u diskursnu zajednicu, komunikativnu svrhu, materijalne uslove i institucionalni kontekst, čime se dopunjava proučavanje njihovih leksičko-gramatičkih odlika, jezičkih šablona i većih strukturalnih šablona. U posljednjem poglavlju ove knjige, Bhatia ispituje mogućnosti primjene ovog modela na nastavu engleskog jezika struke, kao i na nastavu jezika uopšte.

Kao što je napomenuto, Bhatia sugerise da je, kako bi se obavila sveobuhvatna analiza bilo kog žanra, neophodno uzeti u obzir sedam koraka, koji zavise od svrhe analize, aspekta žanra na koji se želi ukazati i pozadinskog znanja o samoj prirodi žanra koji je u

pitanju (Bhatia 1993: 22). Budući da su navedeni koraci bitni za analizu žanra koja slijedi u narednom poglavlju, na ovom mjestu ih je potrebno detaljno predstaviti.

Prvi korak jeste smještanje teksta iz datog žanra u situacioni kontekst (eng. *placing the given genre-text in a situational context*), odnosno intuitivno smještanje teksta koji je tipični predstavnik datog žanra u situacioni kontekst na osnovu prethodnog iskustva i pozadinskog znanja iz određene discipline, kao i komunikativnih konvencija koje su povezane sa tom disciplinom (Bhatia 1993: 22).

Drugi korak predstavlja proučavanje postojeće literature (eng. *surveying existing literature*), što uključuje: literaturu o lingvističkoj analizi žanra koji je u pitanju kao i sličnih žanrova; alate, metode ili teorije analize jezika/diskursa/žanra koji bi mogli biti relevantni za situaciju; savjete onih koji su već radili slične analize, uputstva, priručnike i slične relevantne dokumente iz društvene zajednice koja je u pitanju i razmatranja društvene strukture, interakcija, istorije, vjerovanja i ciljeva profesionalne ili akademske zajednice koja koristi određeni žanr (Bhatia 1993: 22-23).

Naredni, treći korak predstavlja dodatno situaciono/kontekstualno preciziranje analize (eng. *refining the situational/contextual analysis*), što podrazumijeva: određivanje govornika/pisca teksta, ciljne publike, njihovog uzajamnog odnosa i ciljeva; određivanje istorijskog, društveno-kulturnog, filozofskog i/ili poslovnog položaja zajednice u kojoj se diskurs odvija; identifikacija mreže tekstova i jezičkih tradicija koje predstavljaju pozadinu tipičnog teksta koji pripada žanru; identifikovanje tematske/predmetne/vantekstualne stvarnosti koju tekst nastoji da predstavi, promijeni ili iskoristi i odnos teksta prema toj stvarnosti (Bhatia 1993: 23).

Četvrti korak, odabir korpusa (eng. *selecting corpus*), podrazumijeva adekvatno definisanje žanra/podžanra koje ga jasno odvajaju od drugih sličnih ili blisko povezanih žanrova, na osnovu komunikativne svrhe, situacionih konteksta, određenih karakterističnih

tekstualnih odlika ili kombinacije svega navedenog. Takođe je bitno i naznačavanje jasnih kriterijuma koji govore o pripadnosti teksta određenom žanru i definisanje kriterijuma za adekvatan odabir tekstova unutar korpusa, gdje Bhatia, kao primjer, predlaže da se jedan dugački tipični tekst upotrijebi za detaljnu analizu, nekoliko nasumično odabranih tekstova za istraživačko ispitivanje, a veliki statistički uzorak za ispitivanje nekoliko naznačenih odlika kroz lako uočljive indikatore (Bhatia 1993: 23-24).

Peti korak predstavlja proučavanje institucionalnog konteksta (eng. *studying the institutional context*) i odnosi se na sistem i/ili metodologiju u kojem/kojoj se žanr koristi, kao i pravila i konvencije (jezičke, društvene, kulturne, akademske, profesionalne) koje upravljaju upotrebom jezika u takvim institucionalnim okruženjima (Bhatia 1993: 24).

Posebno važan korak jeste šesti. Njega predstavljaju nivoi jezičke analize (eng. *levels of linguistic analysis*), koji podrazumijevaju analizu leksičko-gramatičkih odlika, analizu tekstualnih šablona ili tekstualizacije i strukturalno tumačenje tekstualnog materijala u okviru žanra. Prvi nivo, analiza leksičko-gramatičkih odlika može podrazumijevati kvantitativnu analizu teksta proučavanjem specifičnih odlika jezika koje se dominantno koriste u žanru kome tekst pripada, što se obično radi obimnom statističkom analizom korpusa sačinjenog od reprezentativnog uzorka određenog žanra. Međutim, ovakva jezička analiza je relativno ograničena, budući da ostaje na nivou površinskih odlika i ne obezbjeđuje adekvatne informacije o načinu na koji se postiže komunikativna svrha u određenom žanru. Drugu mogućnost predstavlja posebno fokusiranje na stilske varijacije, prije nego na učestalost određenih leksičko-gramatičkih odlika (Bhatia 1993: 25-26). Drugi nivo, analiza tekstualnih šablona ili tekstualizacije, stavlja naglasak na konvencionalnu upotrebu jezika, naznačavajući na koji način članovi određene govorne zajednice dodjeljuju ograničene vrijednosti različitim aspektima upotrebe jezika (što mogu biti odlike leksike, sintakse ili čak diskursa) kada djeluju u određenom žanru, što Bhatia naziva

tekstualizacijom (Bhatia 1993: 26). Konačno, treći nivo, strukturalno tumačenje tekstualnog materijala u okviru žanra, odnosi se na kognitivne aspekte organizacije jezika, odnosno načina na koji se izlažu informacije. Prema Bhatii, specijalisti iz određene oblasti koji se bave pisanjem su prilično dosljedni u načinu na koji organizuju svoje poruke u okviru žanra i analiza strukturalne organizacije tog žanra otkriva prioritete načine njihovog saopštavanja u određenim oblastima istraživanja (Bhatia 1993: 29).

Posljednji, sedmi korak u analizi žanra predstavlja mišljenje specijaliste u datoj oblasti o obavljenoj analizi (eng. *specialist information in genre analysis*). Bhatia smatra da mišljenje specijaliste potvrđuje nalaze, daje im validnost i dodaje analizi psihološku realnost, što, sve zajedno, predstavlja važan aspekt analize žanra, ukoliko se u analizi želi predstaviti relevantno objašnjenje, a ne samo pukom opisivanju (Bhatia 1993: 34).

U drugoj studiji vezanoj za analizu žanra, djelu *Svjetovi pisanog diskursa: gledište zasnovano na žanru*, Bhatia polazi od toga na koji način su se upotreba pisanog diskursa i njegova analiza razvijali u akademskim, profesionalnim i drugim institucionalnim kontekstima, te razmatra kako je njihov razvoj, na izvjestan način, ograničen samom prirodom primjene diskursa u različitim oblastima, koja je konstantno usmjerena bilo na nastavu i učenje jezika ili na obuku u oblasti komunikacija i konsultacija, što je, prema Bhatii, dovelo do upotrebe pojednostavljenih i idealizovanih žanrova. Nasuprot tome, Bhatia smatra da je stvarni svijet diskursa složen, dinamičan i često nepredvidiv, tako da nesklad koji postoji između stvarnog svijeta pisanog diskursa i njegovog predstavljanja u primjenjenoj literaturi zasnovanoj na žanru predstavlja centralnu temu ove studije. Njoj se pristupa iz perspektive četiri različita svijeta, pri čemu ti svjetovi predstavljaju osnovu za četiri centralna poglavlja knjige: „svijeta stvarnosti, koji je složen, problematičan i podložan stalnim promjenama; svijeta privatnih namjera, gdje zvanični pisci prisvajaju i eksploatišu generičke resurse iz žanrova i domena kako bi stvorili hibridne (mješovite ili

ugrađene) oblike, ili iskrivili žanrove; *svijeta analize*, koji predlaže multidimenzionalni i multiperspektivni okvir za ispitivanje različitih aspekata konstruisanja, tumačenja i eksploataisanja žanrova i, konačno, *svijeta primjena*, gdje je fokus na implikacijama ovakvog pogleda na teoriju žanra i gdje se primjenjena lingvistika tumači u širim područjima, a ne samo u okviru nastave engleskog jezika struke i jezika uopšte (*the world of reality, which is complex, ever changing and problematic; the world of private intentions, where established writers appropriate and exploit generic resources across genres and domains to create hybrid (mixed or embedded) forms, or to bend genres; the world of analysis, which proposes a multidimensional and multi-perspective framework to explore different aspects of genre construction, interpretation and exploitation; and finally the world of applications, where we focus on the implications of this view of genre theory, interpreting applied linguistics rather broadly in areas other than ESP and language teaching*) (Bhatia 2004: ix). Drugim riječima, koristeći primjere iz različitih situacija, oblasti i žanrova, kao što su oglašavanje, poslovanje, akademska zajednica, ekonomija, mediji, pravo, uvodi knjiga i izvještaji, Bhatia koristi analizu diskursa kako bi teoriju žanra „premjestio“ iz obrazovnog konteksta u stvarni svijet.

U smislu upotrebe pisanog diskursa, Bhatia uočava određen broj različitih tradicija, koje, na osnovu pristupa samom diskursu, identifikuje i definiše na sljedeći način: „diskurs kao tekst, diskurs kao žanr, diskurs kao profesionalna praksa i diskurs kao društvena praksa“ (eng. *discourse as text, discourse as genre, discourse as professional practice and discourse as social practice*) (Bhatia 2004: 3). On, takođe, uočava da je, u svom istorijskom razvoju, analiza pisanog diskursa prošla kroz tri faze: „tekstualizacija leksiko-gramatike, organizacija diskursa i kontekstualizacija diskursa“ (eng. *textualization of lexico-grammar, organization of discourse, contextualization of discourse*) (Bhatia 2004: 4).

Tekstualizacija leksiko-gramatike u osnovi ima dva objekta interesovanja: fokusiranje na površinski nivo specijalizovanih tekstova i opisivanje funkcionalnih varijacija u diskursu putem naglašavanja statistički značajnih odlike leksike i gramatike. Pri tome se naknadno počela posvećivati pažnja „karakterizaciji funkcionalnih vrijednosti koje odlike leksiko-gramatike imaju u pisanom diskursu“ (*characterization of functional values that features of lexico-grammar take in written discourse*) (Bhatia 2004: 5), kao i „razvijanju veze između izbora leksiko-gramatike i posebnih oblika organizacije diskursa koje je moguće vidjeti kao produžetak jezičkog opisa“ (*developing a relationship between the choice of lexico-grammar and specific forms of discourse organization that can be viewed as an extension of linguistic description*) sa naglaskom na „koheziji i koherentnosti, makro-strukturama i informacionim strukturama diskursa“ (eng. *cohesion and coherence, macro-structures and information structures of discourse*) (Bhatia 2004: 7). Prema Bhatii, „iako je većina funkcionalnih vrijednosti neizostavno istražena unutar okvira skupa ograničenih aspekata specijalističkog diskursa, to je zasigurno izazvalo analizu širih retoričkih obrazaca koja bi vodila identifikaciji makro-struktura, proširujući na tak način opseg tekstualizacije sa nivoa klauze na veće retoričke strukture“ (*although most of these functional values were invariably investigated within the framework of a set of restricted aspects of specialist discourse, they certainly prompted analyses of broader rhetorical patterns leading to the identification of macro-structures, thus extending the scope of textualization from clause-level units to larger rhetorical structures*) (Bhatia 2004: 8).

Usmjeravanje ka organizacionim obrascima u pisanom diskursu dovelo je do većeg interesovanja za duže odlomke diskursa, identifikacije globalnijih struktura u različitim tipovima diskursa i proučavanja neposrednog konteksta kome diskursi pripadaju. Stoga se naredna faza, organizacija diskursa, može posmatrati kao nastavak istraživanja organizacije teksta i obilježavaju je pokušaji identifikovanja obrazaca diskursne strukture, bilo u smislu

struktura „problem – rješenje“, retoričkih struktura ili šematskih struktura. Ovakav razvoj može se posmatrati kroz tri relativno različite faze, gdje se prva fokusira na „obrasce organizacije informacija, ciljajući posebno specijalizovana područja diskursa“ (*patterns of organization of information, specifically targeting specialized areas of discourse*), druga na „opšte obrasce organizacije diskursa bez ikakvog povezivanja sa funkcionalnim variranjem“ (*general discourse organization patterns without any reference to functional variation*) i treća na „diskursne obrasce kroz akademske i profesionalne žanrove“ (*discourse patterns across academic and professional genres*) (Bhatia 2004: 8-9).

Konačno, do kontekstualizacije diskursa dokazi kada je uočeno i prihvaćeno da su „društveni ili profesionalni kontekst u kome određeni tekst ili žanr igra važnu ulogu, društveno djelovanje koji određeni primjer teksta predstavlja i institucionalna, društvena ili profesionalna kultura koju priziva kada se konstruiše i tumači neka od najvažnijih pitanja koja treba ispitati. Jedan profesionalni žanr se ne konstruiše i koristi samo u posebne profesionalne svrhe, već je moguće je da je „namjerno i svjesno naklonjen tome da postigne nešto više od prostog društveno prihvaćenog i podijeljenog profesionalnog cilja“ (*The social or professional context in which this text or genre plays an important role, the social action that this particular example of text represents, and the institutional, social or professional culture it invokes when it is constructed and interpreted, are some of the important issues that need to be investigated. It is not simply that a professional genre is constructed and used for a specific professional purpose; it may be that a specific genre is deliberately and consciously bent to achieve something more than just a socially accepted and shared professional objective*) (Bhatia 2004: 17). Takvo pomjeranje sa tekstualizacije na kontekstualizaciju ukazuje i na pomak iz tekstualnog prostora u društveni, kroz društveno-spoznajni i profesionalni prostor (Bhatia 2004: 18).

Kontekstualizacija ima tri područja interesovanja, koja se djelimično uzajamno preklapaju. Prvo od njih se fokusira na ono što profesionalne i institucionalne žanrove uopšte čini mogućim, sagledavajući posebno većinu spoljnih aspekata konstruisanja žanra, kao što su:

- **svrhe:** institucionalizovani ciljevi zajednice i komunikativne svrhe (eng. *Purposes: Institutionalized community goals and communicative purposes*);
- **proizvodi:** tekstualni artefakti ili žanrovi (eng. *Products: Textual artefacts or genres*);
- **prakse:** diskursne prakse, postupci i procesi (eng. *Practices: Discursive practices, procedures and processes*) i
- **učesnici:** članstvo u diskursnoj i profesionalnoj zajednici (eng. *Players: Discourse and professional community membership*) (Bhatia 2004: 11).

Drugo područje interesovanja bavi se varijacijama u okviru disciplina, a djelimično i potencijalnim konfliktima, dok treće proširuje ulogu konteksta, „kako bi uključilo društveni kontekst, u pokušaju da ispita na koji način se diskurs koristi kao moćan instrument društvene kontrole (...), za uspostavljanje identiteta, prenošenja ideologije ili da utiče na društvene procese, društvene strukture i društvene odnose i održava ih“ (*to include social context, in an attempt to investigate how discourse is used as a powerful instrument of social control (...), to establish identities, to communicate ideology, or to influence and maintain social processes, social structures and social relations*) (Bhatia 2004: 11).

U svojoj studiji Bhatia, takođe, sažima osnovne odlike žanrova:

1. Žanrovi su prepoznatljivi komunikativni događaji koje karakteriše skup komunikativnih svrha koje uočavaju i međusobno razumiju članovi profesionalne ili akademske zajednice u kojoj se obično javljaju. (*Genres are recognizable communicative events, characterized by a set of communicative purposes identified*

and mutually understood by members of the professional or academic community in which they regularly occur);

2. Žanrovi su visoko strukturisane i konvencionalizovane tvorevine, čiji dopušteni doprinosi su ograničeni ne samo u smislu namjera koje se žele izraziti i oblika koji često zauzimaju, već takođe u smislu leksičko-gramatičkih resursa koji se mogu koristiti kako bi se takvim formalnim odlikama dala diskursna vrijednost. (*Genres are highly structured and conventionalized constructs, with constraints on allowable contributions not only in terms of the intentions one would like to give expression to and the shape they often take, but also in terms of the lexicogrammatical resources one can employ to give discursal values to such formal features);*
3. Ustanovljeni članovi određene profesionalne zajednice imaju mnogo veće znanje i razumijevanje o upotrebi i korišćenju žanrova od onih koji su pripravnici, novi članovi ili autsajderi (*Established members of a particular professional community will have a much greater knowledge and understanding of the use and exploitation of genres than those who are apprentices, new members or outsiders);*
4. Iako se žanrovi posmatraju kao konvencionalizovane tvorevine, članovi ekspertnih disciplinarnih i profesionalnih zajednica često koriste opšte resurse da izraze ne samo 'privatne' već takođe i organizacione namjere unutar tvorevina 'društveno prepoznatih komunikativnih svrha'. (*Although genres are viewed as conventionalized constructs, expert members of the disciplinary and professional communities often exploit generic resources to express not only 'private' but also organizational intentions within the constructs of 'socially recognized communicative purposes');*

5. Žanrovi su odrazi kulture određenih disciplina i organizacija i u tom smislu su usmjereni na društvena djelovanja ugrađena unutar disciplinarnih, profesionalnih i drugih institucionalnih praksi. (*Genres are reflections of disciplinary and organizational cultures, and in that sense, they focus on social actions embedded within disciplinary, professional and other institutional practices*);
6. Svi disciplinarni i profesionalni žanrovi imaju vlastiti integritet, koji se često identifikuje u odnosu na kombinaciju tekstualnih, diskursnih i kontekstualnih faktora. (*All disciplinary and professional genres have integrity of their own, which is often identified with reference to a combination of textual, discursive and contextual factors*) (Bhatia 2004: 23).

Konačno, u svojoj studiji Bhatia uočava i da su žanrovi dinamičke kategorije podložne stalnom razvijanju, promjenama i prožimanjima, te, s tim u vezi, navodi sljedeće pojave:

1. Iako se žanrovi identifikuju na osnovu konvencionalizovanih odlika, stalno se razvijaju i mijenjaju.
2. Žanrovi se vezuju za tipične obrasce tekstualizacije, ali ih ipak eksperti članovi profesionalnih zajednica koriste kako bi kreirali nove obrasce.
3. Žanrovi služe tipičnim, društveno prepoznatim komunikativnim svrhama. Međutim, mogu se koristiti ili prilagoditi za prenošenje privatnih ili organizacionih namjera.
4. Iako se žanrovi često identifikuju i konceptualizuju u čistim oblicima, u stvarnom svijetu se često javljaju u hibridnim, mješovitim ili ugrađenim oblicima.
5. Žanrovi imaju tipična imena, ali uprkos tome različiti članovi diskursnih zajednica imaju različite poglede na njih i tumače ih na različite načine.

6. Uopšte, žanrovi izlaze iz okvira granice disciplina, ali se u njima često nalaze disciplinarnе varijacije, posebno kod žanrova koji se koriste u akademskim kontekstima.
7. Analiza žanra se obično posmatra kao proučavanje teksta, dok sveobuhvatne analize ipak imaju tendenciju da koriste veliki broj alata, uključujući analize teksta, etnografske postupke, kognitivne postupke, računarsku analizu i kritičku svijest. (Bhatia 2004: 25).

Zbog svega navedenog, ova Bhatiina studija, prema riječima samog autora, ne predstavlja rješenje koje je potpuno novo, već integriše različite pristupe teoriji žanra kako bi se efikasno moglo pristupiti svijetu diskursa onakvom kakav on zaista jeste: „složen, dinamičan, promjenjiv, nepredvidiv i ponekad haotičan“ (*complex, dynamic, changing, unpredictable and sometimes chaotic*) (Bhatia 2004: xii).

2.1.3 Pojam žanra u tekstovima o klasičnoj muzici

Ukoliko se proučavanje klasične muzike posmatra iz perspektive različitih pisanih dokumenata (tekstova, tekstualnih cjelina) kroz koje se navedeno proučavanje obavlja, a njegovi rezultati prikazuju, uočljivo je i jasno da se može, sasvim legitimno, govoriti o posebnom registru tekstova o klasičnoj muzici, koji u sebe uključuje brojne žanrove. Na osnovu različitih definicija i poimanja žanrova datih u prethodnom tekstu u okviru ovog dijela, mogu se odrediti i različiti kriterijumi za formiranje žanrovskih kategorija u okviru tekstova o klasičnoj muzici. Za analizu koja je predmet ovog rada, dva najbitnija kriterijuma su tipovi publikacija u kojima se javljaju tekstovi o klasičnoj muzici i sam sadržaj koji tekstualne cjeline određuje u smislu njihove pripadnosti registru klasične muzike. Pri tome je prisustvo drugog kriterijuma (sadržaj vezan za neku oblast klasične muzike) podrazumijevajući faktor koji neku publikaciju svrstava u okvir diskursa o klasičnoj muzici, jer su, inače, u pitanju žanrovske kategorije koje su relativno univerzalne

za različite registre, kao što su knjiga, naučni ili stručni rad, recenzija, intervju i slično). S druge strane, kriterijum sadržaja sam po sebi omogućava da se iz dužih tekstualnih cjelina u kojima neminovno dolazi do prožimanja različitih žanrova izdvoje odlomci koji su sadržajno-terminološki posvećeni različitim oblastima klasične muzike i, na osnovu svojih leksičko-gramatičkih, tekstualnih i strukturalnih odlika, identifikuju i predstave kao poseban žanr. Pri tome se pojam žanr posmatra u najužem smislu i podrazumijeva karakteristične tekstualne odlomke u sklopu dužih tekstualnih cjelina sadržajno i terminološki vezanih za određenu oblast koji su takvi da svojim leksičko gramatičkim, tekstualnim, strukturalnim i sadržajno-terminološkim odlikama predstavljaju tu oblast na adekvatan i karakterističan način i prvenstveno su namijenjeni za članove profesionalne i/ili akademske zajednice koju ta oblast podrazumijeva. U radu *Tekstovi o (klasičnoj) muzici i neki aspekti njihove primjene u nastavi engleskog jezika struke na muzičkoj akademiji (Texts on (Classical) Music and some Aspects of their Use in Teaching ESP at the Academy of Music, 2013)* autor ove disertacije je čak pokušao da dva navedena kriterijuma objedini u jedan, te da leksičko-gramatičke, tekstualne, strukturalne i sadržajne odlike tekstova o klasičnoj muzici sagledava i imenuje na osnovu tipa (žanra) publikacije kome pripadaju, ali je u disertaciji ipak odlučeno da se ne slijede takve smjernice, već da se navedeni kriterijumi razdvoje, sa ciljem potpunijeg i objektivnijeg sagledavanja žanrovskih kategorija, a time i samih tekstova.

Što se tiče prvog kriterijuma, odnosno tipova publikacija (žanrova) u okviru kojih se nalaze tekstovi o klasičnoj muzici, u daljem tekstu biće predstavljeno nekoliko najbitnijih, u osnovnim crtama. Pri tome, njihov konačni spisak ni u kom slučaju neće biti iscrpljen.

- **Knjige o klasičnoj muzici** važan su izvor informacija o različitim teorijskim, praktičnim, istorijskim, analitičkim i drugim aspektima muzike. One mogu biti u formi udžbenika, istorijskih pregleda, biografija i teorijskih studija. Takođe, tu su i

muzičke enciklopedije i rječnici (jednojezični, dvojezični i višejezični). Posebnu kategoriju knjiga čine kolekcije tekstova (radova) pojedinačnih autora, više autora, te zbornici radova i naučni ili stručni časopisi.

- **Udžbenici** su knjige u kojima se određene muzičke discipline tretiraju i predstavljaju kao predmeti koji se izučavaju u školi ili na fakultetu, obično kroz niz nastavnih jedinica koje omogućavaju postupno ovladavanje disciplinom.
- **Istorijski pregledi** bave se historijom muzike, bilo na opštem nivou ili na nivou pojedinih nacija, epoha ili muzičkih perioda.
- **Biografije** obrađuju živote kompozitora, izvođača, teoretičara, muzikologa i drugih osoba čiji životni put ili doprinos je bitno vezan za neki aspekt ili period u razvoju klasične muzike.
- **Teorijske studije** bave se različitim teorijskim, analitičkim, interdisciplinarnim i drugim aspektima klasične muzike, bilo u širem smislu (sagledavanje i predstavljanje stilskih formalnih, harmonskih i žanrovskih odlika određenih muzičkih perioda, pravaca ili kompozitorskih opusa, cjelovit prikaz određenih disciplina, odnos klasične muzike prema drugim disciplinama umjetnosti ili ljudskog djelovanja uopšte i slično), bilo u užem (osvrt na pojedinačna djela, njihove karakteristike, tumačenja, izvođenja i odnose prema drugim umjetničkim djelima, sagledavanje i predstavljanje određenih teorijskih fenomena i njihovih pojava i tumačenja u muzičkoj praksi, osvrt na posebne, uže aspekte određenih muzičkih disciplina i slično).
- **Muzičke enciklopedije** predstavljaju sveobuhvatne kolekcije tekstova o muzici nastale na osnovu istraživačkog rada i doprinosa većeg broja autora.

Pri tome sami tekstovi koji se u njima nalaze predstavljaju žanrove za sebe, krećući se u rasponu od jednostavnih ili nešto složenijih definicija, preko istorijskih ili analitičkih prikaza epoha, muzičkih pravaca, opusa ili djela i biografija kompozitora, pa do osvrta na čitave muzikološke discipline ili njihove poddiscipline.

- Slično se može reći i za **jednojezične muzičke rječnike**, pri čemu su tekstovi u njima znatno kraći i skromniji. S druge strane, **dvojezični i višejezični rječnici** predstavljaju kolekcije termina iz registra muzike koji se javljaju na jednom jeziku i njihovih prevodnih ekvivalenata na drugom jeziku ili drugim jezicima.
- **Kolekcije tekstova pojedinačnih autora** obično donose tekstove (radove) jednog autora o različitim muzičkim temama nastale u određenom vremenskom periodu koji su sakupljeni, sortirani i, u širem tematskom smislu, organizovani tako da čine cjelinu višeg reda, odnosno knjigu.
- Konačno, **zbornici radova** predstavljaju kolekcije radova različitih autora, koji su prethodno izloženi na naučnim ili stručnim skupovima, simpozijumima ili konferencijama u okviru kojih se zbornik objavljuje. Pri tome, u zavisnosti od tematskog okvira skupa, simpozijuma ili konferencije, radovi na nivou zbornika mogu biti tematski vezani za centralnu temu, zatim uklopljeni, organizovani ili priređeni u skladu sa određenim (pod)tematskim oblastima, grupisani u širem smislu na osnovu muzičkih disciplina kojima načelno pripadaju ili tematski potpuno nezavisni jedan od drugog.
- Isto ili slično važi i za **naučne ili stručne časopise** koje objavljuju različite muzičke ili kulturne institucije, pri čemu oni, pored naučnih i stručnih radova, mogu sadržavati i kritike, recenzije i intervjue.

Naravno, granice između navedenih žanrova nije uvijek moguće jasno povući, što je naročito slučaj sa udžbenicima i teorijskim studijama i istorijskim pregledima i zavisi kako od sadržaja određenih publikacija, tako i od uloge i komunikativne svrhe koja im je dodijeljena u konkretnim okolnostima.

- **Stručni i naučni radovi** o različitim aspektima i disciplinama klasične muzike predstavljaju poseban žanr i obično se nalaze u okviru, već pomenutih, zbornika radova i naučnih ili stručnih časopisa. Može se reći da okvir njihovih tema načelno, u skromnijem opsegu i mjeri, odgovara onome što je već rečeno o temama knjiga o klasičnoj muzici, tako da radovi mogu biti istorijski pregledi, biografije ili teorijske studije u užem ili širem smislu.
- **Muzička kritika**, manifestovana kroz tekstove u kojima se daju subjektivni osvrti na djela, kompozitore, izvođače ili pojave, predstavlja, takođe, poseban žanr koji od svojih autora zahtjeva dobro i široko poznavanje, kako onoga o čemu se piše (što se kritikuje), tako i različitih muzikoloških disciplina relevantnih za utemeljeno sagledavanje predmeta kritike. Posebnu vrstu muzičke kritike predstavlja **recenzija**, koja obično donosi kritički osvrt na zvučni zapis izvođenja određenog muzičkog djela ili grupe djela ili muzičku publikaciju u pisanoj ili digitalnoj formi. Ovakve tekstove (kritike i recenzije) moguće je naći kako u okviru stručnih ili naučnih muzičkih časopisa tako i u različitim periodičnim publikacijama (kako muzički orijentisanim, tako i opštim), dnevnim novinama i slično.
- **Intervjui**, predstavljeni u pisanoj formi, označavaju tekstualne zapise razgovora vođenih sa kompozitorima, izvođačima ili drugim profilima osoba koje se bave klasičnom muzikom.
- Poseban žanr u okviru tekstova o klasičnoj muzici predstavljaju i **tekstovi koje je moguće pronaći u notnim izdanjima (partiturama) različitih kompozicija**,

najčešće na početku, gdje se, obično, daje tekstualni (istorijsko-kontekstualni, formalno-harmonski ili kombinovani) uvod u notni tekst koji slijedi, kao i posebne napomene za izvođače, koje se razlikuju u odnosu na izvođački medij kome je notni zapis u određenom izdanju namijenjen. U ovakve tekstove spadaju i napomene kompozitora, redaktora ili priređivača notnog izdanja, koje se mogu naći ispod samog notnog teksta i odnose se na različite izvođačke probleme, što je naročito prisutno u kompozicijama koje pripadaju modernoj muzici XX i XXI vijeka koja u svom izvođačkom izrazu, pored standardnih sredstava, koristi i posebne zvučne i izvođačke efekte naznačene nestandardizovanim notnim zapisom, što često zahtijeva dodatno tekstualno pojašnjenje kako bi se mogao nedvosmisleno protumačiti.

Iako su svi navedeni tekstualni žanrovi prvenstveno prisutni u pisanim odnosno štampanim publikacijama, zahvaljujući širenju interneta kao digitalnog medija kao i razvoju informacionih tehnologija uopšte moguće ih je naći i u elektronskom formatu, kao elektronske knjige i tekstove u okviru specijalizovanih muzičkih i opštih informativnih sajtova, portala, blogova, grupa na društvenim mrežama i slično.

U pogledu drugog kriterijuma, odnosno samog sadržaja koji tekstualne cjeline svrstava u okvir registra klasične muzike, i njegovog odnosa sa prvim kriterijumom, te pristupanja samom problemu analize žanra u tekstovima u klasičnoj muzici, treba uzeti u obzir nekoliko činjenica. Prva od njih jeste već pomenuta činjenica da, ukoliko se ostave po strani ili zanemare elementi koji žanrove izdvojene na osnovu prvog kriterijuma, odnosno diskurs koji ih sačinjava, povezuju sa klasičnom muzikom kao disciplinom i registrom koji je tekstualno opisuje, ovi žanrovi u sličnoj ili srodnoj formi postoje i u drugim disciplinama i registrima umjetnosti, kulture, nauke i drugih ljudskih aktivnosti i, kao takvi su relativno lako prepoznatljivi i uočljivi na osnovu poznavanja opšte kulture i

vidova organizacije i uređenja tekstualnog materijala i diskursa. Druga činjenica je to da su razlike među navedenim žanrovima prvenstveno uslovljene, s jedne strane, njihovom organizacijom u cjelini, a s druge ukupno sagledanim terminološko-sadržajnim odlikama, odnosno disciplinom, oblasti i temom kojom se bave. Ako se te razlike ostave po strani, može se reći da je riječ o diskursu koji koristi jedinstvenu terminologiju vezanu za klasičnu muziku i odgovarajuće (srodne) načine i obrasce izražavanja i saopštavanja informacija. Treća činjenica je da se, u okviru gotovo svakog od navedenih žanrova, mogu identifikovati i brojni (pod)žanrovi, kako opšti, koji proizilaze iz načelne strukture diskursa u okviru žanra (uvodno poglavlje, uvod ili sažetak radova ili članaka, zaključak), tako i posebni, koji proizilaze iz samog sadržaja, funkcije, leksičko-gramatičkih i tekstualnih odlika (analiza, biografski osvrt, istorijski prikaz, definisanje pojma, prikaz, kritički osvrt). Konačno, četvrta činjenica je da je veoma rijedak slučaj da se u određenom diskursu, ili, preciznije gledano, određenoj tekstualnoj cjelini, u okviru registra tekstova o klasičnoj muzici i nekog od žanrova koji mu pripada, cijelom „dužinom“ sadržaja ravnomjerno i dominantno koristi specifična, usko muzička terminologija koja tekst sadržajno usmjerava prvenstveno ka stručnjacima i poznavaocima iz oblasti. Nasuprot tome, usko muzički elementi, koje prvenstveno karakterišu određene tekstualne i leksičko-gramatičke odlike, u dužim tekstualnim cjelinama se javljaju u ključnim, kraćim ili dužim epizodama (pamus, poglavlje) sa određenom funkcijom i svrhom, predstavljeni kroz odgovarajuće karakteristične jezičke obrasce, i kao takvi su ugrađeni u ostatak tekstualnog sadržaja koji je u, većoj ili manjoj mjeri, „opšteg“ karaktera ili se oslanja na neku drugu disciplinu, tako da zajedno sačinjavaju cjelinu – tekst, a time, ukupno gledano, i sam diskurs o klasičnoj muzici.

Stoga i analiza žanra na nivou engleskog i srpskog jezika ima najviše smisla i efekta ukoliko se sprovede upravo na nivou tih, kraćih ili dužih, epizoda u diskursu direktno vezanih za različite aspekte i discipline klasične muzike, uzimajući u obzir kako

karakteristike jezika koji se u njima koristi (leksičko-gramatičke odlike, tekstualizacija, strukturalno tumačenje) (Bhatia 1993), tako i tekstualno okruženje, situacioni kontekst, diskursnu zajednicu kojoj pripadaju, ulogu koju zauzimaju i komunikacione svrhe koje ispunjavaju. Na taj način u prvi plan dolaze podaci o osobinama koje ove tekstove čine posebnim i karakterišu ih u okviru žanra i registra, kao i o različitim komunikativnim svrhama koje se njima ostvaruju. Pri tome će se takvi odlomci sa specifično „muzičkim“ sadržajem tretirati kao svojevrsan žanr u okviru registra, koji nije definisan formalno i strukturalno, kao što je to slučaj sa žanrovima kao što su knjiga, rad, članak ili kritika, već prvenstveno na osnovu leksičko-gramatičkih i tematsko-sadržajnih karakteristika koje ovakvi odlomci ispoljavaju u sklopu dužih tekstualnih cjelina kojima pripadaju.

2.2 Pojam diskursa

Budući da je pojam **diskursa** već mnogo puta pomenut u prethodnom tekstu, te da je, kao što se može uočiti, u pitanju jedan od termina koji su ključni za analizu žanra, vrijedi se osvrnuti na njegova osnovna značenja i karakteristike, predstavljena kroz različite definicije, kao i na njegovo proučavanje koje se obavlja putem analize diskursa.

Diskurs, naime, predstavlja pojam koji se u današnje vrijeme višestruko koristi u raznim oblastima nauke i umjetnosti. Stoga postoji mnogo različitih definicija, kao i pristupa ovom pojmu koje je moguće naći u literaturi.

Stubbs definiše diskurs kao jezik iznad rečenice i iznad klauze (Stubbs 1983: 1), ali ovakvu definiciju Lakić smatra nepreciznom, čak i laičkom (Lakić 2014: 57). U *Rječniku lingvistike i fonetike (A Dictionary of Linguistics and Phonetics)*, David Crystal opisuje diskurs, u najširem značenju, kao „niz iskaza koji sačinjavaju bilo koji prepoznatljivi govorni događaj“ (*a set of utterances which constitute any recognizable speech event*) (Crystal 2008: 148). Brown i Yule definišu diskurs kao „jezik u upotrebi“ (eng. *language in use*) koji se, kao takav, „ne može ograničiti na opisivanje lingvističkih oblika nezavisno

od namjena ili funkcija koje je predviđeno da ti oblici obavljaju u ljudskim aktivnostima“ (*cannot be restricted to the description of linguistic forms independent of the purposes or functions which those forms are designed to serve in human affairs*) (Brown and Yule 1983: 1). McCarthy definiše diskurs na srodan način, kao „odnos između jezika i konteksta u kojima se koristi“ (*the relationship between language and the context in which it is used*), naglašavajući da oni koji proučavaju diskurs proučavaju jezik u upotrebi: „sve vrste pisanih tekstova i izgovorene podatke, od konverzacija do visoko institucionalizovanih oblika govora“ (*written texts of all kinds, and spoken data, from conversation to highly institutionalized forms of talk*) (McCarthy 2000: 5). Sličnu definiciju daje i Bhatia, koristeći termin diskurs u opštem smislu da govori o „jeziku u upotrebi u institucionalnim, profesionalnim ili opštijim društvenim kontekstima. To uključuje i pisane i govorne oblike“ (*language use in institutional, professional or more general social contexts. It includes both the written as well as the spoken forms*) (Bhatia 2004: 3). Konačno, Gee razlikuje **diskurs** i **Diskurse** (sa velikim „D“) (eng. *discourse and Discourses*), posmatrajući **diskurs** kao „način na koji se jezik koristi „u praksi“ da predstavi aktivnosti i identitete“ (*how language is used “on site” to enact activities and identities*) (Gee 2001: 7), dok su **Diskursi** „društveno prihvaćene veze između načina korišćenja jezika, mišljenja, vrednovanja, djelovanja i uzajamnog djelovanja, na „pravim“ mjestima i u „pravo“ vrijeme sa „pravim“ objektima (veze koje se mogu koristiti da nekoga identifikuju kao pripadnika društveno značajne grupe ili „društvene mreže“) (*socially accepted associations among ways of using language, of thinking, valuing, acting, and interacting, in the “right” places and at the “right” times with the “right” objects (associations that can be used to identify oneself as a member of a socially meaningful group or “social network”*), (Gee 2001: 17). Slično razmišljaju Schiffrin, Tannen i Hamilton, urednici zbornika *Priručnik za analizu diskursa* (*The Handbook of Discourse Analysis*, 2001) koji, u uvodnom poglavlju ove publikacije,

polazeći od definicije diskursa kao bilo koje strukture iznad nivoa rečenice i analize diskursa kao proučavanja jezika u upotrebi, uočavaju i pojavu novog značenja dodijeljenog izrazu „diskursi“, takvog da ovaj izraz „ne samo da postaje brojiva imenica, već se dalje odnosi na široki konglomerat lingvističkih i nelingvističkih društvenih praksi i ideoloških pretpostavki“ (*the term „discourses“ non only becomes a count noun, but further refers to a broad conglomeration of linguistic and nonlinguistic social practices and ideological assumptions*) (Schiffrin, Tannen and Hamilton (eds.) 2001: 1).

Proučavanjem diskursa bavi se lingvistička disciplina pod nazivom **analiza diskursa** (eng. *discourse analysis*). Za opisivanje i definisanje analize diskursa takođe postoje različite definicije koje su postavili različiti autori u odnosu na svoje poimanje diskursa, tako da se neke od njih mogu izvesti iz opisa diskursa predstavljenih u prethodnom pasusu. U takvom duhu, Cook definiše analizu diskursa dvojako, kao proučavanje načina na koji korisnici opažaju odlomke jezika u kontekstu kao nešto što je objedinjeno i ima značenje i kao proučavanje načina na koji različite upotrebe jezika konstituišu i izražavaju vrijednosti društvenih institucija (Cook 2003: 127). Yule daje nešto opštiju definiciju, posmatrajući analizu diskursa kao „proučavanje upotrebe jezika koje je u vezi sa društvenim i psihološkim faktorima koji utiču na komunikaciju“ (*the study of language use with reference to the social and psychological factors that influence communication*) (Yule 1997: 129). Crystal smatra analizu diskursa pokušajem da se „otkriju jezičke pravilnosti u diskursima korišćenjem gramatičkih, fonoloških i semantičkih kriterijuma“ (*to discover linguistic regularities in discourses, using grammatical, phonological and semantic criteria*) (Crystal 2008: 148). U poglavlju *Proučavanje diskursa (The Study of Discourse)*, u okviru publikacije *Diskurs kao struktura i proces. Proučavanje diskursa: multidisciplinarni uvod, prvi dio (Discourse as Structure and Process. Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction, Volume 1, 1997)*, Van Dijk iznosi stanovište da su

analitičari diskursa saglasni da je diskurs vid upotrebe jezika ali da, „budući da je to i dalje prilično nejasno i ponekad nepodesno, uvode više teorijski koncept 'diskursa' koji je specifičniji a istovremeno ima širu primjenu. Oni žele da uključe neke druge osnovne komponente u sam koncept, tačnije *ko koristi jezik, kako, zašto i kada*“ (*since this is still quite vague and not always adequate, they introduce a more theoretical concept of 'discourse' which is more specific and at the same time broader in its application. They want to include some other essential components in the concept, namely who uses language, how, why and when*) (Van Dijk 1997: 2). Razmatrajući značenja diskursa, on dalje navodi da je jedna moguća karakterizacija diskursa nazvati ga komunikativnim događajem. Tačnije, „ljudi koriste jezik kako bi saopštili ideje ili vjerovanja (ili da izraze emocije), i to čine kao dio složenijih društvenih događaja“ (*people use language in order to communicate ideas or beliefs (or to express emotion), and they do so as a part of more complex social events*) (Van Dijk 1997: 2). To neminovno dovodi do međusobnog kontakta među ljudima, tako da se diskurs nekad opisuje i kao vid verbalne interakcije. Budući da Van Dijk smatra da je zadatak proučavanja diskursa da obezbijedi cjelovite opise navedenih dimenzija diskursa, odnosno da opiše „kako upotreba jezika utiče na vjerovanja i interakciju, ili obrnuto, kako aspekti interakcije utiču na to kako ljudi govore ili kako vjerovanja kontrolišu upotrebu jezika i interakciju“ (*how does language use influence beliefs and interaction, or vice versa, how do aspects of interaction influence how people speak, or how do beliefs control language use and interaction*) (Van Dijk 1997: 2), njegovo je mišljenje da se od analize diskursa treba očekivati da, pored pružanja sistematičnog opisivanja, formuliše teorije koje objašnjavaju takve odnose između upotrebe jezika, vjerovanja i interakcije (Van Dijk 1997: 2). Sličnu „troznačnost“ termina uočavaju i Schiffrin, Tannen i Hamilton u uvodu *Priručnika za analizu diskursa (The Handbook of Discourse Analysis, 2001)*, komentarišući razne (prethodne) definicije analize diskursa i

grupišući ih u tri opšte kategorije, kojima se ova disciplina određuje kao proučavanje „(1) bilo čega iznad nivoa rečenice, (2) upotrebe jezika i (3) šireg opsega društvene prakse koji uključuje nelingvističke i nespecifične jezičke pojave“ (*(1) anything beyond the sentence, (2) language use, and (3) a broader range of social practice that includes nonlinguistic and nonspecific instances of language*) (Schiffrin, Tannen and Hamilton 2001: 1).

Kao disciplina, analiza diskursa je počela da se razvija u drugoj polovini prošlog vijeka i „izrasla je iz rada u različitim disciplinama tokom šezdesetih i sedamdesetih godina, uključujući lingvistiku, semiotiku, psihologiju, antropologiju i sociologiju“ (*it grew out of work in different disciplines in the 1960s and early 1970s, including linguistics, semiotics, psychology, anthropology and sociology*) (McCarthy 2000: 5) i pri tome uspjela da za sebe izgradi značajnu osnovu u deskriptivnoj i, kasnije, primjenjenoj lingvistici (McCarthy 2000: 1), te, naposljetku, „izrasla u široko-obuhvatnu i heterogenu disciplinu koja svoje jedinstvo nalazi u opisivanju jezika iznad nivoa rečenice, a interesovanje u kontekstima i kulturnim uticajima koji utiču na jezik u upotrebi“ (*discourse analysis has grown into a wide-ranging and heterogeneous discipline which finds its unity in the description of language above the sentence and an interest in the contexts and cultural influences which affect language in use*) (McCarthy 2000: 7).

Prilikom navođenja definicija diskursa i analize diskursa koje su dali različiti autori, na više mjesta je naglašeno da analiza diskursa jednaku pažnju poklanja i pisanim i govornim tekstovima. Budući da će centralni, analitičko-komparativni dio ovog rada biti zasnovan isključivo na pisanim tekstualnim materijalima, u tekstu koji slijedi pažnja će biti posvećena različitim aspektima analize pisanog diskursa (pri čemu je veliki dio onoga što će biti pomenuto moguće primjeniti i na govorni diskurs).

Pristupajući diskursu, Halliday i Hasan polaze od teksta kao funkcionalne jedinice, jezika koji je funkcionalan i koji obavlja neki posao u određenom situacionom kontekstu,

(Halliday and Hasan 1985: 52), odnosno, kako to parafrazira Meyer, jezika koji radi nešto u nekom kontekstu, nasuprot izolovanim riječima ili rečenicama (Meyer 2009: 80). Oni, dalje, određuju da je osnovna karakteristika koja odvaja tekst od „ne-teksta“ jedinstvo, koje se javlja u dva tipa: **jedinstvo strukture** i **jedinstvo teksture** (eng. *unity of structure and unity of texture*) (Halliday and Hasan 1985: 52).

Meyer uočava da je jedinstvo strukture usko povezano sa pojmom registra, koji, opet, sadrži brojne pod-registre sačinjene od „tekstova sa sličnom generalnom strukturom i skupom lingvističkih odlika (npr. određena vrsta vokabulara ili posebne gramatičke konstrukcije) koje mogu biti jedinstvene za dati registar ili se u tom registru koristiti drugačije nego u drugim registrima“ (*texts with a similar overall structure and a set of linguistic features (e.g. a certain kind of vocabulary or particular grammatical constructions) that may be unique to the register or used differently in the register than in other registers*) (Meyer 2009: 80). Predstavljajući razliku između srodnih termina **registar** i **žanr**, koja je već razmatrana u toku ovog poglavlja, Meyer se poziva na definicije koje daje Lee, gdje stoji da je „registar definisan „leksičko-gramatičkim i diskursno-semantičkim obrascima povezanim sa situacijama“, dok se „žanr sastoji od tekstova koji se mogu klasifikovati u „kulturno-prepoznatljive kategorije““ (*a register is defined by “lexico-grammatical and discoursal-semantic patterns associated with situations (i.e. linguistic patterns),” while a genre consists of texts that can be classified into “culturally-recognisable categories”*) (Lee 2001: 46 u Meyer 2009: 81). Kao što je već poznato, ovakvo razlikovanje termina podržavaju i Biber, Connor i Upton, navodeći da se termin registar koristi kada se govori o opštoj vrsti jezika povezanoj sa domenom u kome se koristi, tako da se studije registra obično fokusiraju na leksičko-gramatičke odlike, pokazujući kako upotreba pojedinačnih riječi i gramatičkih odlika sistematski varira u skladu sa situacijom u kojoj se koristi, dok se, s druge strane termin žanr se koristi kada se govori o

kulturno prepoznatljivom **tipu poruke** (*message type*) sa konvencionalnom unutrašnjom strukturom, tako da je proučavanje žanra obično usmjereno na konvencionalnu diskursnu strukturu tekstova ili očekivanih društveno-kulturnih djelovanja diskursne zajednice (Biber, Connor and Upton 2007: 8).

Jedinstvo tekture teksta podrazumijeva postojanje raznih jezičkih markera kojima se uspostavlja ono što Halliday i Hasan nazivaju **vezom** (eng. *tie*) (Halliday and Hasan 1976: 3, 1985: 73), podrazumijevajući pod tim pojmom neki jezički marker koji povezuje dva dijela teksta, čime se postiže koherentnost, a naposljetku i kohezija, te se dobija tekst sa različitim kohezivnim vezama koji je jasan i ima značenje (Meyer 2009: 81). McCarthy posmatra markere, odnosno „jezičke signale semantičkih i diskursnih funkcija“ (eng. *linguistic signals of semantic and discourse functions*) kao bitno povezane sa **površinom teksta** (eng. *surface of the text*), dok samo razumijevanje teksta posmatra kao „čin tumačenja koji jednako zavisi od onoga što čitaoci doprinose tekstu i onoga što je autor u njega smjestio“ (*an act of interpretation that depends as much on what we as readers bring to a text as what the author puts in it*) (McCarthy 2000: 26-27). Pri tome on tumačenje posmatra kao **niz procedura** (eng. *set of procedures*), a sam pristup analizi tekstova koji naglašava mentalne aktivnosti uključene u tumačenje naziva **proceduralnim**. „Proceduralni pristupi naglašavaju ulogu čitaoca u aktivnom građenju svijeta teksta, zasnovanom na njenom/njegovom doživljaju svijeta i načinu na koji se stanja i događaji aktivno manifestuju u njemu“ (*Procedural approaches emphasise the role of the reader in actively building the world of the text, based on his/her experience of the world and how states and events are characteristically manifested in it*) (McCarthy 2000: 27).

2.2.1 Kohezija

Za diskurs, njegovo razumijevanje, analiziranje i tumačenje, a time i sagledavanje u okviru analize žanra, od velikog značaja je pojam **kohezije** (eng. *cohesion*). Taj pojam uveli

su Halliday i Hasan u studiji *Kohezija u engleskom jeziku (Cohesion in English, 1976)*, definišući je kao semantički koncept koji se „odnosi na odnose značenja koji postoje unutar teksta i koji ga definišu kao tekst“ (*it refers to the relations of meaning that exist within the text and which define it as a text*) (Halliday and Hasan 1976: 4), odnosno kao „semantički odnos između nekog elementa u tekstu i nekog drugog elementa koji je bitan za njegovo tumačenje“ (*semantic relation between an element in the text and some other element that is crucial to the interpretation of it*) (Halliday and Hasan 1976: 8) ili kao „niz mogućnosti koji postoje za povezivanje nečega sa onim što je već prošlo ranije“ (*the range of possibilities that exist for linking something with what has gone before*) (Halliday and Hasan 1976: 10). Oslanjajući se na postavke Hallidaya i Hasana, Meyer navodi da, kako bi se postigla koherentnost teksta, on, osim hijerarhijske strukture, takođe mora imati sastavne dijelove povezane na način koji je prepoznatljiv slušaocu ili čitaocu, pri čemu pojedinačni dijelovi teksta - rečenice i klauze unutar njega - takođe moraju biti povezani (Meyer 2009: 98). On dalje navodi da se jedinstvo teksture postiže djelovanjem različitih sredstava: „sastavni dijelovi unutar klauze su poredani na takav način da tematska struktura klauze doprinosi lakom toku informacija od klauze do klauze, a odnose između klauza naznačavaju različiti kohezioni markeri“ (*constituents within a clause are ordered in a specific way so that the thematic structure of the clause promotes the easy flow of information from clause to clause, and relationships between clauses are indicated by various markers of cohesion*) (Meyer 2009: 98). Pozivajući se na istraživanja o **funkcionalnoj perspektivi rečenice** (eng. *functional sentence perspective – FSP*) koje su inicijalno sprovodili lingvisti Praške škole Daneš i Firbas, da bi ih potom engleskom jeziku prilagodio Halliday (Halliday and Matthiessen 2004), Meyer razmatra tematsku strukturu klauza u smislu toga na koji način raspoređivanje elemenata unutar njih doprinosi protoku informacija u tekstu i pomaže pri povezivanju jedne klauze sa drugom. U tu svrhu, on iz

funkcionalne analize rečenice preuzima i koristi pojmove **tema** i **rema** (eng. *theme and rheme*) pri čemu tema predstavlja ono što je stara informacija unutar klauze, dok su nove informacije rema (Meyer 2009: 98-99). Drugim riječima, rema je „ono što se govori o temi (ponekad se naziva i fokus)“ (*what is said about the topic (sometimes called the focus)*) (Baker and Ellece 2011: 122). Meyer uočava da, u svrhu pojačavanja kohezije, postoji tendencija da se nove informacije smještaju prema kraju klauze, tako da stare informacije iz teme obezbjeđuju vezu sa prethodno uvedenim informacijama (Meyer 2009: 99), što naziva **fokus na kraju** (eng. *end-focus*), preuzimajući definiciju ove pojave navedenu u *Sveobuhvatnog gramatici engleskog jezika (A Comprehensive Grammar of the English Language)* (Quirk et al. 1985: 1357). Kao neke od sintaksičkih procesa koji služe za naznačavanje fokusiranja ili stavljanje naglaska na određeni dio klauze Meyer navodi **pasivizaciju** (eng. *passivization*) (transformaciju aktivne rečenice u pasivnu (Baker and Ellece 2011: 88) i **topikalizaciju** (eng. *topicalization*) (premještanje informacija iz normalne pozicije unutar reme ka prednjem dijelu klauze) (Meyer 2011: 100).

Koheziju je, takođe, moguće postići i nizom postupaka kojima se uspostavljaju jasne veze između klauza (Meyer 2009: 102). Halliday i Hasan (1976) uočavaju i navode pet tipova navedenih procesa: **referencu**, **supstituciju**, **elipsu**, **vezivanje** i **leksičku koheziju** (eng. *reference, substitution, ellipsis, conjunction and lexical cohesion*). McCarthy preuzima i opisuje navedene procese, ali tako što prva četiri posmatra u sklopu gramatičke kohezije, **kao gramatičke veze** (eng. *grammatical connexions, grammatical links*) (McCarthy 2000: 35), dok peti (leksičku koheziju) posmatra u sklopu „obrazaca vokabulara iznad nivoa rečenice“ (*vocabulary patterns above sentence level*) (McCarthy 2000: 65).

Meyer definiše **referencu** kao osobinu riječi da se odnose na druge riječi izvan i unutar teksta (Meyer 2009: 234). Halliday i Hasan uočavaju tri tipa referenci: **lične**, **pokazne** i **komparativne** (eng. *personal, demonstrative and comparative*), pri čemu je

lična referenca „referenca posredstvom funkcije u govornoj situaciji, kroz kategoriju osobe“ (*reference by means of function in the speech situation, through the category of person*), **pokazna referenca** je „referenca posredstvom lokacije, na skali blizine“ (*reference by means of location, on a scale of proximity*), dok **komparativna referenca** podrazumijeva „indirektnu referencu posredstvom identičnosti ili sličnosti“ (*indirect reference by means of identity or similarity*) (Halliday and Hasan 1976: 37). Halliday i Hasan daju detaljne i potpune liste za sve navedene tipove referenci (Halliday and Hasan 1976: 38-39), koje uključuju lične i pokazne zamjenice, determinatore, članove, pojedine pridjeve i priloge. Takođe, u odnosu na „pravac“ referenciranja, razlikuju se dva tipa tipovi referenci: **egzoforičke** i **endoforičke** (eng. *exophoric and endohoric*), koje se dalje mogu podijeliti na **anaforičke** i **kataforičke** (eng. *anaphoric and cataphoric*) (Halliday and Hasan 1976, McCarthy 2000, Meyer 2009). **Egzoforičke** reference se odnose nešto što je izvan teksta, dok se **endoforičke** reference odnose na nešto što je unutar teksta (Meyer 2009: 226). Postoje dva tipa endoforičkih referenci: **anaforičke**, koje uključuju „vraćanje unazad u tekstu kako bi se pronašao referent“ (*looking back in texts to find the referent*) (McCarthy 2000: 36) i **kataforičke**, gdje se referenciranje u tekstu vrši prema naprijed, odnosno onome što će tek biti naznačeno ili navedeno. (McCarthy 2000: 41-42, Meyer 2009: 223).

Supstitucija predstavlja tip kohezije u kome se jedna riječ zamjenjuje drugom (Meyer 2009: 236) i u engleskom jeziku, funkcioniše na nivou imenica, glagola ili klauza (McCarthy 2000: 45). S druge strane, **elipsa** predstavlja „izostavljanje nekog elementa na osnovu identičnosti sa nekim drugim elementom“ (*the omission of some element under identity with some other element*) (Meyer 2009: 226), odnosno „izostavljanje elemenata koje gramatika obično zahtijeva, a za koje govornik/pisac smatra da su očigledni iz konteksta te ih stoga ne treba navoditi“ (*the omission of elements normally required by the*

grammar which the speaker/writer assumes are obvious from the context and therefore need not be raised) (McCarthy 2000: 43). Ona, takođe, funkcioniše na nivou imenica, glagola ili klauza.

Konačno, **vezivanje** podrazumijeva „uključivanje različitih vrsta izraza koji označavaju veze između onoga što se ranije pojavilo u tekstu i onoga što slijedi“ (*inclusion of various kinds of expressions that mark relationships between what occurred previously in a text and what follows*) (Meyer 2009: 107), odnosno „pretpostavlja tekstualno nizanje i signalizira odnos između segmenata diskursa“ (*it does presuppose a textual sequence, and signals a relationship between segments of the discourse*) (McCarthy 2000: 46), što se, načelno, provodi pomoću različitih tipova vezničkih odnosa, odnosno veznika (u ovom slučaju, izraz **veznici** se na odnosi na vrstu riječi, nego na gramatičke jedinice i nizove gramatičkih jedinica (riječi i nizove riječi) pomoću kojih se predstavljaju i ispoljavaju različiti odnosi vezivanja).

Halliday i Hasan definišu četiri tipa veznika: **aditivne**, **adversativne** (suprotne), **kauzalne** (uzročne) i **temporalne** (vremenske) (eng. *additive, adversative, causal and temporal*). Funkcija **aditivnih** veznika je da strukturalno usklađuju ili povezuju nešto novo sa onim što je pretpostavljeno ili podrazumijevano na osnovu prethodnog teksta, ili da to negiraju. Neki od aditivnih veznika su: *i, takođe, štaviše i osim toga* (eng. *and, also/too, furthermore, additionally*). **Adversativni** veznici ukazuju da je nešto u suprotnosti sa onim šta se očekuje. U tu kategoriju spadaju (*a*) *ipak, iako/mada/premda, samo, ali i u stvari* (eng. *yet, though, only, but, in fact*). **Kauzalni** veznici, kao što su *tako (da), onda, jer, zato/zbog toga (što), iz tog razloga, kao rezultat/posljedica i u tom pogledu* (eng. *so, then, for, because, for this reason, as a result, in this respect*), izražavaju rezultat, razlog i svrhu, dok **temporalni** prikazuju redoslijed radnji tokom vremena, i tu spadaju veznici *tada*,

potom, nakon toga, sljedećeg dana, do tada, u isto vrijeme/istovremeno (eng. *then, next, after that, next day, until then, at the same time*) (Halliday and Hassan 1976: 238-267).

U okviru razmatranja kohezije iz perspektive povezanosti analize diskursa i gramatike, McCarthy, takođe, uočava kao bitno pitanje i „odnos između izbora glagolskog vremena i vida i sveukupnih ograničenja diskursa“ (*relationship between tense-aspect choices and overall discourse constrains*) (McCarthy 2000: 59). On navodi da su, ispitivanjem prirodnih podataka, analitičari diskursa u stanju da uoče regularne korelacije između tipova diskursa i dominacije određenih izbora glagolskog vremena i vida unutar klauze (McCarthy 2000: 59), te da su u specijalističkim i akademskim tekstovima kao što su naučni članci često uočljive korelacije između segmenata diskursa i izbora glagolskog vremena i vida (McCarthy 2000: 60). Naposljetku, McCarthy uočava da glagolsko vrijeme i vid veoma variraju od jezika do jezika i navodi primjer „jezika sa klasičnim 'vidom' kao što su slavenski“ čiji su izbori *perfektnih* i *imperfektnih* vidova prilično u suprotnosti sa engleskim poimanjem opisivanja prošlih događaja kroz 'relevantnost u odnosu na sadašnjost' (present perfect) i 'raskidanje sa sadašnjošću' (past simple)“ (*the classic 'aspect' languages such as the Slavic tongues make choices of perfective and imperfective aspects which are quite at odds with the English notion of describing past events in terms of 'now-relevance' (present perfect) and 'break with the present' (past simple)*) (McCarthy 2000: 62).

Prema Hallidayu i Hasanu, **leksička kohezija** predstavlja kohezivni efekat postignut izborom vokabulara (Halliday and Hasan 1976: 274). McCarthy dalje pojašnjava ovakvu postavku navođenjem činjenice da se povezane jedinice vokabulara javljaju oko granica klauza i rečenica u pisanim tekstovima i oko činova, poteza i preokreta u govoru i predstavljaju glavnu karakteristiku koherentnog diskursa (McCarthy 2000: 65). Halliday i

Hasan uočavaju i opisuju dvije osnovne vrste odnosa između jedinica vokabulara u tekstu: **reiteraciju i kolokaciju** (eng. *reiteration and collocation*).

„**Reiteracija** je oblik leksičke kohezije koji na jednoj strani uključuje ponavljanje neke leksičke jedinice; na drugoj strani upotrebu opšte riječi da bi govorili o leksičkoj jedinici unazad; te određeni broj stvari između toga – upotrebu sinonima, riječi bliske sinonimu ili nadređenog termina“ (*reiteration is a form of lexical cohesion which involves the repetition of a lexical item, at one end of the scale; the use of a general word to refer back to a lexical item, at the other end of the scale; and a number of things in between – the use of a synonym, near-synonym, or superordinate*) (Halliday and Hasan 1976: 278). Prema McCarthyju, „reiteracija podrazumijeva ili ponovno navođenje neke jedinice u kasnijem dijelu diskursa direktnim ponavljanjem, ili ponovno isticanje njenog značenja upotrebom leksičkih odnosa. Leksički odnosi su stabilne semantičke veze koje postoje između riječi i koje su osnova opisa koji se daju u rječnicima i rječnicima sinonima“ (*reiteration means either restating an item in a later part of the discourse by direct repetition or else reasserting its meaning by exploiting lexical relations. Lexical relations are the stable semantic relationships that exist between words and which are the basis of descriptions given in dictionaries and thesauri*). Takve veze su **hiponimija i sinonimija** (*hyponymy and synonymy*) (McCarthy 2000: 65).

S druge strane, **kolokacija** se odnosi na tendenciju da će bilo koje dvije leksičke jedinice koje teže da se pojave u sličnim kontekstima – generisati kohezivnu silu ukoliko se pojave u susjednim rečenicama (Halliday and Hasan 1976: 286). Zbog takvih osobina kolokacije, odnosno činjenice da se odnosi samo na mogućnost da će se leksičke jedinice pojaviti zajedno i da nije semantički odnos između riječi McCarthy smatra da je diskutabilno to da li se ona adekvatno uklapa u pojam leksičke kohezije (McCarthy 2000: 65). On pod leksičkom kohezijom podrazumijeva „samo tačno ponavljanje riječi i ulogu

koju određeni semantički odnosi između riječi imaju u kreiranju *tekstualnosti*, osobine teksta koja ga razlikuje od nasumičnog nizanja nepovezanih rečenica“ (*exact repetition of words and the role played by certain basic semantic relations between words in creating textuality, that property of text which distinguishes it from a random sequence of unconnected sentences*) (McCarthy 2000: 65). Tekstualnost, opet, ostvaruje neposrednu vezu sa pojmom tekstualizacije, koji je u prethodnom tekstu već nekoliko puta pomenut, ali će mu u odjeljku koji slijedi biti posvećena posebna pažnja.

2.2.2 Tekstualnost i tekstualizacija

U okviru lingvistike i teorije književnosti, **tekstualnost** podrazumijeva sve atribute koji jedan komunikativni sadržaj čine tekstom. Pri tome se mora imati u vidu da se sam izraz **tekst** koristi u tri različita značenja. Prvo od njih podrazumijeva postavku niza oblika, u svojstvu znakova iz određenog sistema (slova i brojevi) na papirnoj ili elektronskoj stranici, koja se razlikuje od znakova iz drugih sistema, kao što su slike ili ilustracije. U drugom značenju, tekst podrazumijeva mentalnu predstavu (entitet) koja se izvodi iz takve postavke znakova i omogućava da se ono što je glavno odvoji od onoga što je dodatno. Konačno izraz „tekst se koristi da se govori o nečemu što u sebi sadrži vlastito tumačenje i stoga ima autoritet nad onima koji ga koriste“ (*text is used to refer to something that seems to carry its interpretation within itself and therefore has authority over those who use it*) (Engler 1991: 179).

Analiza diskursa posmatra tekst u okviru drugog navedenog značenja, odnosno kao „verbalni zapis čina komunikacije“ (*verbal record of a communicative act*) (Brown and Yule 1988: 6). U skladu s tim tumačenjem, pojam tekstualizacije ne tiče se samo zapisanih riječi, već zavisi od njihovog rasporeda i tumačenja od strane slušaoca ili čitaoca, pri čemu takvo tumačenje može biti odlučujući faktor za određivanje identiteta i definitivnog

značenja određenog teksta. Drugim riječima, pomoću tekstualnosti, tekst dobija svoje značenje i postojanje, odnosno „događa se“ na određeni način.

Sam čin ili proces postizanja tekstualnosti naziva se **tekstualizacija**, i odnosi se na to kako tekst nastaje usljed određenih dešavanja ili okolnosti. U tom smislu, ona je zasnovana na određenim postupcima, čija priroda zavisi od konkretnih dešavanja i okolnosti koje prate i uslovljavaju nastanak teksta.

U smislu analize diskursa i analize žanra, tekstualizacija, kako je u svojim studijama i radovima posmatra Bhatia, podrazumijeva karakteristične leksičko-gramatičke obrasce koji se javljaju u okviru određenih žanrova i precizira način na koji članovi određene govorne zajednice dodjeljuju ograničene vrijednosti različitim aspektima upotrebe jezika, što mogu biti odlike gramatike, leksike, sintakse ili čak diskursa kao cjeline. Pri tome, Bhatia uočava da takve, retoričke vrijednosti specifičnih leksičko-gramatičkih odlika upotrebljene u izgradnji i tumačenju profesionalnih žanrova često ostaju u okviru granica klauza, bez neke naročite i konkretne veze sa organizacionim karakteristikama žanra koji je u pitanju (Bhatia 2013: 239).

U osnovi tekstualizacije nalazi se ponavljanje, odnosno višestruko javljanje karakterističnih obrazaca u okviru tekstualnih materijala koji pripadaju određenom žanru, na nivou gramatike i leksike, koje je takvo da se može posmatrati kao suštinska odlika koja određuje i usmjerava kreiranje, razumijevanje i korišćenje tekstova u datom žanru.

2.2.3 Pragmatički pristup proučavanju jezika i žanra

Analiza diskursa neminovno zahtjeva pragmatički pristup proučavanju jezika. Takav pristup vodi u razmatranje određenog broja pitanja na koja se inače ne obraća velika pažnja prilikom formalnog lingvističkog opisivanja rečenične sintakse i semantike i u kome je, umjesto rečenice, osnovna strukturalna jedinica **iskaz** (eng. *utterance*) (Brown and Yule 1988: 27). Yule definiše pragmatiku kroz četiri oblasti kojima se ona bavi, kao:

proučavanje govornikovog značenja (eng. *study of speaker meaning*), **proučavanje kontekstualnog značenja** (eng. *study of contextual meaning*), **proučavanje načina na koji se saopštava više nego što je rečeno** (eng. *study of how more gets communicated than is said*) i **proučavanje izražavanja relativne udaljenosti** (eng. *study of the expression of relative distance*) (Yule 1997: 3). McCarthy pragmatiku posmatra samo u jednom od navedenih segmenata, kao „proučavanje načina na koji se značenje kreira u kontekstu“ (eng. *study of how meaning is created in context*) (McCarthy 2000: 2). Definicija koju daje Meyer određuje pragmatiku kao proučavanje principa koji naznačavaju kako se jezik koristi, pri čemu tim principima često upravljaju norme ili druge zakonitosti koje nemaju veze sa gramatikom, već prvenstveno sa konvencijama o tome na koji način treba koristiti određene oblike (Meyer 2009: 233).

Joan Cutting uočava da su i pragmatika i analiza diskursa pristupi proučavanju odnosa jezika prema odlikama kontekstualne pozadine, odnosno da im je zajednička odlika da proučavaju kontekst, diskurs, tekst i funkciju (Cutting 2002: 1-2). Proučavanje konteksta podrazumijeva „analiziranje dijelova značenja koje je moguće objasniti pomoću znanja o fizičkom i društvenom svijetu, te društveno-psiholoških faktora koji utiču na komunikaciju, kao i poznavanje vremena i mjesta iskazivanja ili zapisivanja riječi“ (*analysing the parts of meaning that can be explained by knowledge of the physical and social world, and the socio-psychological factors influencing communication, as well as the knowledge of the time and place in which the words are uttered or written*) (Cutting 2002: 2). Govoreći o odnosu analize diskursa i pragmatike prema diskursu (koji posmatra kao upotrebu jezika) i tekstu (koji posmatra kao **odlomke** (eng. *stretches*) govornog ili pisanog diskursa), Cutting uočava da se oba pristupa koncentrišu na to na koji način odlomci jezika dobijaju značenje i postaju objedinjeni za one koji ih koriste. Pri tome taj „kvalitet značenja i ujednačenosti“ (*quality of being meaningful and unified*) analiza diskursa naziva **koherentnošću**, što je

termin koji je već prodiskutovan i pojašnjen u prethodnom tekstu, dok je za pragmatiku to **relevantnost** (eng. *relevance*), kojom se bavi oblast pragmatike pod nazivom **teorija relevantnosti** (eng. *relevance theory*). Teorija relevantnosti predstavlja „proučavanje načina na koji pretpostavka relevantnosti drži tekstove na okupu tako da imaju značenje“ (*study of how the assumption of relevance holds texts together meaningfully*). Konačno, oba pristupa su vezana za funkciju: kratkoročne ciljeve govornika/autora teksta u govoru/napisanom tekstu i dugoročne ciljeve u verbalnoj interakciji (Cutting 2002: 2). S tim u vezi je od posebnog značaja **teorija govornih činova** (eng. *speech act theory*) a sami govorni činovi imaju bitnu ulogu u izgradnji diskursa pojedinih žanrova.

2.2.4 Govorni činovi i teorija govornih činova

Pod pojmom **govornog čina** (eng. *speech act*) McCarthy podrazumijeva ono što određeni odlomak jezika obavlja, ili na koji način se od slušaoca/čitaoca očekuje da reaguje (McCarthy 2000: 9). **Teoriju govornih činova** razvili su Austin (1975) i Searle (1969, 1979) i, prema stanovištu koje iznose Brown i Yule, ona obezbjeđuje uvid u to na koji način neki iskazi koji prividno nisu formalno povezani funkcionišu zajedno u diskursu konverzacije tako da formiraju koherentan niz (Brown and Yule 1988: 232-233). Prema Yuleu, djelovanje izvedeno proizvođenjem iskaza sastoji se od tri povezana čina. Ti činovi su:

- **lokucioni čin** (eng. *locutionary act*), koji je osnovni čin iskaza ili proizvođenja jezičkog izraza koji ima značenje;
- **ilokucioni čin** (eng. *illocutionary act*), koji se izvodi komunikativnom snagom iskaza i
- **perlokucioni čin** (eng. *perlocutionary act*), koji se zasniva na pretpostavci da će slušalac/čitalac prepoznati efekat koji je namjeravao proizvesti tvorac iskaza (Yule 1997: 47-48).

U vezi sa funkcijom koju govorni činovi obavljaju, Yule (1997) i Meyer (2009) navode pet tipova govornih činova:

- **reprezentativi** (eng. *representatives*), iskazi kojima se saopštavaju izjave ili činjenice provjerljive kao tačne ili netačne (Meyer 2009: 50), odnosno tipovi govornih činova za koje govornik/autor pisanog teksta vjeruje da su tačne ili ne (Yule 1997: 53);
- **direktivi** (eng. *directives*), iskazi čija je svrha da podstaknu nekog da nešto uradi (Meyer 2009: 50, Yule 1997: 54);
- **komisivi** (eng. *commissives*), iskazi kojima se neko obavezuje da nešto uradi (Meyer 2009: 50), odnosno tipovi govornih činova koje govornici koriste da se obavežu na neku buduću akciju (Yule 1997: 54);
- **deklarativi** (eng. *declarations*), iskazi koji dovode do promjene u stanju stvari (Meyer 2009: 50), odnosno tipovi govornih činova koji mijenjaju svijet time što su iskazani (Yule 1997: 53) i
- **ekspresivi** (eng. *expressives*), iskazi kojima se izražavaju stavovi govornika/autora pisanog teksta (Meyer 2009: 50), odnosno ono što govornik/autor pisanog teksta osjeća (Yule 1997: 53).

Da bi govorni čin bio uspješan, neophodno je da zadovoljava niz uslova koji se nazivaju uslovi prikladnosti ili uslovi podesnosti (eng. *felicity conditions or appropriateness condition*). Na osnovu identifikacije i podjele koju je napravio Searle (1969), Meyer (2009) i Yule (1997) navode četiri tipa uslova.

Iskazni uslov (eng. *propositional condition*) podrazumijeva da „svaki govorni čin mora imati iskazni sadržaj, odnosno biti izražen u obliku koji se uobičajeno povezuje sa govornim činom“ (*any speech act has to have propositional content, i.e., be expressed in a form conventionally associated with the speech act*) (Meyer 2009: 54). U skladu s tim, ovaj

uslov Yule naziva **sadržajni uslov** (eng. *content condition*) (Yule 1997: 50). **Pripremni uslov** (eng. *preparatory condition*) podrazumijeva „posebne zahtjeve koji moraju prethoditi iskazu kako bi se ovaj mogao posmatrati kao pojedinačni govorni čin“ (*specific requirements prior to an utterance in order for it to count as a particular speech act*) (Yule 1997: 133). **Uslov iskrenosti** (eng. *sincerity condition*) odnosi se na iskrene namjere govornika/autora pisanog teksta koje su neophodne da bi se iskaz posmatrao kao određeni govorni čin (Yule 1997: 134). Konačno, suštinski uslov (eng. *essential condition*) zahtjeva da iskaz obavezuje govornika/autora pisanog teksta na izvršavanje nekog čina (Yule 1997: 129). Pri identifikaciji ovih uslova, mora se imati u vidu činjenica da „iako svi govorni činovi moraju zadovoljiti svaki od uslova kako bi bili uspješni, mnogi govorni činovi se razlikuju po različitim načinima na koje zadovoljavaju pojedinačne uslove“ (*although all speech acts must satisfy each condition to be successful, many speech acts are distinguished by the different ways that they satisfy the individual conditions*) (Meyer 2009: 55).

2.3 Kontrastivna analiza

Budući da kontrastivna analiza predstavlja završni korak analize čije predstavljanje slijedi u narednom, trećem poglavlju ovog rada, u okviru ovog odjeljka biće riječi o njenim najznačajnijim karakteristikama, kao i o pojedinim analitičkim metodima i pristupima koji se javljaju u djelima različitih autora koja spadaju u literaturu iz te lingvističke discipline. Jednom od navedenih metoda biće posvećena dodatna pažnja i biće upotrebljen kao osnova za sprovođenje kontrastivne analize koja je predmet ovog rada.

Kontrastivna analiza se obično definiše kao sistematsko proučavanje para jezika kojim se utvrđuje u kojim su aspektima slični, a u kojim se razlikuju (Filipović 1975: 13; Kurteš 2009: 233). Detaljnije prikaze istorijskog razvoja kontrastivne analize, pravaca njenog djelovanja i projekata pokrenutih u sklopu te discipline moguće je pronaći u brojnim radovima (Filipović 1975, 1986; James 1980, Yang 1992, Chesterman 1998; Kurteš 2009;

Gast 2012 i drugi). Pri tome je, za prostor bivše Jugoslavije, od posebnog značaja bio Jugoslovenski srpsko-hrvatsko - engleski kontrastivni projekat (*Yugoslav Serbo-Croatian – English Contrastive Project*) koji je 1968. godine pokrenuo Zavod za lingvistiku Filozofskog fakulteta Univerziteta u Zagrebu i koji je vodio prof. dr Rudolf Filipović. Inače, projekat je opisan kao „međunarodni poduhvat koji uključuje saradnju jugoslovenskih i američkih istraživača. Njegov primarni cilj je da se za govornike srpskohrvatskog jezika olakša nastava engleskog kao drugog jezika. Rezultati bi takođe trebali biti relevantni i za nastavu srpskohrvatskog jezika govornicima engleskog jezika. Postoji nada da će ti rezultati omogućiti novi uvid u jezičke strukture dva jezika predstavljati doprinos kontrastivnoj lingvistici“ (Filipović 1969: 4).

Kontrastivna analiza, prema Chestermanu, koji se poziva na Jamesovu studiju *Kontrastivna analiza (Contrastive Analysis, 1980)*, uključuje dva osnovna procesa: opisivanje i poređenje, što podrazumijeva četiri koraka: (1) prikupljanje podataka, (2) formulisanje opisa, (3) dopunjavanje podataka po potrebi, (4) formulisanje kontrasta (Chesterman 1998: 52). S tim u vezi, Chesterman predlaže i metodološki okvir za vršenje analize, koji obuhvata sljedeće korake:

1. Primarni podaci (eng. *primary data*): primjeri jezičkog ponašanja u različitim jezicima.
2. Kriterijum uporedivosti (eng. *comparability criterion*): uočena sličnost između određenih pojava u datom jeziku, koja se, potom, kao kriterijum definiše u smislu ograničenja relevantne sličnosti.
3. Problem: u čemu je priroda sličnosti?
4. Polazna hipoteza (eng. *initial hypothesis*): dvije pojave u dva jezika su identične.
5. Provjera polazne hipoteze: na osnovu čega ona može biti podržana ili odbijena i pod kojim uslovima je održiva (ako jeste)?

6. Revidirana hipoteza (eng. *revised hypothesis*) (ukoliko se hipoteza o identičnosti pokaže neodrživom): prikaz odnosa između dvije pojave u dva jezika ili zavisnosti upotrebe pojava u dva jezika od određenih uslova.

7. Provjera revidirane hipoteze. (Chesterman 1998: 54)

U ovakvom okviru, kriterijum uporedivosti je jedan od ključnih koncepata i mora se uspostaviti prije bilo kakve analize, pri čemu se od analitičara očekuje da odgovori na pitanje šta se može porediti u posmatranim jezicima (Kurteš 2009: 234). Postoje tri načina pristupanja problemu uporedivosti: uspostavljanje uporedivosti na semantičkom nivou, uspostavljanje uporedivosti na formalnom/gramatičkom nivou i definisanje odnosa ekvivalentnosti, sličnosti i različitosti (eng. *equivalence, similarity and difference*) u posmatranim jezicima (Kurteš 2009: 234). Ekvivalentnost, u kontrastivnoj analizi, podrazumijeva da u dva jezika koji se porede postoji „dijeljeni zajednički imenilac na osnovu koga se može izvršiti poređenje“ (*shared common denominator in terms of which the comparison can be carried out*) (Chesterman 2005: 162) odnosno *tertium comparationis*, čijim određivanjem se uspostavlja kriterijum uporedivosti. Neophodnost postojanja takvog, trećeg elementa kao što je *tertium comparationis* u kontrastivnoj analizi James opisuje kroz potrebu da se, kao prvo, obezbijedi da se poredi slično sa sličnim, što znači da dva (ili više) entiteta koji se porede moraju dijeliti određene osobine, uprkos tome što se, na neki način, razlikuju. Ovaj zahtjev je posebno bitan prilikom *kontrastiranja*, odnosno traženja razlika, budući da su razlike značajne samo ukoliko u pozadini postoji neki vid istovjetnosti (James 1980: 169). Stoga *tertium comparationis* predstavlja skup istovjetnosti u odnosu na koje se mogu naznačiti kontrasti. U odsustvu ovakve pozadine, kontrasti nisu ništa više nego proizvoljne, nemotivisane i nepovezane tvrdnje (Chesterman 2005: 162).

U smislu *tertium comparationis*, kontrastivna analiza koristi različite vrste, zasnovane na formi ili na značenju. One zasnovane na formi uključuju „površinsku strukturu, dublju sintaksičku strukturu i različite vrste formalnih operacija (neku datu transformaciju, uređivanje pravila i slično). Termin „formalna korespodencija“ se često koristi za opisivanje odnosa identičnosti (ili maksimalne sličnosti) na formalnom nivou“ (*surface structure, syntactic deep structure, and formal operations of various kinds (e.g. a given transformation, rule-ordering and the like). The term „formal correspondence“ is often used to describe an identity (or maximal similarity) relation at the formal level*). S druge strane, „vrste zasnovane na značenju „(komponente leksema, tip govornog čina i slično) izričito zavise od prevoda“ (*semantic bases (components of lexemes, speech act type etc.) depend explicitly on translation*). Međutim, formalna korespodencija takođe posredno uključuje prevođenje, zbog toga što nema smisla istraživati moguću formalnu korespodenciju između jedinica iz dva jezika ako među njima ne postoji nikakav semantički odnos, u najširem smislu (Chesterman 1998: 30).

Prema Chestermanu, u kontrastivnim studijama formalni i značenjski odnosi praktično ograničavaju jedni druge. On, kao primjer, navodi činjenicu da se prilikom posmatranja forme podrazumijeva značenjska jednakost između gramatičkih termina, dok se, s druge strane, „prilikom posmatranja značenjskih odnosa koji se manifestuju kroz prevod, osim izostavljanja podataka koji su „pogrešno“ prevedeni, težilo izostavljanju podataka za koje izgleda da su prevedeni „suviše slobodno“, odnosno koji se suviše razlikuju od izvornog oblika i njegovog značenja“ (*when looking at meaning relations as manifested through translation, we have tended to omit data that seem to be “too freely” translated – i.e. which differ too much from the original form, as well as its meaning – in addition to data which have been “wrongly” translated*) (Chesterman 1998: 30).

Tertium Comparationis i koncept ekvivalentnosti su detaljno predstavljani u studiji Tomasza Krzeszowskog *Kontrastiranje jezika: opseg kontrastivne lingvistike (Contrasting Languages: Scope of Contrastive Linguistics)* iz 1990. godine. On polazi od koncepta „2-teksta“ (eng. *2-text* [tu-tekst]), koga predstavlja „bilo koji par tekstova, pisanih ili usmenih, na dva jezika, koji se koriste kao podaci u kontrastivnim studijama“ (*any pair of texts, written or oral, in two languages, which are used as data in contrastive studies*) (Krzeszowski 1990: 25) i uvodi sedam tipova ekvivalencije. Prvi od njih je **statistička ekvivalencija** (eng. *statistical equivalence*), koja postoji između dvije odabrane jedinice koje imaju maksimalno slične učestalosti pojavljivanja (Krzeszowski 1990: 27). Drugi tip predstavlja **prevodna ekvivalencija** (eng. *translation equivalence*), koja podrazumijeva da prevodi ne moraju biti „tačni“ ili „prihvatljivi“ te uključuje i one prevode koji odstupaju od originala usljed komunikativnih ili pragmatičkih faktora (Krzeszowski 1990: 28). Treći tip je **sistemska ekvivalencija** (eng. *system equivalence*), kao odnos koji može postojati između jedinica koje su uporedive zahvaljujući zajedničkom gramatičkom nazivu, kao što je član ili zamjenica (Krzeszowski 1990: 28-29). Naredni tip jeste **semantičko-sintaksička ekvivalencija** (eng. *semanto-syntactic equivalence*), definisana kao „identična dubinska struktura, gdje se dubinska struktura posmatra u semantičkom smislu, kao ulazna značenjska struktura za sintaksičke derivacije“ (*identical deep structure, where deep structure is understood to be semantic, a semantic input structure to syntactic derivations*) (Krzeszowski 1990: 152). **Ekvivalencija pravila** (eng. *rule equivalence*) je peti tip, pri čemu pravila podrazumijevaju pravila transformacije, odnosno tvorbe struktura na nivou fraze, koja mogu dovesti do toga da rečenice iz različitih jezika mogu nastati na osnovu istih pravila tvorbe. U navedeno je, takođe, uključen i pojam kongruencije, pri čemu su dvije rečenice kongruentne ukoliko su semantičko-sintaksički ekvivalentne i sačinjene od istog broja leksičkih jedinica iste vrste riječi, sa istom sintaksičkom funkcijom i u istom

redosljedju (Krzeszowski 1990: 135). Šesti tip ekvivalencije je **suštinska ekvivalencija** (eng. *substantive equivalence*) povezana sa materijalnom suštinom izvan jezika, sa kojom je jezik, s jedne strane, povezan kroz svoj fonološki interfejs, a s druge kroz semantički (Krzeszowski 1990: 29). Konačno, **pragmatička ekvivalencija** (eng. *pragmatic equivalence*) predstavlja takav odnos između dva teksta na različitim jezicima da oni u korisnicima tih tekstova dočaravaju maksimalno slične spoznajne reakcije (Krzeszowski 1990: 30).

U radu *Tertium comparationis: vitalna komponenta u kontrastivnom retoričkom istraživanju* (*Tertium comparationis: A vital component in contrastive rhetoric research*, 2005), Connor i Moreno iznose mišljenje da je „koncept ekvivalencije ili tertium comparationis relativan koncept i da izvorna ideja identičnosti otvara put ideji o maksimalnoj sličnosti“ (*the concept of equivalence or tertium comparationis is a relative concept, and that the original idea of identity is giving way to the idea of maximum similarity*) (Connor and Moreno 2005: 5). Oni smatraju da sud o tome šta čini maksimalnu sličnost i na koji način se ona mjeri zavisi od onoga ko to ocjenjuje, iz čega proizilazi da definicije ekvivalentnosti, ili maksimalne sličnosti, zavise od teorijskog okvira u kome su formulisane (Connor and Moreno 2005: 5). Pri tome bi bilo potrebno da se tertium comparationis definiše „na osnovu koncepata koji su uporedivi u okviru različitih kultura i moguće ih je uspostaviti na različitim nivoima analize“ (*on the basis of concepts that are comparable cross-culturally and can be established at a variety of levels of analysis*) što podrazumijeva „definisanje kriterijuma uporedivosti, ili prototipskih odlika, kako bi se omogućilo uspostavljanje konstanti za poređenje u dvije osnovne faze istraživanja: (1) odabir osnovnih podataka i (2) uspostavljanje uporedivih tekstualnih koncepata kao konstanti“ (*defining the criteria of comparability, or prototypical features, that will make it possible to establish the constants of the comparison at two major phases of the research:*

(1) choosing the primary data and (2) establishing comparable textual concepts as constants) (Connor and Moreno 2005: 5). Nakon realizovane prve faze istraživanja, u drugoj fazi su stečeni uslovi za realizovanje kontrastivne analize.

Sam metod izvođenja analize koji, u sklopu toga, predlažu ova dva autora se sastoji od šest faza:

1. nezavisni opis dva paralelna uporediva korpusa sačinjena od tekstova koje su sastavili eksperti kojima je to glavni jezik;
2. identifikovanje uporedivih tekstualnih koncepata;
3. operacionalizacija tekstualnih koncepata u lingvističke odlike koje su odgovarajuće za svaki od jezika;
4. kvantitativne analize tekstova;
5. jukstaponiranje analiziranih korpusa i
6. objašnjavanje sličnosti i razlika upotrebom kontekstualnih informacija o jezicima i kulturama koje su u pitanju (Connor and Moreno 2005: 3).

Svojim karakteristikama i sveobuhvatnošću, navedeni model analize predstavlja adekvatnu i primjenjivu polaznu osnovu za izvođenje kontrastivne analize u okviru ovog rada, tako da će, u tu svrhu, biti i korišćen.

Konačno, na samom kraju odjeljka posvećenog kontrastivnoj analizi, vrijedi spomenuti i zaključak koji izvodi Slavica Perović, prilikom razmatranja statusa kontrastivne analize u današnjem vremenu u svojoj monografiji *Engleski i srpskohrvatski jezik: indirektna pitanja u kontrastu* (2006): „Ono što predstavlja jedan logičniji slijed kontrastivnih istraživanja jeste kontrastiranje diskursa. Poređenje jezičkih sistema nije dovoljno cjelovito, ako se ne dopuni uslovima pod kojima jedan element sistema (bez obzira na veličinu) funkcioniše u interpersonalnoj komunikaciji upravo onako kako funkcioniše. Kao što se i pretpostavilo tu su razlike među jezicima najviše jer je jezička

upotreba determinisana kulturom, tradicijom, običajima, formulama koje jedan jezik posjeduje i sl.“ (Perović 1996: 3). Upravo takvo razmišljanje daje osnovu za sprovođenje kontrastivne analize žanra tekstova o klasičnoj muzici na engleskom i srpskom jeziku koja slijedi u nastavku rada.

3 Analiza žanra u tekstovima o klasičnoj muzici

3.1 Prijedlog novog pristupa analizi i uvodne napomene

Analiza žanra koja slijedi će, kao svoju osnovu, imati prvih šest koraka koje sugeriše Bhatia u svojoj studiji *Analiziranje žanra: upotreba jezika u profesionalnim okruženjima* iz 1993 godine. Navedeni koraci su detaljnije naznačeni i pojašnjeni u pododjeljku 2.1.2.3, a neki od njih (četvrti i drugi) su već realizovani u sklopu *Uvodnih razmatranja* (odjeljci 1.3 *Struktura korpusa* i 1.4 *Pregled relevantne literature*), tako da će na ovom mjestu biti predstavljeni preostali koraci i njihova praktična primjena. Uprkos tome što je korpus tekstova na kome će se vršiti analiza dvojezični, odnosno sastoji se od tekstova na engleskom i srpskom jeziku, u prvih pet koraka on se posmatra kao cjelina, budući da ovi koraci nisu direktno zavisni od jezika. Nasuprot tome, šesti (najobimniji i najbitniji) korak, jezička analiza tekstova, izvršiće se za svaki od jezika posebno, pri čemu će se kao teorijska osnova za analizu koristiti Bhatiine sugestije, a, u sklopu jezičke analize, i elementi analize diskursa navedeni u prethodnom poglavlju, u okviru odjeljka 2.2.

U vezi sa jezičkom analizom, vrijedi spomenuti da su njeni rezultati isključivo zasnovani na direktnom uvidu u tekstualni korpus i njegovoj analizi, ali da su, u sklopu toga, kao pomoćna sredstva, korišćeni i određeni računarski alati i programi. Tu se, prvenstveno, misli na opšte i napredne mogućnosti opcije *Find* u sklopu programa za obradu teksta *Microsoft Word 2013*, kao i na *macroe* (instrukcije kojima se izvršavaju automatizovani nizovi radnji u okviru jednog programa) koji su preuzeti (kopirani) sa Microsoftovog zvaničnog korisničkog foruma (direktan link na stranicu je <http://goo.gl/eUMbBa>) i pokrenuti u sklopu programa *Microsoft Word*, sa funkcijom da iz određenog teksta ili skupa (korpusa) tekstova, u okviru jednog tekstualnog dokumenta, izdvoje na jedno mjesto (tabelu u programu *Microsoft Excel*) sve rečenice koje sadrže određenu riječ ili grupu riječi.

Takođe su, prvenstveno informativno i eksperimentalno, korišćene i besplatne aplikacije specijalizovane za analizu korpusa koje je kreirao dr Laurence Anthony, stručnjak za korpusnu lingvistiku i obrazovne tehnologije sa Univerziteta Waseda u Japanu i učinio ih dostupnim za preuzimanje na internet-sajtu <http://www.laurenceanthony.net/>. U pitanju su aplikacije *AntConc*, *AntPConc*, *AntWordProfiler* i *AntMover*, koje omogućavaju dobijanje različitih vidova kvantitativnih podataka u vezi sa različitim aspektima tekstova i korpusa (Kovačević 2016). Pri tome je, budući da su aplikacije prvenstveno namijenjene za tekstove pisane na engleskom jeziku, njihova upotrebna vrijednost za tekstove na srpskom jeziku bila relativno ograničena i otežana zahvaljujući postojanju relativno velikog broja različitih oblika iste riječi nastalih na osnovu promjena u skladu sa rodom i padežom, što je zahtijevalo posebna prilagođavanja kako bi se, prilikom unošenja termina za pretraživanje, dobili djelimično upotrebljivi rezultati (Kovačević 2016: 691-692). Zbog te činjenice, svi analitički podaci dobijeni pomoću ovih aplikacija nisu uzeti kao mjerodavni, već su korišćeni isključivo u informativne svrhe, u fazi istraživanja koja je prethodila analizi tekstova na oba jezika u okviru korpusa.

3.1.1 Pozicioniranje tekstova u situacioni kontekst

Situacioni kontekst tekstova o klasičnoj muzici podrazumijeva različite vidove situacija i okruženja u kojima se, na brojne načine, razmatraju različiti aspekti klasične muzike. Čistom intuicijom se može doći do toga da takve situacije i okruženja podrazumijevaju bilo koju priliku u kojoj se vrši ili događa neki čin komunikacije o klasičnoj muzici. Međutim, može se reći da ipak postoji određen broj karakterističnih i mogućih situacija koje predstavljaju prirodnu sredinu za pojavu i korišćenje tekstova o klasičnoj muzici i neke od njih će biti navedene u tekstu koji slijedi.

Kao prvu situaciju vrijedi pomenuti, široko shvaćen, proces nastanka i prijema muzičkog djela, koji, teorijski, može uključivati sljedeće korake:

- sticanje različitih vidova teorijskog predznanja, kompozitorskih vještina, prakse i iskustva;
- stvaranje muzičkog djela (komponovanje);
- objavljivanje muzičkog djela u formi partiture;
- predstavljanje muzičkog djela javnosti, bilo u formi koncertnog nastupa pred publikom ili studijskog izvođenja u svrhu snimanja audio ili video zapisa;
- recepcija muzičkog djela i/ili njegovog izvođenja što uključuje kritike, recenzije, članke i prikaze objavljene kako u stručnim, tako i u opštim publikacijama;
- teorijsko prikazivanje muzičkog djela iz različitih aspekata, u vidu naučnih i stručnih radova.

Narednu moguću situaciju predstavlja proces muzičkog obrazovanja koji se realizuje na nivou odgovarajućih institucija, shvaćen u najširem smislu, odnosno od osnovnog i srednjeg, preko akademskog pa do cjeloživotnog obrazovanja formiranih muzičara. Na nivou pojedinca, taj proces u svojoj osnovi ima dva paralelna pravca kretanja:

- ovladavanje sviranjem na instrumentu (instrumentima) za koji/koje se pojedinac u sviračkom smislu opredijeli u početnim ili kasnijim fazama svog muzičkog obrazovanja i
- postupno sticanje teorijskih znanja o različitim aspektima klasične muzike.

Pri tome stepen zastupljenosti ova dva pravca u obrazovnom procesu varira u zavisnosti od muzičke naklonjenosti ili opredjeljenosti pojedinca do koje dolazi tokom obrazovanja, koja ga može usmjeriti ka muzičkom izvođaštvu na odabranom instrumentu (odabranim instrumentima) ili ka teorijsko-pedagoškom pristupu muzici.

Treći mogući situacioni kontekst, usko vezan sa prethodnim, predstavlja široko polje muzičke publicistike samo za sebe, što obuhvata sve vidove objavljenog muzičkog materijala, od partitura, zvučnih i video zapisa, do udžbeničke, stručne, naučne i popularne

literature iz različitih oblasti klasične muzike (knjige, radovi, članci, kritike), ali i ono što može uzrokovati takvo objavljivanje, prethoditi mu ili iza njega slijediti (koncerti, naučni ili stručni skupovi, intervjui i slično).

Konačno, četvrto moguće okruženje (situacioni kontekst) za tekstove o klasičnoj muzici, i dalje usko vezan sa prethodnim, predstavlja svaki vid formalne i neformalne, usmene ili pisane komunikacije između aktivnih ili pasivnih učesnika u bilo kom vidu djelatnosti ili institucionog organizovanja vezanog za klasičnu muziku.

Kao što je uočljivo, u nekim segmentima je relativno teško povući granicu između načina kreiranja situacija (okruženja) u kojima se tekstovi o klasičnoj muzici javljaju ili nalaze upotrebu, tako da je sasvim legitimno posmatrati sve navedene moguće „scenarije“ kao jedan veliki, jedinstveni situacioni kontekst.

3.1.2 Dodatno situaciono/kontekstualno preciziranje analize

Formiranje muzike kao umjetnosti, do kog je došlo tokom razvoja ljudskog društva, uključuje više elemenata koje vrijedi pomenuti. Neki od tih elemenata su:

- postupno širenje i definisanje uloga muzike u društvenim zajednicama u svakodnevnom životu;
- razvoj muzičke notacije i muzičko opismenjavanje (što za posljedicu ima omogućavanje trajnog zapisivanja i čuvanja muzike u formi notnih zapisa);
- nastanak i usavršavanje različitih muzičkih instrumenata (što, opet, za posljedicu ima razvoj instrumentalnog virtuoizeta, nastanak različitih vokalnih, instrumentalnih i vokalno-instrumentalnih sastava);
- stvaranje odnosa između stvaralaca (kompozitora), slušalaca (konzumenata, odnosno publike) i izvođača, te, konačno,
- razvoj tehnologije koji je omogućio snimanje i čuvanje zvučnih zapisa muzike na različitim medijima.

Uporedo s tim, razvijali su se i različiti vidovi tekstualnog prikazivanja i doživljavanja muzike, u odnosu na njene osnovne aspekte: stvaralaštvo (komponovanje), izvođaštvo, teoriju, analizu i istorijski razvoj. Različite studije (Marinković 2008, Stefaniya 2009, Holopov 2006), zasnovane na analizi napisa o muzici iz različitih epoha, ukazuju na to da se prvi tekstualni osvrti na muziku javljaju još u antičko doba i da je, od tada pa do današnjih dana, prate sa nesmanjenim interesovanjem, proširujući i produbljujući svoje oblasti djelovanja i interesovanja kroz vijekove.

U današnje vrijeme, sve teorijske discipline koje se, na različite načine i u različitim aspektima, bave muzikom kao umjetnošću i vidom kreativnog, stvaralačkog ili izvođačkog ljudskog djelovanja obuhvaćene su krovnim pojmom „muzikologija“. Muzikologija se, kao termin, pojavila u 19. vijeku, i „označava nauku o muzici, dakle nauku koja se bavi istraživanjima svega što je u vezi sa muzikom, kako same muzike i njenih izražajnih oblika, tako i njene uloge u odnosu na *pojedince* (stvaraoca, izvođača, slušaoca) i na *ljudsko društvo*. U oblast njenih istraživanja spadaju i proučavanja istorijskog razvitka muzičke umetnosti i muzičke zabave“ (Plavša 1972: 395). U užem smislu, muzikologija „istražuje život i stvaranje pojedinih muzičara, proučava razvoj velikih muzičkih razdoblja i oblika (pri čemu proučava i uticaj društvenih zbivanja), fiksira stilske osobnosti muzičkoistorijskih epoha i stvaranja pojedinih kompozitora“ (Plavša 1972: 395). Sonja Marinković smatra da je, u okviru neosporno „interdisciplinarne suštine“ muzikologije, njena ključna disciplina istorija muzike, definisana kao „samostalna naučna oblast koja kritički proučava izvore, tumači i razjašnjava funkcionisanje istorije, sjedinjuje istorijska istraživanja sa teorijom muzike, pri čemu se podrazumeva poznavanje i pomoć svih muzikoloških disciplina (analize, akustike, organologije, notacije, ikonografije, bibliografije, leksikografije), a kreće se i ka opštoj istoriji i istorijama umetnosti i književnosti, takođe filozofiji, estetici, psihologiji, arheologiji, sociologiji i socijalnoj

psihologiji“ (Marinković 2008: 23). Ona se, dalje, oslanja na sovjetsku muzikologiju i iz nje preuzima podjelu muzikologije na istorijsku i teorijsku oblast. Istorijska oblast, osim opšte istorije muzike, izučava i pojedine nacionalne kulture ili njihove grupacije objedinjene prema geografskim, etničkim i kulturno-istorijskim kriterijumima, podjele periodima ili prema žanrovima. S druge strane, teorijska oblast se dijeli na više disciplina koje odgovaraju osnovnim elementima muzike: harmonija, polifonija, ritmika, metrika, melodika, instrumentacija, zatim kompoziciona praksa (nauka o izgradnji muzičkog djela) i nauka o muzičkim oblicima (Marinković 2008: 41). Nasuprot tome, zapadnjačka muzikologija u svojoj osnovi ima podjelu koju je postavio austrijski muzikolog Guido Adler u svom djelu *Opseg, metod i cilj muzikologije* (njem. *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, 1885), gdje se muzikologija dijeli na istorijsku i sistematsku oblast. Prema Adleru, istorijsku oblast činila je organizacija istorije muzike prema epohama, periodima i nacijama. Nasuprot tome, sistematska oblast se sastojala od unutrašnjih osobina i karakteristika muzike, kao što su harmonija i tonalitet“ (Beard and Gloag 2005: x). Pregled Adlerove sistematizacije muzikoloških disciplina dat je u Tabeli 2 (Marinković 2014: 46).

Tabela 2: Adlerova sistematizacija muzikoloških disciplina (1885)

MUZIKOLOGIJA
<p>I. Istorijska oblast (istorija muzike sagledana kroz epohe, ljude, imperije, zemlje, provincije, gradove, škole, individualne umetničke doprinose):</p> <ul style="list-style-type: none">A. Muzička paleografija (semiografija)(notacija).B. Osnovne istorijske kategorije (sistematizacija muzičkih oblika).C. Pravila: (1) otelovljena u kompozicijama neke epohe; (2) tumačena i promišljena od strane teoretičara; (3) onakva kakva se pojavljuju u umetničkoj praksi.D. Muzički instrumenti.
<p>II. Sistemska oblast (šematizacija glavnih pravila prihvatljiva u različitim granama muzike):</p> <ul style="list-style-type: none">A. Istraživanje i dokazivanje pravila u: (1) harmoniji (tonalna); (2) ritmu (metru); (3) melodiji (odnos između tonalnog i metričkog).B. Estetika i psihologija muzike: poređenje i vrednovanje u odnosu na subjekt percepcije sa kompleksom odnosnih problema.C. Muzička pedagogija: podučavanje o (1) muzici uopšteno; (2) harmoniji; (3) kontrapunktu; (4) kompoziciji; (5) orkestraciji; (6) vokalnom i instrumentalnom izvođenju.D. Etnomuzikologija (istraživanje i komparativne studije etnografije i folklor).

Ovakva podjela uticala je značajno na dalji tok razvoja zapadnjačke muzikologije, u kome istorija muzike često odražava kategorizaciju na višem nivou i izgradnju kanona zapadnjačke tradicije klasične muzike, dok sistematska oblast najavljuje razvoj muzičke analize i pojavu posebnih teorija harmonije, tonaliteta i oblika“ (Beard and Gloag 2005: x).

Nakon predstavljanja osnova teorijskog okvira muzikologije kao discipline, može se zaključiti da tekstovi o muzici predstavljaju tekstualne materijale koji se koriste u okviru, prvenstveno akademske i profesionalne, ali i svake druge komunikacije o klasičnoj muzici koja se odvija iznad nivoa generalizovanih, uprošćenih i opštepoznatih informacija. Njih dominantno kreiraju stručnjaci i profesionalci (u šta spadaju i oni koji su na putu da to postanu, dakle učenici i studenti koji se obrazuju za neki vid profesionalnog bavljenja muzikom) u nekoj muzičkoj oblasti i namijenjeni su muzičkoj javnosti koju, takođe prvenstveno, sačinjavaju srodni stručnjaci i profesionalci, ali i poštovaoci i poznavaoi klasične muzike različitih obrazovnih i profesionalnih profila.

3.1.3 Institucionalni kontekst

Institucionalni kontekst proučavanja klasične muzike u domenu (domenima) različitih muzikoloških disciplina podrazumijeva brojne vidove institucionalnog organizovanja. Neki od njih su:

- institucije muzičkog obrazovanja;
- institucije kulture vezane za muzičko izvođaštvo, koncertne aktivnosti i teorijsko, analitičko i istorijsko razmatranje klasične muzike;
- institucije koje se bave predstavljanjem klasične muzike u različitim medijima;
- institucije koje se bave izdavačkom djelatnošću u domenu klasične muzike;
- naučne i stručne konferencije, simpozijumi i skupovi i
- takmičenja.

Institucije muzičkog obrazovanja podrazumijevaju osnovne i srednje muzičke škole, muzičke akademije/fakultete muzičke umjetnosti i srodne institucije na kojima se odvija i obavlja proces muzičkog opismenjavanja i obrazovanja i postepeno profesionalno usmjeravanje ka različitim teorijskim i praktičnim oblastima klasične muzike.

Institucije kulture vezane za muzičko izvođaštvo, koncertne aktivnosti i teorijsko, analitičko i istorijsko razmatranje klasične muzike mogu obuhvatati filharmonije, operu, pozorišta, simfonijske i druge orkestre, kulturne centre i različite institute koji djeluju bilo samostalno, bilo u sklopu neke druge institucije višeg reda.

Institucije koje se bave predstavljanjem klasične muzike u različitim medijima, što podrazumijeva radio, televiziju, štampu i internet, obično funkcionišu na nivou redakcija ili sličnih vidova organizovanja unutar širih medijskih sistema.

Institucije koje se bave izdavačkom djelatnošću u domenu klasične muzike objavljuju nosače zvuka i slike, te pisane, multimedijalne i elektronske publikacije. Mogu

funkcionisati samostalno, ali se češće javljaju kao ogranci ili redakcije u okviru većih izdavačkih kuća opštijeg usmjerenja.

Naučne i stručne konferencije, simpozijume i skupove organizuju različite institucije muzičkog obrazovanja, ili institucije kulture, sa ciljem razmjene iskustava, stručnih i naučnih dostignuća među kolegama koji se bave različitim aspektima klasične muzike, do koje dolazi putem prezentacija, objavljenih radova, diskusija i neformalnih razgovora.

Takmičenja u oblasti muzike, koja mogu biti vezana za izvođaštvo ili različite teorijske ili analitičke discipline, takođe organizuju različite institucije muzičkog obrazovanja, ili institucije kulture, kako bi se utvrdili, uporedili i rangirali rezultati i postignuća u određenim oblastima na, u skladu sa prirodom i opsegom takmičenja, odgovarajućim institucionalnim nivoima.

3.2 Jezička analiza tekstova o klasičnoj muzici na engleskom jeziku

3.2.1 Leksičko-gramatičke odlike tekstova

Analiza leksičko-gramatičkih odlika tekstova o klasičnoj muzici napisanih na engleskom jeziku, obavljena na korpusu od 200 tekstova uzetih iz različitih knjiga, naučnih i stručnih radova, predgovora notnim izdanjima muzičkih djela i drugih, sličnih publikacija, omogućuje uvid u određene karakteristike i leksičko-gramatičke posebnosti ovih tekstova, kako u kvantitativnom, tako i u kvalitativnom smislu, dajući tako osnovu za dalje analiziranje tekstualizacije i strukturalno tumačenje tekstualnog materijala u okviru žanra. Te posebnosti se, naročito, tiču karakteristične upotrebe određenih glagolskih vremena u tekstovima, kao i načina modifikacije imenica pomoću specifičnih „muzičkih“ pridjeva ili drugih riječi i njihovih grupa koje ostvaruju takvu pridjevsku funkciju, te će tome biti posvećena posebna pažnja u tekstu koji slijedi.

3.2.1.1 Glagolska vremena

Prije nego što se pristupi detaljnijem prikazivanju karakteristične upotrebe određenih glagolskih vremena u tekstovima o klasičnoj muzici, vrijedi pomenuti nekoliko načelnih činjenica, odnosno konstatacija vezanih za navedene tekstove. Naime, u analiziranom tekstualnom materijalu, u kvantitativnom smislu, izrazito dominiraju jednostavna (eng. *simple*) glagolska vremena (Present Simple Tense i Past Simple Tense), a potom slijede perfektna (eng. *perfect*) vremena (Present Perfect Tense i, nešto manje, Past Perfect Tense). Buduće vrijeme (eng. *future*) se javlja nešto rjeđe i to uglavnom u obliku *will + infinitive*. Trajna (eng. *continuous* ili *progressive*) glagolska vremena zastupljena su u veoma malom stepenu. Takođe, vrijedi napomenuti da se u tekstovima kombinuju aktiv i pasiv, u zavisnosti od toga šta se želi naglasiti, pri čemu su aktivne rečenice nešto više u upotrebi.

U daljem tekstu biće dat osvrt na karakteristične upotrebe pojedinih glagolskih vremena u okviru tekstova o klasičnoj muzici, uz odgovarajuće primjere i, po potrebi,

njihovo pojašnjavanje. Pri tome je neophodno naglasiti da su duži odlomci teksta u kojima se koristi određeno (samo jedno) glagolsko vrijeme relativno rijetki, budući da se, što je i logično, različita glagolska vremena uzajamno dopunjavaju u različitim rečenicama, kako bi se u cjelini, na što bolji način obavio proces prenošenja određene informacije ili ispunjavanja uloge.

Tako se **Present Simple Tense**, u okviru tekstova, koristi višestruko. U prvom redu vrijedi spomenuti njegovo korišćenje za prikazivanje i opisivanje činjenica i stavova u vezi sa muzičkim djelima, pri čemu su te činjenice i stavovi često u temporalnom smislu vezani za prošlost u smislu realnog vremena kada su muzička djela o kojima je riječ nastala.

[1e] Bach's canons *have* the quality of lengths cut from a perfect fabric: they *begin* and *end*, and *are* uniform in between. (Crocker 1986: 340)

[2e] The Piano Suite *is* often *used* to illustrate Schoenberg's twelve-tone technique. (Crocker 1986: 511-513)

[3e] The beginning of Schubert's last piano sonata, D960, in B b major, *contains* a memorable instance of a chromatic mediant relation. (Kopp 2002: 29)

U navedenim primjerima uočljivo je da se Present Simple Tense koristi za iskazivanje činjenica [2e] ili stavova (autora teksta ili generalnih) [3e], u vezi sa različitim muzičkim djelima i njihovim kompozitorima. Iako se odnose na umjetničke tvorevine nastale u prošlosti, ovakve činjenice i stavovi i u sadašnjem vremenu zadržavaju svoju aktuelnost i upotrebnu vrijednost u okviru tekstova u kojima se nalaze.

Na sličan način se mogu okarakterisati i različiti muzički pojmovi, bilo putem definicije [4e] ili putem predstavljanja karakteristika ili mišljenja autora teksta [5e], [6e]:

[4e] Analysis is a sub-discipline within musicology that is concerned with a search for internal coherence within a musical work. (Beard and Gloag 2005: 8)

[5e] Sonata form *is* the most important large-scale formal type in instrumental music of the classical period. Almost every multimovement work (except the concerto) *contains* at least one movement written in this form. (Caplin 1998: 195)

[6e] The roots of chord prolongation *lie* in pure counterpoint. It *is based* on the principle revealed in counterpoint that several tones can stand for the one tone that *dominates* a group of tones. (Salzer 1982: 106)

Present Simple Tense se takođe koristi i za iskazivanje tvrdnji i stanovišta koje su se posmatraju kao uobičajene, aktuelne i važeće u trenutku kada se o njima govori. Iz primjera se može vidjeti da je često uobičajeno da takvo iskazivanje obuhvati više od jedne (proste ili složene) rečenice, a nekad je u pitanju i čitav pasus teksta, kao što je to slučaj u narednom primjeru, gdje autor govori o djelima komponovanim pomoću aleatorike:

[7e] Often regarded as trivial, such pieces *are* symptomatic of important stylistic facts. It *is* true that insofar as “chance” or “random” procedures (the terms are loosely used) *are not ordered* by some human agency, insofar as their results *are* totally unique and irreproducible, they *do not belong* to the history of style. And since their success *depends* largely on the personal persuasion of the performer, they *do not lend* themselves to objective description. (Crocker 1986: 523)

U navedenom primjeru uočljivo je i to da se dosljedno, u sve tri (složene) rečenice, javlja inverzija rečeničnih elemenata (prostih rečenica) koja za posljedicu ima njihovo odvajanje zarezima čime se naglašavaju krajnje proste rečenice (unutar svake od složenih), u Present Simple Tense-u, kao nosioci glavnih (ključnih) informacija, odnosno, u ovom slučaju, mišljenja autora teksta o aleatoričkim muzičkim djelima.

Present Simple Tense se, u tekstovima o klasičnoj muzici na engleskom jeziku, takođe koristi i za opisivanje analiza i analitičkih procedura vezanih za različita muzička djela ili pojedine dijelove muzičkih djela. Takva analiza je, obično, upotpunjena i

adekvatnim notnim primjerom koji joj prethodi ili nakon nje slijedi i suštinski je razumljiva čitaocu samo ukoliko uporedo sa njenim tekstom prati i notni tekst. Slijede dva primjera za tekstualni prikaz analize:

[8e] In the first episode (Fig. 9.4), tonic *Db* major *is established* by a simple cadence over a tonic pedal, after which the music *modulates* at m. 10 by conventional pivotchord means to *F* minor, its upper relative. Immediately thereafter, the music *becomes* sidetracked: a diminished-seventh chord implying a move (as *B D F Ab*) to a *C* minor 6 3, bass descending, *moves* instead (as *D F Ab Cb*) to a peculiar-sounding first-inversion *E b* major triad while the bass *creeps* up in the “wrong” direction. (Kopp 2002: 242)

[9e] The simple sentence, an 8-m. structure, *begins* with a 2-m. basic idea that *prolongs* tonic harmony. The basic idea *is* then immediately *repeated*, either with the same harmonization or with a version of the idea that *begins* with dominant harmony. The basic idea and its repetition *combine* together to make a 4-m. presentation phrase, which *continues* to prolong the tonic. The open-ended quality of the presentation *sets up* strong expectations for a 4-m. continuation phrase, which can typically feature a shorter unit (in m. 5) that *is* immediately *repeated* (in m. 6) along with an acceleration of the harmonic rhythm. The phrase *ends* with a cadential idea in mm. 7 and 8, which *brings* closure to the entire sentence. (Caplin 2013: 34)

U oba slučaja uočljivo je da se nizom rečenica sa akcionim glagolima u Present Simple Tense-u (*establish, become, modulate, move, repeat, combine, prolong, end*) nastoje dočarati dešavanja u muzičkom materijalu predstavljenom notnim tekstom, u prvom primjeru melodijsko-harmonska, a u drugom formalno-harmonska. Pri tome se skraćenicom *m.* označava takt (eng. *measure*), kao jedinica orijentacije kojom se omogućava i olakšava uporedno praćenje teksta analize i notnog teksta.

Slično prethodno navedenom, Present Simple Tense se koristi i za načelno opisivanje oblika ili formalno-harmonskog sadržaja muzičkih kompozicija ili njihovih dijelova, kada postojanje notnog primjera uz tekst nije neophodno.

[10e] But the notion of subordinate-theme complex *comes* into its own in connection with rondo forms: because main-theme function *is* so strongly associated with the rondo refrain, all other contrasting material *is deemed* to constitute a couplet. To be sure, the combination of main theme and subordinate-theme complex *gives* rise to a regular sonata-form exposition, as *is* clearly the case in the sonata-rondo. (Caplin 2013: 651)

Present Simple Tense se, takođe, u brojnim tekstova koristi u složenim rečenicama u nultom kondicionalu (eng. *Zero Conditional*), kada se govori o muzičkim pitanjima koja važe za načelno tačna ili važeća, ili ih autor teksta smatra za takve [11e], [12e]. ili kada se izvode zaključci [13e], [14e], [15e].

[11e] When two voices *are written* in canon, the second *is* a strict imitation of the first. (Green 1979: 103)

[12e] If an antecedent *begins* to be repeated, it *closes* with a strong cadence to give the impression of a consequent, and thus *realizes* the period form. (Caplin 2013: 246)

Prethodna dva primjera, praktično, predstavljaju tvrdnje koje se mogu posmatrati kao svojevrsna pravila ili zakonitosti. S druge strane, tvrdnje izložene u naredna tri primjera su izveli sami autori tekstova.

[13e] When we *speak* of music as a temporal art, we *do not mean* simply that sound *takes place* in time, for every aspect of our lives *takes place* in time. (Green 1979: 71)

[14e] When the melodic turn *is supported* by a contrapuntal bass, we *arrive* again at contrapuntal chord progressions which *give* expression to one single chord (chord prolongation). (Salzer 1982: 106-107)

[15e] But if a slow movement *is cast* in a rondo form, it *is* usually a small rondo, examples being the slow movements of Mozart's Piano Sonata, K. 457, and Beethoven's Sonata Pathetique, Op. 13, and Quartet, Op. 74. (Green 1979: 163)

Izvjestan broj tekstova, takođe, karakteriše i pojava tzv. razdvojenih (rascijepljenih) rečenica (eng. *cleft sentences*), u kojima se informacija koju je moguće predstaviti jednom rečenicom donosi kroz dvije, glavnu i zavisnu, pri čemu je glavna u Present Simple Tense-u i u njoj se naglašavaju određeni muzički pojmovi ili karakteristične situacije.

[16e] It *is* the design of the piece as manifested in the relative strength of the cadences that has brought about the division. (Green 1979: 76)

[17e] In particular, it *is* the textures and harmonic materials in association with particular intervallic structures that affect the resulting sound. (Yu 2014: 173-174)

[18e] But it *is* the suggestion of performance that is most interesting. (Beard and Gloag 2005: 24)

S druge strane, **Past Simple Tense** se, načelno, koristi za iskazivanje činjenica, opisivanje stanja i događaja iz prošlosti, kao i za hronološko izlaganje niza događaja iz prošlosti. To je naročito značajno kada se predstavljaju istorijski podaci vezani za život i rad kompozitora, njihova djela i tehnike komponovanja, razvoj pojedinih muzičkih pravaca, žanrova, oblika, pojmova, harmonskog jezika i slično. U daljem tekstu slijede tri, nešto duža odlomka teksta u kojima se ovo vrijeme koristi na neki od navedenih načina. U prvom od njih [19e], riječ je o Handelovom radu i kompozicionim postupcima, drugi [20e] predstavlja opisivanje Boethiusovog pristupa muzici kao pojmu, kroz dvije složene rečenice koje u sebe uključuju ponavljanje (glagol *subdivide* u pasivu Past Simple Tense-a) i nabranje, dok treći primjer [21e] donosi hronologiju događaja iz Beethovenovog života koji su prethodili komponovanju njegove Četvrte simfonije, pri čemu sami glagoli

koji se koriste (*dedicate, visit, agree, employ, describe*), njihov redosljed u tekstu, kao i vremenske odrednice koje se pojavljuju u rečenicama čine hronologiju događaja jasnom.

[19e] While Handel *was* extremely *interested* in certain technical novelties of orchestration or aria structure, his principal level of interest *was* the shape of the whole work, the sequence of arias, scenes, and acts. He *composed*—or *improvised*—with arias rather than with notes or chords. (Crocker 1986: 336)

[20e] In the opening chapters of his treatise, Boethius *developed* his threefold division of music: cosmic music (*musica mundana*), which *was subdivided* into the harmony of the spheres, the concord of the elements, and the consonance of the seasons; human music (*musica humana*), which *was subdivided* into the harmony of the soul and the body, the consonance of the parts of the soul, and the concord of the parts of the body; and instrumental music (*musica in instrumentis constituta*), which *was subdivided* into string, wind, and percussion instruments. In the closing chapter of the first book, Boethius *elaborated* his threefold division of those who might be named “musicians”: instrumentalists (or performers), poets (or composers), and those who adjudicate performers and composers. (Bower 2006: 146)

[21e] Beethoven *dedicated* the Fourth Symphony to Count Franz von Oppersdorff (1778-1818), a well-to-do music amateur whom he and Lichnowsky *visited* at his castle in Ober-Glogau, Silesia; Oppersdorff *agreed* to pay Beethoven 500 florins for a new symphony for the orchestra he *employed* at the castle. At the time Beethoven must have been hoping to complete the C minor symphony (the Fifth), for he *had* this work in mind for his new patron when, in a letter to Oppersdorff written in March 1808, he *described* the scoring of the finale as including three trombones and piccolo. (Drabkin 1987: IV-IX)

Present Perfect Tense se, u skladu sa svojom načelnom ulogom u sistemu glagolskih vremena engleskog jezika, koristi za povezivanje prošlosti i sadašnjosti unutar tekstova. To se manifestuje na nekoliko načina. U prvom redu, ovim vremenom se predstavljaju radnja ili stanje iz prošlosti čiji uticaj (posljedica) je evidentan ili se ostvaruje u sadašnjosti. U prvom primjeru [22e], u pitanju je aktuelnost upotrebe i razmatranja dvanaesttonske tehnike u komponovanju, dok primjer [23e] iz sadašnje perspektive autora teksta razmatra značaj kompozicionih postupaka koje je Mokranjac uveo i koristio i jedinstvenost Mokranjca u okviru srpskih kompozitora, navodeći i primjere za to.

[22e] Whether or not that prediction *has been fulfilled*, twelve-tone technique *has been widely used* and even more widely *discussed*. (Crocker 1986: 511-513)

[23e] I *have written* elsewhere about the unique fusion of Western harmonic thinking and the characteristic modal melos of Serbian chant in Mokranjac's work, audible in his harmonizations of Serbian chant, for example, his collection of music for the Beatitudes, troparia, kontakia, and prokeimena: no other Serbian composer *has achieved* such a feat. (Moody 2014: 18-19)

Naredni slučaj upotrebe jeste kada se, iz sadašnje perspektive, govori o bliskoj, ili neposrednoj prošlosti. Ta, bliska ili neposredna, prošlost često je predstavljena u tekstu koji prethodi i, praktično predstavlja autorovo obraćanje čitaocu, odnosno uključivanje čitaoca u sadržaj teksta koji čita ([24e], [25e], [26e]), ili u zvučni sadržaj muzičkog djela čiji sadržaj se analizira ([27e]). Pri tome je relativno uobičajeno da se koristi prvo lice množine, bez obzira na to da li publikacija u kojoj se tekst nalazi ima jednog ili više autora.

[24e] We have maintained that in all likelihood the chief reason for the incomplete impression given by mm. 1-2 of Ex. 1-1 is their harmonic inactivity. (Green 1979: 6-7)

[25e] We have found that in all preceding examples there is a connection between the tones of the structural progression or line, even though they may be separated by prolongations. (Salzer 1982: 44-45)

[26e] We have seen that the sentence comprises two phrases. (Caplin 2013: 35)

[27e] Thus we have heard only two very long phrases in the entire piece. (Green 1979: 71-72)

Present Perfect Tense se, takođe, koristi i za uvođenje informacije, vijesti ili tvrdnje koja je nova u odnosu na tekst koji joj prethodi [28e], [29e]. Nakon toga, dalje opisivanje se, pretežno, odvija u Present Simple Tense-u [30e] ili, rjeđe, u Past Simple Tense-u [31e].

[28e] The traditional shape (of symphonies) *has been distorted* not only by unusual handling of the minor keys, but also by the persistent repetition of certain rhythmic patterns. (Crocker 1986: 374)

U ovom slučaju, nova informacija koja se uvodi je da se tradicionalni oblik simfonije mijenja i istrajnim ponavljanjem određenih ritmičkih obrazaca (*by the persistent repetition of certain rhythmic patterns*).

U narednom primjeru, prva rečenica predstavlja „staru“ informaciju (postavku), dok druga, u odnosu na nju, uvodi nešto novo.

[29e] Traditionally theory texts *have based* their presentation on the assumption that the tonic to subdominant to dominant to tonic progression is fundamental. A few authors *have replaced* the subdominant with the supertonic (the modal dominant of the dominant) in the pattern, identifying the subdominant as an altered supertonic. (Blatter 2007: 159)

U prvim rečenicama u primjerima [30e] i [31e], u Present Perfect Tense-u, uvode se informacije (tvrdnje) koje se mogu posmatrati kao nove u odnosu na prethodno rečeno, dok dalje opisivanje i razmatranje teče, kako je već naznačeno, u Present Simple Tense-u [30e],

odnosno Past Simple Tense-u [31e], čime se uspostavljaju veze novih informacija sa sadašnjošću, odnosno prošlošću.

[30e] The importance of Schoenberg's Serenade and Suite for twelve-tone technique *has* sometimes *overshadowed* their integrity as pieces of music. Furthermore, they are both relatively inaccessible pieces, lacking the whimsy of Pierrot as well as the expressive warmth of previous pieces

[31e] Considerations of music's physical and abstract properties *have changed* through history, notably with the move towards tonality around 1600 and then away from tonality around 1900. Initially, the idea that music *was* divine—a gift from God—*was* foremost, leading to the belief that the laws of nature should also be the laws of music. (Beard and Gloag 2005: 137)

Konačno, Present Perfect Tense se koristi i u složenim rečenicama, u kombinaciji sa Present Simple Tense-om, za izražavanje uslova koji je potrebno ispuniti da se neka radnja ostvari. U ovom slučaju, Present Perfect Tense, praktično, izražava budućnost, odnosno se od same radnje iskazane ovim vremenom očekuje da bude realizovana u budućnosti.

[32e] The fugue is based on a theme that begins in one voice, is imitated by another, again by a third, and so on, until each voice *has stated* it. (Green 1979: 259-260)

[33e] But until the whole piece *has been played* through, it is impossible to know for certain what tonality the opening phrases express. (Green 1979: 92)

[34e] As we listen to the gradual growth of the music we cannot feel that any point of arrival or repose *has been reached* until the half cadence of m. 12. (Green 1979: 71-72)

Past Perfect Tense se koristi da naznači da se određena radnja desila prije neke druge radnje u prošlosti. Javlja se uglavnom u sklopu složenih rečenica, u kombinaciji sa drugim

glagolskim vremenima ([35e], [36e], [37e]), ali se može javiti i u prostim rečenicama ([38e], [39e], [40e]).

[35e] How to modulate within an aria was no longer interesting; how to control the succession of keys throughout an act was an absorbing, challenging problem that related directly to the success of a work, but for which no precept save that of variety *had been devised*. (Crocker 1986: 336)

Veći dio ovog primjera predstavlja niz (nabrajanje) prostih rečenica u Past Simple Tense-u u okviru jedne složene, vezanih za srodne pojave iz prošlosti, da bi se na kraju, u posljednjoj prostoj rečenici referenciralo na prošlost prije te naznačene prošlosti, upotrebom Past Perfect Tense-a.

U narednom primjeru, Past Perfect Tense se javlja u relativnoj rečenici u okviru složene rečenice u kojoj se kombinuju Present Simple Tense i Present Perfect Tense-u, kako bi se ukazalo na radnju koja se desila u prošlosti prije neke druge prošlosti (u ovom slučaju, prije onoga što se dešavalo do sadašnjeg trenutka u vremenskom rasponu od dva vijeka „*through the devotion of generation after generation*“).

[36e] It is the only work of its time that has seen a continuous sequence of revivals, for almost two decades under the direction of the composer, for two further decades under conductors who *had shared* Handel's work on the London scene, and for the two following centuries through the devotion of generation after generation. (Mann 1989: v)

Konačno, u primjeru [37e] Past Perfect Tense se javlja u složenoj rečenici u kombinaciji sa Present Simple Tense-om u situaciji u kojoj bi jednako primjerena bila i upotreba Past Simple Tense-a, tako da se jedino opravdanje za njegovo pojavljivanje može naći ukoliko se upotreba Present Simple Tense-a tumači kao istorijski prezent, kojim se

govori o događajima iz prošlosti, tako da onda Past Perfect Tense označava ono što toj prošlosti prethodi.

[37e] The final phrase of the period completes a harmonic movement that the preceding phrase or phrases *had left* incomplete. (Green 1979: 55-56)

Tri primjera koja slijede predstavljaju slučajeve kada se Past Perfect Tense u rečenicama koristi samostalno, odnosno bez prisustva drugih glagolskih vremena. Takva samostalna upotreba ukazuje na to da je tekstom koji prethodi navedenim primjerima već definisana vremenska zona prošlosti prije koje su se odigrali događaji predstavljeni Past Perfect Tense-om.

[38e] As a German organist, Bach *had been intimately* involved with procedures of imitative counterpoint all his life. (Crocker 1986: 339)

[39e] Elgar *had written* more overtly patriotic works with text, such as The Spirit of England (1916) using poems of Lawrence Binyon and The Fringes of the Fleet (1917), and using the poems of Rudyard Kipling. (Wood 2014: 117)

[40e] Handel and Bach *had carried* the art of expressive counterpoint to the utmost extremes possible under the artistic conditions of their time, in the combination of polyphonic writing with the simplest kind of harmonic form. (Hubert and Parry 2009: 212)

Kao što je već rečeno, u tekstovima o klasičnoj muzici buduće vrijeme se, uglavnom, iskazuje oblikom *will + infinitive*. Taj oblik se, u najvećem broju slučajeva, javlja samostalno, ili u kombinaciji sa Present Simple Tense-om ili nekom modalnom konstrukcijom u okviru složenih rečenica. Situacije u kojima se kombinuje sa drugim glagolskim vremenima su relativno rijetke. Što se tiče njegove upotrebe, uglavnom je u pitanju najavljuvanje nečega što će tek uslijediti, u daljem tekstu ([41e], [42e]) ili u daljem toku muzičkog djela ili oblika koji se analizira ili prikazuje ([43e], [44e]), ili iskazivanje

pretpostavki o daljem razvoju određenog muzičkog pravca ili muzike uopšte [45e]. Pri tome se u primjeru [41e] oblik *will + infinitive* javlja samostalno, a u primjeru [42e] je u glavnoj rečenici, dok se u zavisnoj rečenici javlja Present Simple Tense sa budućim značenjem. Slično je i u primjerima [43e] i [44e], samo što sada ovaj oblik u dolazi u kombinaciji sa modalnim konstrukcijama u okviru zavisne rečenice.

[41e] The fugue *will be explained* in Chapter 14. (Green 1979: 103-104)

[42e] The reason *will become* clear when the examples are discussed. (Salzer 1982: 64-65)

[43e] While there may be a retransition from B back to A, B being harmonically closed, this retransition *will begin* after a definite and conclusive cadence. (Green 1979: 162-163)

[44e] By using this formal type, the composer can minimize an overexposure of the basic idea, since it *will not be recapitulated* in the course of the theme itself. (Caplin 1998: 87)

Primjer [45e] je relativno specifičan, jer se u njemu, u okviru složene upitne rečenice, uz oblik *will + infinitive* u glavnoj rečenici u zavisnoj rečenici pojavljuje Present Perfect Tense, što je pojava do koje u analiziranim tekstovima dolazi kada je, u okviru razmatranja ili najavljivanja budućnosti, neophodno pomenuti neko dešavanje ili stanje iz prošlosti koje je još uvijek aktuelno, bitno i važeće.

[45e] And so the question remains: *Will* music *continue* to express itself in the structural language of tonality revitalized by the new aspects of tonal expression which have been developed by composers as different as Hindemith, Bartok and Stravinsky, or *will* the twelve-tone system *become* the musical art's language of the future? (Salzer 1982: 282-283)

Trajna (eng. *continuous* ili *progressive*) glagolska vremena se u tekstovima javljaju veoma rijetko, a, kada se ipak pojavljuju, najčešće je u pitanju **Present Continuous Tense**, koji se koristi za označavanje radnje koja se dešava ili traje u trenutku dok se o njoj govori.

[46e] Here no tonality is unequivocally established until the third and last phrase is sounding. (Green 1979: 92)

3.2.1.2 Modifikacija imenica

U tekstovima o klasičnoj muzici na engleskom jeziku, modifikacija imenica se najvećim dijelom obavlja putem uobičajenih modifikatora: pridjeva, članova i drugih imenica. Međutim, ono što, na izvjestan način, predstavlja njihovu posebnost jesu specifični „muzički“ pridjevi, odnosno pridjevi nastali od imenica kojima se označavaju određeni muzički pojmovi ili pojave i koji, kao takvi, svoj smisao nalaze prvenstveno u ovakvim tekstovima, istovremeno doprinoseći njihovoj registarskoj specifičnosti. „Muzički“ pridjevi koji se najčešće koriste u tekstovima jesu: *melodic, harmonic, rhythmic, tonal, polyphonic, cadential, contrapuntal, orchestral* i *instrumental*, a nastali su od imenica *melody, harmony, rhythm, tonality, poliphony, cadence, counterpoint, orchestra* i *instrument*. Njima se, po učestalosti upotrebe, mogu dodati i pridjevi *chromatic* i *diatonic*, koji nisu nastali od imenica.

Navedeni pridjevi se u rečenicama pretežno javljaju pojedinačno, ispred imenica koje određuju, u ulozi atributa, kao što se može vidjeti u primjerima koji slijede:

[47e] If the counterpoint leaps away from the unison, the impression is given that there was no actual voice-leading or *melodic* reason for using this interval. (Salzer 1982: 64-65)

[48e] The plan of a considerable majority of movements remained on these lines until the end of the *polyphonic* period of instrumental music; and the movements in the most

artistic suites and partitas have very little more in the way of design. (Hubert and Parry 2009: 257-258)

[49e] Then, in measures 15 and 16, we get the same authentic cadence pattern that was heard in measures eight and nine except the *tonal* center has now returned to the tonic, F major. (Blatter 2007: 191-192)

Moguće je, logično, da se i više „muzičkih“ pridjeva pojavi u istoj rečenici, pri čemu oni tada obično modifikuju različite imenice. U narednom primjeru, pridjev *tonal* modifikuje subjekat rečenice, dok *harmonic* modifikuje objekat.

[50e] The *tonal* structures of both phrases can be considered as comprising a single *harmonic* movement. (Green 1979: 55-56)

Takođe su, u tekstovima, prisutni i slučajevi kada se jedan isti „muzički“ pridjev u okviru rečenice koristi za modifikovanje različitih imenica. U primjeru [51e] pridjev *rhythmic* modifikuje najprije imenicu *repetition*, a potom imenicu *momentum*.

[51e] With an effect very different from *rhythmic* repetition in the old, Vivaldi Style, Haydn's *rhythmic* momentum threatens to obliterate his frequent four-bar antecedent and consequent phrases. (Crocker 1986: 374)

Međutim, postoje i situacije kada se ispred ili iza nekog od ovih pridjeva nalazi još neki modifikator ([52e], [53e]), kao i kada se pridjevi kombinuju sa drugim (pomoću crtice) i nastupaju kao složeni ([54e], [55e]).

[52e] A combination of upper and lower neighbor notes creates the *so-called melodic* turn. (Salzer 1982: 106-107)

[53e] The piece, then, actually shows a *progressive harmonic* movement and is a period consisting of three similar phrases. (Green 1979: 92)

U prethodna dva primjera, „muzički“ pridjevi *melodic* i *harmonic*, oba u funkciji modifikovanja rečeničnih objekata, imaju ispred sebe po još po jedan pridjev, koji dodatno

modifikuje imenice (objekte) ispred kojih se nalaze. S druge strane, u narednim primjerima, imenice modifikuju složeni „muzički“ pridjevi nastali spajanjem dva pridjeva, takvim da unutar nastale složenice oni ostaju jednaki po važnosti te stoga sa oba svoja značenja u jednakoj mjeri daju karakterizaciju imenice ispred kojih stoje.

[54e] First, repeating the basic idea helps the listener learn and remember the principal *melodic-motivic* material of the theme. (Caplin 1998: 10)

[55e] The subsequent harmonies, which often lack a functional relation to each other, are linked together according to a particular *melodic-contrapuntal* pattern and consistent root motion. (Caplin 2013: 5-6)

[56e] In addition, the two forms generally differ on melodic-motivic grounds. (Caplin 1998: 87)

Navedeni tvorbeni postupak koristi se u tekstovima o klasičnoj muzici i u drugim slučajevima, za opisivanje i karakterisanje različitih muzičkih termina i pojava, izvan okvira „muzičkih“ pridjeva. Pri tome se, uglavnom, kombinuju pridjev i imenica. U prvom slučaju, odnosno primjeru [57e], imenica (*phrase*) dolazi na prvo mjesto u složenici, dok je pridjev (*structural*) na drugom mjestu, dok je u primjeru [58e] obrnut slučaj, odnosno prvo se pojavljuje pridjev (*large*), pa onda imenica (*scale*). Isto važi i za primjer [59e] (pridjev *dotted* i imenica *rhythm*).

[57e] Although this view is valid enough, it does not address the fundamental differences in *phrase-structural* organization routinely evidenced by these themes. (Caplin 1998: 97)

[58e] Sonata form consists of three *large-scale* functions— exposition, development, and recapitulation. (Caplin 1998: 195)

[59e] The following two measures see the root of this dominant, C, repeated as a *dotted-rhythm* figure within a poco ritardando. (Caplin 1998: 81)

U narednom primjeru javljaju se čak tri različita slučaja pridjeva, što je relativno uobičajen slučaj u tekstovima o klasičnoj muzici na engleskom jeziku, naročito u okviru tekstualnih cjelina kojima se neka pojava ili kompozicija analizira ili opisuje. Najprije je imenica *means* okarakterisana „muzičkim“ pridjevom *harmonic* i složenim pridjevom *phrase-structural*, a potom i složenim „muzičkim“ pridjevom *melodic-motivic*.

[60e] The contrasting middle section achieves its sense of contrast primarily by *harmonic* and *phrase-structural* means and only secondarily by *melodic-motivic* means. (Caplin 1998: 71)

Na prethodno opisani način mogu se kombinovati i broj i imenica, što se može vidjeti u primjeru [61e].

[61e] The contrasting middle opens in measure 10 with a new *two-measure* idea, which is then repeated in the following two measures. (Caplin 1998: 81)

Konačno, zahvaljujući tome što engleski jezik dopušta da se imenice mogu, kao modifikatori, naći ispred „glavne“ imenice (eng. *head noun*), u tekstovima o klasičnoj muzici je česta pojava da se muzički pojmovi, ostajući u svom nepromijenjenom imeničkom obliku, koriste za pobliže određivanje imenica ispred kojih stoje, praktično se ponašajući kao primjeri. To je, posebno, slučaj sa nazivima određenih muzičkih žanrova ili oblika (*rondo*, *sonata*, *song*). Pri tome, te imenice mogu biti dodatno modificovane (određene ili okarakterisane) nekim drugim pridjevom koji stoji ispred njih [62e].

[62e] The small *rondo* form only occasionally appears as a fast final movement of a sonata. (Green 1979: 162-163)

[63e] Moreover, *sonata* form continued to exert enormous influence over compositional practice in later musical styles, and it remained a viable form, albeit highly modified, at least until the middle of the twentieth century. (Caplin 1998: 195)

[64e] The advantage of the *song* branch of art is that the expressive resources of music are applied for purposes which the words make plain. (Hubert and Parry 2009: 333)

Kada su u funkciji modifikatora (pridjeva), imenice se, takođe, mogu kombinovati u složene, uglavnom pomoću crtice. Tada, kao što je to slučaj i sa složenim pridjevima, obje imenice-modifikatori koje učestvuju u složenici zadržavaju svoja značenja i zajedno (dvojako) modifikuju (karakterišu) imenicu ispred koje stoje.

[65e] The melody of the B section immediately suggests *model-sequence* technique, although the organization of the sequential repetition is rather subtle. (Caplin 1998: 77)

[66e] However, the small binary distinguishes itself from the rounded binary primarily through its lack of genuine recapitulation—the second part does not bring back the opening basic idea in the *home-key* tonic. (Caplin 1998: 81)

3.2.2 Analiza tekstualizacije

Prema Bhatii, analiza tekstualnih šablona ili tekstualizacije naglašava aspekte konvencionalne upotrebe jezika, naznačavajući na koji način članovi određene govorne zajednice dodjeljuju ograničene vrijednosti različitim aspektima upotrebe jezika (što mogu biti odlike leksike, sintakse ili čak diskursa) kada djeluju u određenom žanru (Bhatia 1993: 26). Drugim riječima, ona predstavlja razvijanje veze između izbora leksiko-gramatike i posebnih oblika organizacije diskursa koje je moguće vidjeti kao produžetak lingvističkog opisa (Bhatia 2004: 7). Budući da su karakteristične leksičko-gramatičke odlike već djelimično opisane u prethodnom tekstu, na ovom mjestu će biti riječi o diskursnim odlikama tekstova o klasičnoj muzici na engleskom jeziku, sa posebnim naglaskom na načinima ostvarivanja gramatičke i leksičke kohezije unutar tekstova, te govornim činovima koji se u njima dominantno javljaju. Na taj način, kretanjem od opštih gramatičkih principa preko leksičkih odlika karakterističnih za muzičke tekstove, do za njih

karakterističnih govornih činova i načina na koji se manifestuju, posredno će se stvoriti uslovi za dalje, strukturalno tumačenje tekstova.

3.2.2.1 Gramatička kohezija

Kao što je već pomenuto u drugom dijelu rada, gramatičku koheziju je moguće postići na četiri načina. Ti načini su: referenca, supstitucija, elipsa i vezivanje. Pri tome referenca može biti egzoforička (referenciranje na nešto što je izvan određenog teksta) i endoforička (referenciranje na nešto što je unutar određenog teksta pomenuto ranije (anafora) ili će tek biti pomenuto (katafora).

U analiziranim tekstovima, **referenca** se velikim dijelom obavlja na jezički ustaljen način, pomoću prisvojnih ili pokaznih zamjenica ili pridjeva. Pri tome je dominantno prisustvo **endoforičkih referenci**, i to **anafora**, usmjerenih prema nečemu što je već ranije pomenuto ili imenovano u tekstu. Obično su u pitanju imena kompozitora, teoretičara ili analitičara, nazivi opusa, ciklusa ili kompozicija, muzičkih žanrova ili oblika, te različitih muzičkih pojmova. U oba odlomka koji slijede, u svakoj od rečenica se najprije javljaju određeni pojam ili ime (*series, themes, Schenker*), da bi potom uslijedila anaforična referenca na taj pojam, u vidu odgovarajuće zamjenice ili pridjeva (*it, they, his, their*).

[67e] Schenker might be accused of not following through the consequences of *his* own principle. If the overtone series does no more than hint at the means, then *it* cannot be regarded as circumscribing the goal. (Cook 2006: 90)

[68e] The two themes from Beethoven just examined exemplify the principal features of the sentence, although *they* express the main functions of the form in diverse ways. Most fundamentally, the themes differ with respect to *their* cadential closure. (Caplin 1998: 12)

S druge strane, **supstitucija** se pretežno koristi kako bi se, u tekstu, izbjeglo (suviše ili pretjerano) ponavljanje neke riječi iz teksta koji prethodi, i sprovodi tako što se ona

zamijeni drugom, koja na nju upućuje. U tekstovima o klasičnoj muzici ta riječ je najčešće *one* ili *ones*. Javlja se, logično, nakon što je čitaocu predstavljen izvorni pojam koji će njom biti zamijenjen, a moguće je i da ispred nje stoji pridjev koji je dodatno određuje ili karakteriše, obično u užem, preciznijem ili specifičnijem smislu u odnosu na prvobitnu supstituisanu imenicu (primjer [70: *pause – slight one – distinct one*; primjer [71e]: *canatas – solo ones*).

[69e] In many ways Bartok's six string quartets seem to be the continuation of the stylistic curve traced by Beethoven's late works, *one* not followed out in the 1800s. (Crocker 1986: 494)

[70e] But if we listen again to Mozart's Minuet from Don Giovanni (Ex. 1-1), we may note a number of pauses in the melodic line (mm. 2 and 4), a slight *one* in m. 6, and a very distinct *one* in m. 8. (Green 1979: 6-7)

[71e] Most cantatas around 1650 were for one or two voices and basso continuo. The solo *ones* perhaps best represent the cantata, but the duets were extremely popular. (Crocker 1986: 267)

Do **elipse**, kao što je poznato, dolazi kada se iz teksta izostave elementi koji su očigledni iz prethodnog konteksta. U konkretnom slučaju tekstova o klasičnoj muzici, takvi elementi su obično vezani za određena muzička djela, žanrove, oblike, ili za kompozitore.

Tako je, u primjeru koji slijedi, prvobitni izraz *set of variations* prilikom ponovnog navođenja u narednoj rečenici predstavljen samo kao *set*, čime se podrazumijeva da je čitaocu jasno o čemu je riječ i šta sve to *set* podrazumijeva i na šta se odnosi.

[72e] The ciacona, as we saw, was the one of the two dances most frequently associated with long sets of variations, usually as many as thirty or forty. Bach's *set* includes thirty variations, every third one of which is canonic. (Crocker 1986: 339)

U primjeru [73e] termin koji, u osnovi, biva eliptično tretiran, odnosno izostavljen, je *period*. On je, najprije, pomenut u prvoj rečenici u punom obliku (sa modifikatorom) kao *three-phrase period*, da bi, potom, najprije dva puta bio predstavljen putem riječi *phrase*, ispred koje stoje modifikatori (*the first phrase, the second phrase*), uz izostavljanje podrazumijevajućeg pojašnjenja (dopune) *of the three-phase period*, da bi u trećem slučaju, kako bi se izbjeglo suvišno nabranje, osim navedene dopune, čak i sama riječ *phrase* bila eliptično izostavljena i predstavljena samo putem modifikatora (*the third*) koji bi joj prethodili kada bi bila navedena.

[73e] The Air from Handel's Suite in E Major for harpsichord consists of a three-phrase period. The *first phrase* moves from I to a strongly conclusive (strong-beat perfect authentic) cadence on V. The *second phrase* ends with a semicadence on V, while *the third* returns to I with another strong conclusive cadence. (Green 1979: 76)

Još složenije ulančavanje elipsi iz rečenice u rečenicu može se uočiti u primjeru [74e]. Najprije se termin *Corrente*, nakon pojavljivanja, u narednoj rečenici eliptično izostavlja (*The second part (of the Corrente)*). Potom se, u narednoj rečenici, pomenuto *the second part* izostavlja kao podrazumijevano pojašnjenje konstrukcije *the changes* (*The changes (in the second part)*), Konačno, u trećoj rečenici, slično kao i u posljednoj rečenici prethodnog primjera, imenica *part* biva podrazumijevana i izostavljena, te predstavljena samo pomoću modifikatora koji bi joj prethodili da je naznačena u tekstu (*the first*).

[74e] On a higher level of formal construction is a Corrente by Frescobaldi. The second part is an augmented and interestingly varied repetition of the first part. The changes should be carefully studied; they will give a clue to the developing technique of variation, so strongly based on the principle of repetition. The second part, in reality, is a variation of the first. (Salzer 1982: 236-237)

Sva tri načina izvođenja gramatičke kohezije pomoću elipse, predstavljena u prethodnim primjerima, prisutna su i zastupljena u tekstovima o klasičnoj muzici na engleskom jeziku, kako u kraćim, tako i u dužim tekstualnim cjelinama.

Četvrti vid gramatičke kohezije, **vezivanje**, izvršava se putem različitih tipova veznika. U analiziranim tekstovima, zastupljena su sva četiri tipa veznika (aditivni, adversativni, kauzalni i temporalni).

Aditivnim veznicima se postojeće informacije predstavljene u tekstu uvezuju i dopunjavaju novim, kako na nivou susjednih rečenica (*furthermore* [75e], *as* [76e], *also* [77e]), tako i na nivou pojedinačnih (*and*, *as* [78e]). Obično su u pitanju karakteristike muzičkih oblika, žanrova [75e], pojmova [76e] ili konkretnih kompozicija [77e]. Takođe, pomoću ovih veznika se često povezuje tekst tokom analize muzičkog djela, kao što je to slučaj sa primjerom [78e].

Tako se, u primjeru [75e], aditivnim veznikom *furthermore* inicijalna osnovna informacija data u prvoj rečenici dopunjava novom, odnosno osvrtom na lični doprinos autora teksta predočenom pitanju. S druge strane, u primjeru [76e] aditivni veznik na početku druge rečenice daje novu informaciju o nečemu što se dešava uporedo sa onim što je predstavljeno u prvoj rečenici.

[75e] Indeed, virtually every mass based on a polyphonic model uses polyphonic quotations to some degree. *Furthermore*, I have shown that composers incorporated borrowed material in three ways. (Meconi 2005: 29)

[76e] Here, then, is the first observation regarding imitation. *As* it enters, each voice sounds either 1 or 5 of the main tonality. (Green 1979: 259-260)

U primjeru [77e], aditivnim veznikom *also* su, u dvije susjedne rečenice, povezane tematski i sadržajno bliske informacije o dvije srodne muzičke kompozicije (dva kvarteta)

istog autora, pri čemu, zahvaljujući navedenom vezniku, druga rečenica djeluje na prvu kao svojevrsna dopuna.

[77e] The bold theme of the G-major Quartet is marked by black and white contrasts in its first two phrases. The E-flat Quartet *also* begins boldly, using up nine of the twelve possible notes in chromatic twists and turns. (Crocker 1986: 399)

Konačno, u narednom primjeru, aditivnim veznicima se povezuju informacije o toku muzičkog djela koji je predstavljen kroz tekst i parametre harmonske analize.

[78e] In this final passage, the harmony begins with the C major triad followed by D minor, another C major chord, two G major chords, *and* the final C major triad. Clearly this is an authentic cadence ending *as* it does on the tonic *and* using the D minor triad *as* a supertonic preparation for the dominant G major. (Blatter 2007: 169)

Adversativni veznici, u osnovi, služe za uvođenje informacije koja je suprotna onome što se očekuje na osnovu onoga što prethodi toj informaciji. Tačnije, njima se predstavlja suprotnost koja postoji između dvije izjave ili stanovišta. Navedeno se, kao i kod aditivnih veznika, može odvijati na nivou prostih rečenica unutar pojedinačne (složene) rečenice ([79e], [80e]) ili na nivou dvije susjedne (obično složene) rečenice ([81e], [82e]) i, kao što je to slučaj i sa aditivnim veznicima, tiče se karakteristike muzičkih oblika, žanrova, pojmova ili konkretnih kompozicija, ali i informacija vezanih za život i stvaralaštvo određenih kompozitora.

U prvom primjeru [79e], adversativnim veznikom *but* se, u okviru složene rečenice, uvodi informacija, odnosno tvrdnja, koja je u suprotnosti sa onim što je do tog trenutka u rečenici rečeno.

[79e] Written during the winter of 1784-1785, the quartets in B flat (K. 458), A (K. 464), and C (K. 465) begin with themes that seem at first less significant *but* later play a much greater role in the movement as a whole. (Crocker 1986: 399)

S druge strane, u primjeru [80e] se veznikom *yet* uvodi umetnuta rečenica u okviru složene, koja je svojim sadržajem suprotna onome što je navedeno prije njenog uvođenja.

[80e] Stylistically committed to operatic forms, *yet* barred by British taste from further operatic productions, Handel cast about for some alternate format that would render acceptable the only kind of music he knew how to write. (Crocker 1986: 336)

Kao što je već naznačeno, u primjerima [81e] i [82e] adversativni veznici povezuju dvije susjedne rečenice na osnovu njima iskazane suprotnosti, koja se, u prvom od primjera, odnosi na muzičkim tokom uslovljeno poimanje muzičkog oblika, dok je u drugom slučaju vezana na slušno poimanje (dostignutog) tonaliteta predstavljeno tekstem.

[81e] The consequent is, in fact, repeated, this pianissimo echo providing an exquisite conclusion. *But* a repeated consequent does not change a two-phrase period into one of three phrases. (Green 1979: 55-56)

[82e] There is even the sense of a brief codetta in the second and third beats of measure 4 to confirm that cadential arrival. *Yet* when the music returns emphatically to G major at the beginning of the consequent phrase, it is easy to hear that the D-major harmony at the end of the antecedent marks a reinterpreted half cadence in the home key. (Caplin 1998: 57).

Posebno karakteristično za tekstove o klasičnoj muzici jeste korišćenje adversativnih veznika kao što su *while*, *although* i *unless* na početku (složene) rečenice, u sklopu zavisne rečenice, čime se, pomoću „suprotnosti“ koju ovi veznici sa sobom nose i inverzije koja nastaje stavljanjem zavisne rečenice prije glavne, naglasak stavlja na informaciju koja se daje u drugom dijelu složene rečenice (glavnoj rečenici). Takva informacija obično

predstavlja tvrdnju ili muzičku zakonitost, bilo objektivnu, odnosno zasnovanu na literaturi i prethodnim teorijsko-analitičkim istraživanjima i analizi ([83e], [84e]), bilo subjektivnu, vezanu za autora i njegovo mišljenje ili stanovište koje zauzima o određenom pitanju [85e].

[83e] *Although* the phrase is a basic unit of music, it almost eludes precise definition.
(Green 1979: 6)

[84e] *Although* musicians understand that intervals express distances, the value of each interval is in reality obtained simply by counting the lines and spaces included from one pitch to the next. (Blatter 2007: 41)

[85e] *While* the harmonic framework and the direction of the bass are usually the first factors to divulge their meaning to the listener, it may be difficult at times to determine the direction of the top voice and its relation to the bass. (Salzer 1982: 136)

Na sličan način i sa sličnom funkcijom u okviru rečenice i teksta uopšte, ovakvi veznici se javljaju i u umetnutim rečenicama, pri čemu je njihova funkcionalnost sada dodatno proširena time što one takođe značenjski ili sadržajno proširuju ili dopunjavaju glavne time što postavljaju neko ograničenje ili uslov u vezi sa njihovim sadržajem.

U oba primjera koji slijede, umetnuta rečenica obavlja, s jedne strane, funkciju dopune informacija sadržanih u glavnoj rečenici putem uslova [86e] ili ograničenja [87e], dok, s druge strane, njeno postojanje i sam položaj stavlja akcenat na sam sadržaj glavne rečenice, odnosno informacija koje su u glavnoj rečenici sadržane.

[86e] Key signatures inform the performer that, *unless* specifically instructed otherwise, all encountered pitches of a certain letter name, such as — for instance — all Fs, are to be sharped or all Bs and Es are to be flatted. (Blatter 2007: 54)

[87e] Stockhausen's work, *although* characterized more by industry and facility than musical imagination, is a convenient catalog of serial and aleatory devices. (Crocker 1986: 523)

Kauzalni veznici u tekstovima o klasičnoj muzici prikazuju rezultat, razlog ili svrhu, najčešće u odnosu na neki vid muzičkog djelovanja ili kreacije. Javljaju se unutar složenih rečenica ([88e], [89e]) ili povezuju dvije susjedne, tako što stoje na početku druge od njih ([90e], [91e]).

Tako primjeri [88e] i [89e] predstavljaju uzroke i posljedice, povezane kauzalnim veznikom *because* u okviru složene rečenice. Pri tome se uzrok predstavlja kao tvrdnja, dok je posljedica prikazana kao pojašnjenje.

[88e] The Eb fermata in measure 19 cannot be a half cadence *because* no harmonic progression leads into the downbeat of this measure. (Caplin 1998: 81)

[89e] This language far transcends the style of specific periods and of certain composers *because* it is able to find expression in the most divergent styles, and settings. (Salzer 1982: 282-283)

U pogledu prikazivanja uzročno-posljedičnog odnosa, slično se može reći i za primjere [90e] i [91e], s tim što su sada čitave složene rečenice dovedene u takav odnos veznicima *as a result* [90e] i *for this reason* [91e], zadržavajući time i već navedenu relaciju tvrdnja-pojašnjenje.

[90e] Essential to the concept of the period is the idea that a musical unit of partial cadential closure is repeated so as to produce a stronger cadential closure. *As a result*, the two units group tightly together to form a higher-level whole, a relatively complete structure in itself. (Caplin 1998: 49)

[91e] Only a few pages of sketches survive for the Fourth Symphony. *For this reason* it is supposed to have been written very quickly, in the summer and early autumn of 1806. (Drabkin 1987: IV-IX)

Posljednjim tipom veznika, **temporalnim veznicima**, određuje se vremenski redoslijed dešavanja unutar teksta ili unutar nekog perioda ili situacije opisane tekstom. Takođe, pomoću njih se može dati i doprinos tekstualnom prikazivanju toka muzičkog djela. Ovakvi veznici su prisutni u istorijskim opisima vezanim za klasičnu muziku i, posebno, različitim tipovima muzičke analize ([92e], [93e], [94e]).

[92e] *After* the introduction, a first theme is presented in C major; this same theme provides the material for the following modulatory passage - a common symphonic procedure. (Crocker 1986: 453)

[93e] But in measures 16–17 Beethoven surprises the listener (and *at the same* time concedes that he has indeed brought the "wrong" dominant) by resuming the original tempo and shifting the dotted rhythm figure up to Db, the seventh of the home-key dominant, which is arpeggiated in measures 18–19. (Caplin 1998: 81)

U primjeru [94e], na osjećaj vremenskih odnosa svojim semantičkim sadržajem utiče i upotreba glagola *begin*, *leap*, *return*, *repeat*, *step* i *resolve*, budući da se ovim glagolima ukazuje na konkretna dešavanja unutar muzičkog sadržaja predstavljenog analizom, što, istovremeno, podrazumijeva i protok vremena tokom tih muzičkih dešavanja predstavljenih analizom i omogućuje preciziranje njihovog redoslijeda. To je dodatno pospješeno višestrukom upotrebom temporalnog veznika *then*.

[94e] The alto *begins* on middle C, *leaps* down a minor third to A, *returns* up a minor third to C, *steps* down to B, which is *repeated*, and *then resolves* back up to C. The tenor *steps* down to F and *then steps* back up to G, which is *repeated* through the final chord. The bass line *steps* up from C through D to E, *then leaps* up a minor

third to the dominant, G, *leaps* down an octave and *resolves* on the tonic. [Blatter 2007: 169)

U analiziranom korpusu tekstova, ovakvi primjeri su relativno česti, naročito u tekstovima vezanim za različite aspekte analize muzičkih djela.

Osim pomoću temporalnih veznika, temporalnost se, na sličan način, odnosno na osnovu semantičkog sadržaja, može izraziti i drugim karakterističnim glagolima, kao što su *follow* i *precede* ([95e], [96e]), što se obično dešava u kombinaciji sa temporalnim veznicima i glagolima navedenim u opisu prethodnog primjera, kojima se opisuju dešavanja unutar muzičkog sadržaja koji se nastoji prikazati putem analize i može se odvijati i tokom kraćih i tokom dužih tekstualnih cjelina.

U prvom od primjera koji slijedi [95e], vremenski tok događaja je, najprije, djelimično preciziran upotrebom glagola *follow*, da bi se dalje preciziranje nastavilo pomoću temporalnih veznika *after that* i *then*. S druge strane, u primjeru [96e] se nizom glagola (*begin*, *alternate*, *move*) i dodatnim temporalnim određivanjem pomoću veznika *then* postiže osjećaj i definisanje protoka vremena unutar toka muzičkog djela prikazanog tekstom, dok se glagol *precede* javlja u vidu umetnute rečenice (dodatnog pojašnjenja) kojom se referencira u prošlost, odnosno ka dijelu i sadržaju muzičkog toka koji prethodi onome što je prikazano.

[95e] The theme is stated in each of the four horn parts, clearly marked by a fortissimo and a sudden diminuendo to a piano, *followed* by equal dynamics in all four horn parts after the entrance of the fourth horn. *After that*, only the fourth horn remains, whose timbre gives rise to that of a solo French horn obbligato, which *then* engages in a dialogue with the rest of the orchestra. (Bralović 2014: 183)

[96e] The tenor *begins* on a chromatic G-sharp (which was preceded by a G) and simply *alternates* between this pitch and A. The bass *begins* on a B (which *was preceded*

by C) and *moves* down a step to A and *then moves* upward, outlining the A minor triad. (Blatter 2007: 165)

Može se reći da je vezivanje jako bitan element u ostvarivanju gramatičke kohezije unutar tekstova o klasičnoj muzici na engleskom jeziku i u tom smislu su, u prethodnom tekstu, predstavljeni i analizirani primjeri najkarakterističnijih slučajeva njihovog javljanja i manifestovanja.

3.2.2.2 Leksička kohezija

Kao što je poznato, u okviru leksičke kohezije kohezivni efekat se postiže izborom vokabulara i, s tim u vezi, postoje dva moguća odnosa između jedinica vokabulara: reiteracija i kolokacija. U tekstovima o klasičnoj muzici na engleskom jeziku, reiteracija je karakterističan i dominantan vid leksičke kohezije. Tačnije, može se reći upravo ovaj vid kohezije tekstove čini specifično i upečatljivo „muzičkim“ u registarskom i žanrovskom smislu.

Reiteracija se u analiziranim tekstovima javlja, prije svega, u svom osnovnom vidu, kao **ponavljanje** određene riječi (termina) vezanog za klasičnu muziku. U najvećem broju slučajeva su u pitanju imenice kojima se označava neki muzički pojam, oblik, žanr ili naziv kompozicije.

U prvom od dva navedena primjera [97e], takva imenica je *cantata*, koja se, u okviru predstavljenog odlomka (pasusa teksta) javlja tri puta u sukcesivnim rečenicama, i to najprije modificovana imenicom u funkciji pridjeva (*chamber*), potom kao (generalizujuća) imenica u množini, a zatim i u jednini.

U drugom primjeru [98e], imenica koja se ponavlja u nizu rečenica u okviru navedenog pasusa je *coda*. Ta imenica se najprije pojavljuje u vezi sa konkretnom kompozicijom, potom se tri puta javlja kao generalizujuća imenica u množini u okviru uopštenih tvrdnji u vezi sa njom, da bi se u posljednjoj rečenici primjera ponovo javila u

jednini i vezana za konkretan muzički primjer (još jednu konkretnu kompoziciju). U okviru ovog primjera takođe se, na sličan način, ponavlja i imenica *section* (odsjek muzičkog djela ili dijela muzičkog djela).

[97e] Much of the development of the aria went on in the chamber *cantata*, successor to the monody so popular up to 1630. *Cantatas* were composed in huge quantities from the 1630s on to the end of the century. Mostly in manuscript and not yet inventoried—let alone edited—the repertory runs into the thousands. These, of course, include a wide variety of type as well as quality; to give a typical example is in a sense to misrepresent the *cantata*, for variety was one of its important features. (Crocker 1986: 267)

[98e] The *coda* to the Finale of Beethoven's "Eroica Symphony" is quite long and consists, as we have seen, of a number of sections. *Codas* to ternary forms, too, are sometimes long and divide themselves into sections. As with the shorter *codas*, the basis for the longer *codas* may be new or may come from one or more of the parts of the ternary form itself. Brahms concludes the second movement of his Symphony No. 3 with a long *coda* in three sections. (Green 1979: 142)

Osim imenica, i različiti „muzički“ (ali i drugi) pridjevi se mogu ponavljati u funkciji leksičke kohezije.

U primjeru [99e], takav pridjev je *harmonic* kojim se, tokom teksta, u sukcesivnim rečenicama, određuju (modifikuju) različite imenice i na taj način učvršćuje tematska povezanost navedenih rečenica i njihova koherentnost. U primjeru [100e], isto se može reći za pridjev *rhythmic*.

[99e] We have maintained that in all likelihood the chief reason for the incomplete impression given by mm. 1-2 of Ex. 1-1 is their *harmonic* inactivity. Examination of a large number of phrases reveals that the great majority exhibit a definite

harmonic movement. It would seem, then, that *harmonic* action is a normal characteristic and is certainly responsible in part for the impression that a musical event has taken place in the phrase. (Green 1979: 6-7)

[100e] Traditional shape (of symphonies) has been distorted not only by unusual handling of the minor keys, but also by the persistent repetition of certain *rhythmic* patterns. With an effect very different from *rhythmic* repetition in the old, Vivaldi Style, Haydn's *rhythmic* momentum threatens to obliterate his frequent four-bar antecedent and consequent phrases. (Crocker 1986: 374)

U narednom odlomku, leksička kohezija je postiže tako što se prvo javlja imenica *symphony*, a potom se, u daljem toku teksta, višestruko ponavlja pridjev *symphonic* koji je iz nje izveden, poblizje opisujući različite imenice.

[101e] Avoiding the traditional four-movement plan of the *symphony*, Liszt sought ways to use *symphonic* material in a novel format. He used literary programs to focus the image conjured up by *symphonic* style—to sharpen the character of individual movements, to explain to the listener the new ways in which he combined *symphonic* movements, and in some cases to stimulate his own creative imagination. (Crocker 1986: 453)

Postizanje leksičke kohezije na ovaj način je veoma prisutno u analiziranom korpusu tekstova o muzici na engleskom jeziku.

Slično situaciji iz prethodnog primjera, postoje i tekstualne situacije u kojima se više tematski, morfološki ili smisaono povezanih imenica i/ili pridjeva ponavlja unutar određenog odlomka, pasusa ili poglavlja, što dovodi do kohezije. Pri tome, takve imenice i/ili pridjevi ne moraju nužno, u najužem smislu, pripadati spadati u muzičku terminologiju, ali su obično s njom povezani.

Tako se u primjeru [102e] leksička kohezija postiže pomoću ponavljanja četiri riječi tokom odlomka: dvije imenice (*music*, *principle*) i dva pridjeva (*musical*, *structural*). Imenica *music* se pojavljuje tri puta, pri čemu je u dva slučaja modificirana pridjevima, dok je u trećem u prisvojnem (genitivnom) obliku. Pridjev izveden iz te imenice, *musical*, tokom teksta modificiruje tri različite imenice i to na početku odlomka, njegovoj sredini i na samom kraju. Na sličan način se u odlomku ponavljaju i ostale dvije riječi, imenica *principle* (koja se jednom pojavljuje kao jednina, a dva puta kao množina) i pridjev *structural* koji se, tokom četiri javljanja tokom teksta, dva puta pojavljuje zajedno sa imenicom *music*, odnosno kao njen modifikator.

[102e] Although we are only at the beginning of a new period of *musical* insight, theory and musicology, it is possible to state that *structural* or tonal *music* allows for the greatest possible variety, elasticity and individuality within the fundamental *principles* of *structural* direction and organization as represented in any period from the twelfth to the twentieth century. On the basis of these *principles*, *musical* expression, modern in every sense, appears entirely possible. This type of modern *music* brings about a continuation of the age-old elements of *structural* unity, nevertheless exhibiting beyond any doubt the stylistic characteristics of our time. However, if compositions are definitely not within the wide tonal realm as outlined in these chapters, if they clearly are not representative of *structural music*, then we may ask: What is this *music's* constructive *principle* and what are the *principles* of its *musical* continuity? (Salzer 1982: 282-283)

U narednom primjeru, u pitanju su značenjski srodne imenice *vibration*, *vibrato*, *trill* i *tremolo*, tako da, pored višestrukog ponavljanja svake od njih, i sama činjenica da su u velikom broju prisutne unutar rečenica u jednom, relativno kratkom, odlomku teksta u

znatnoj mjeri doprinosi leksičkoj koheziji. Pri tome vrijedi ukazati na situaciju kada se, prilikom trećeg ponavljanja, imenica *trill* javlja u funkciji pridjeva za imenicu *vibration*.

[103e] A few words must be said here about the process of *vibrato*. *Vibrations* as an acoustic process emphasize the harmonic structure of a musical sound. A *trill* and *tremolo* are note analogues of this process. Changes of pitch during the natural *vibrato* of voice are almost inaudible. Such a *vibrato* is measured in one-hundredths of a semitone (i.e. in cents). The employment of *trills* allows the *vibration* to be heard, to be measured already in semitones or whole tones. The density of *trill vibration* becomes evident. The use of *tremolo* leads to a decreasing density. The remark ‘quasi trillo’ in this example shows that the *tremolo* should be played as densely as a *trill*. (Mazgot 2012: 217)

Poseban vid ponavljanja, veoma prisutan u tekstovima o klasičnoj muzici na engleskom jeziku, koji je već djelimično predstavljen u prethodnim primjerima ([101e], [102e]), jeste promjena vrste riječi, odnosno konverzija jedne vrste riječi u drugu. Pri tome se, najčešće, imenica mijenja u pridjev (i obrnuto) [104e], ali je moguće da se u kombinaciji nađu i glagoli [105e].

Tako je u primjeru [104e], tokom tri povezane rečenice, prisutno, već pomenuto i viđeno, ponavljanje imenice *music*, a potom pridjeva koji je od nje nastao (*musical*).

[104e] There are those who argue that this is the only valid approach to understanding *music*: since *music* is a temporal art, one must discuss it only in the terms one might use while hearing the piece for the first time. On the other hand, committed listeners do not cease their *musical* experience with the fading away of the last note of the composition. To a lesser or greater extent, depending on their *musical* capabilities, they retain the piece in their memories. (Green 1979: 71-72)

S druge strane, u primjeru [105e] leksička kohezija se postiže pomoću pojavljivanja imenice *harmony* i njene izvedenice, glagola *harmonize*, a potom i imenice izvedene iz tog glagola (*harmonization*). Redoslijed pojavljivanja navedenih riječi u tekstu je nešto drugačiji od naznačenog procesa njihove tvorbe, odnosno izvođenja: prvo se pojavljuje glagol *harmonize* u pasivu jednine Past Simple Tense-a, potom imenica *harmonization*, te, konačno, imenica *harmony* u množini (*harmonies*).

[105e] As it *was harmonized* progressively by the high and low contratenors, the tenor-cantus framework generated certain three-part and four-part progressions that became sufficiently current after 1500 to be considered standard. In Example 55 the traditional two-part framework is clearly apparent in tenor and cantus; but the bass, or low contratenor, whose notes are derived from a vertical *harmonization* of each interval of the two-part framework, is now sufficiently cogent to be thought of as the structural foundation for this progression. Once the bass, rather than the tenor, became the foundation, the upper voices could move through the *harmonies* in novel ways, assuming melodic shapes that would have seemed arbitrary or unreasonable before. (Crocker 1986: 183)

Osim ponavljanjem, reiteracija se, u tekstovima o klasičnoj muzici na engleskom jeziku, uspješno ostvaruje i **upotrebom sinonima** ili **hiperonima**, koji služe kao zamjene inicijalno upotrebljenih riječi.

U primjerima koji slijede prikazani su različiti karakteristični slučajevi reiteracije realizovane na ovaj način, odnosno leksičke kohezije postignute pomoću nje.

Primjer [106e] u prvoj rečenici sadrži inicijalnu imenicu *counterpoint* koja u daljem tekstu, u istoj i narednoj rečenici, biva zamijenjena pomoću dva opisna izraza sa istim značenjem: *polyphonic writing* i *contrapuntal expression*. Time se postiže izbjegavanje

suvišnog ponavljanja iste riječi u okviru jedne kratke tekstualne cjeline, obogaćuje jezik i doprinosi leksičkoj koheziji datog odlomka.

[106e] Handel and Bach had carried the art of expressive *counterpoint* to the utmost extremes possible under the artistic conditions of their time, in the combination of *polyphonic writing* with the simplest kind of harmonic form. The harmonic quality is still in the background in their work because so much energy is expended upon the complexity of the choral and *contrapuntal expression*. (Hubert and Parry 2009: 212)

U primjeru [107e] se, kao manifestacija reiteracije, s jedne strane javljaju sinonimi *studies* i *etudes*, s druge strane je tu nadređena imenica (hiperonim) *pieces* koja se, u muzičkom smislu, koristi kada se uopšteno govori o muzičkim djelima, bez dodatnog preciziranja njihovog žanra ili oblika, a s treće strane stoji imenica *opus*, takođe hiperonim u odnosu na *studies* ili *etudes*, koja označava skup djela određenog kompozitora koja su na neki način povezana, obično žanrom ili izvođačkim medijumom.

[107e] In “Organic Development and the Interval Cycles in Bartók’s Three *Studies*, Op. 18.”, Elliott Antokoletz states that the “background unifying principle in Bartók’s three *Etudes*, Op. 18, is based on the systematic interlocking of the interval cycles and expanding interval ratios between semitones”. While this statement holds true for the entire *opus*, Antokoletz ‘s does not examine the second and third *etudes* in any detail. Because the continuous process toward diatonic extension occurs over the arch of the entire *opus*, it is essential that the latter two *pieces* receive the same attention given to the first. (Susanni 2013: 129-130).

Još složenija i višeslojnija situacija u pogledu reiteracije može se uočiti u primjeru [108e]. Termin *symphonic poem*, koji je u sadržajnom fokusu ovog odlomka, biva na dva mjesta predstavljen hiperonimom *work*. Takođe, u tekstu su prisutni nazivi određenih

Listovih simfonijskih poema, te nazivi različitih muzički žanrova ili oblika u koji su u bliskoj ili posrednoj vezi sa navedenim simfonijskim poemama, a time i sa samim pojmom *symphonic poem*, kao termini koji prema njemu, na izvjestan način, stoje kao hiperonimi. Sve ovo omogućava i doprinosi tome da se odlomak posmatra i, u smisaonom smislu, doživljava kao leksički povezana cjelina.

[108e] The relationship between title, program (if there is a specific program), and music varies considerably from one *work* to another. Some, like *Orpheus*, have only Liszt's own explanation of the general character, placed at the beginning of the score. Others make reference to literary poems; *Die Ideale* has parts of a poem by Schiller interpolated throughout the score (but not in Schiller's original order). Similarly the length and structure of the *symphonic poems* vary. *Orpheus* again is a single *movement*, *Die Ideale* a long, sectional *work* like a complete *symphony*. *Tasso*, *Orpheus*, *Prometheus*, and *Hamlet* originated as real *overtures* to theater productions. *Mazeppa* began as an *etude* for pianoforte; *Heroide* was part of early plans for a *symphony*. (Crocker 1986: 453)

Posebno interesantan i karakterističan vid ostvarivanja leksičke kohezije u tekstovima o klasičnoj muzici na engleskom jeziku jeste **pojavljivanje srodnih termina**. Pod srodnim terminima podrazumijevaju se cjelina i njeni dijelovi (različitih tipova i nivoa, posmatrani iz perspektive cjeline (*sonata – development section, sentence, period*) ili iz perspektive uzajamnih odnosa (*imitation – canon, poliphony, melody line*)), te različiti muzički termini kojima se predstavlja neki od aspekata muzičkog žanra, oblika, pravca ili djela. Tu, takođe, spadaju i simboli za akorde na ljestvičnim stupnjevima (pisani slovima ili rimskim brojevima), obrtaje akorada, nazivi tonaliteta, brojem predstavljeni nazivi intervala i vrste takta, te slovni simboli kojima se šematski predstavljaju različiti muzički oblici. U slučaju da se neki od termina javlja(ju) upadljivo češće od ostalih, može se reći

da dolazi do preplitanja pojavljivanja srodnih termina i nekog od prethodno naznačenih vidova ponavljanja, odnosno do postizanja leksičke kohezije pomoću reiteracije na više različitih nivoa. U nastavku teksta slijedi nekoliko odabranih primjera na kojima će biti prikazano kako to funkcioniše u praksi.

Tako se u tematskoj osnovi odlomka predstavljenog u primjeru [109e] nalazi imenica *variation*, koja se, budući da je u odlomku riječ o različitim varijacijama u sklopu kompozicije *Goldberg Varijacije* J. S. Bacha, višestruko ponavlja prilikom opisivanja kompozicije u cjelini i dijelova koji je sačinjavaju. Na drugom „nivou“ postizanja leksičke kohezije reiteracijom nalazi se pojavljivanje imenice *canon* i pridjeva koji je iz nje izveden (*canonic*), a koji, opet, u sebi podrazumijevaju pojam *imitation* i iz njega izvedeni glagol (*imitate*) i particip prezenta tog glagola sa pridjevskom funkcijom (*imitating*). Potom je prisutno višestruko ponavljanje imenice *voice*, kao suštinskog nosioca muzičkih misli, a time i kanonskih imitacija i varijacija. Takođe, mada, u ovom slučaju, na posljednjem nivou po važnosti, koheziji dodatno doprinosi i navođenje različitih muzičkih intervala (*unison*, *second*, *third*) na kojima se imitacija sprovodi.

[109e] When two voices are written in *canon*, the second is a strict *imitation* of the first.

Every third *variation* of the "Goldberg Variations" is so written, nine *canonic variations* in all. *Variation 3* is a *canon* at the *unison*, that is, the second voice *imitates* at the pitch of the first *voice*. *Variation 6* is a *canon* at the *second*, the *imitating voice* being placed a *second* higher than the leading *voice*. *Variation 9* is at the *third*, *Variation 12* at the *fourth*, and so on. (Green 1979: 103-104).

Primjer [110e] je, u tom smislu, nešto jednostavniji, budući da se, u okviru teksta, gdje su ključni pojmovi koji se ponavljaju i o kojima se govori (*closing section* i *themes*, na relativno malom prostoru i u okviru svega nekoliko rečenica javljaju različiti muzički termini, koji su smisaono uzajamno povezani i srodni među sobom i u odnosu na naznačene

ključne pojmove, ili, u odnosu na svoju funkciju, smisao ili oblik, prema njima stoje u odnosu podređenosti ili nadređenosti, odnosno kao hiponimi ili hiperonimi. To su, u ovom slučaju, pretežno, imenice (*arpeggios, scales, figuration*), kombinacije više imenica kojima se određuje (modifikuje posljednja od njih (*tonic and dominant harmonies, tonic pedal point*) ili imenice kojima prethodi pridjev (*new key, melodic line, performing medium*).

[110e] The *closing section* (mm. 21-23) is so named because it concludes part one. Its chief purpose is to reconfirm the new key, often, as in this case, with reiterated tonic and dominant harmonies, along with a tonic pedal point. Some *closing sections* have melodic lines which contrast with the first and second themes. Some *closing themes*—and this is true for some first and second themes as well—exhibit no clearly melodic aspect whatsoever, consisting instead of arpeggios, scales, or some other figuration appropriate to the performing medium. (Green 1979: 184-185)

Iako je lako uočiti da su u pitanju različite riječi, te da, u bukvalnom smislu, ukoliko se izuzmu ključne riječi, u ovom odlomku praktično da i nema reiteracije, samim njihovim prisustvom se postiže značajan kohezivni efekat.

Slična, mada znatno složenija situacija se može uočiti u primjeru [111e], gdje je tekstualno, iz analitičke perspektive, dat osvrt na formalnu konstrukciju i harmonsko-melodijsku građu jednog dijela kompozicije. Kao osnovni kohezivni element tog osvrta i orijentir u odnosu na notni tekst na osnovu kog je analiza sačinjena stoji imenica *measure*, koja se tokom teksta više puta ponavlja, uz odgovarajući broj. S njom u vezi, u leksičkom smislu, stoji i srodna imenica *sequence*, kao i njene izvedenice, odnosno pridjevi *sequenced* i *sequential*. Naposljetku, kao i u prethodnom primjeru, u tekstu se pojavljuje veliki broj srodnih i povezanih muzičkih termina koji doprinose njegovoj povezanosti, ali i razumljivosti i preglednosti samog sadržaja ukoliko se on posmatra iz perspektive notnog teksta koji je predmet analize. U ovom slučaju, pored riječi i kategorija prikazanih u opisu

prethodnog primjera (imenica: *model, motive, harmony, third, fourth*; više imenica u nizu: *model-sequence technique, bass note*; pridjev + imenica: *descending third*) javljaju se i prilozi (*chromatically*), kao i oznake harmonskih funkcija i tonaliteta. Sve navedeno, zajedno, doprinosi uvezanosti i čitljivosti teksta ali, u sadržajnom smislu, i njegovoj analitičkoj vrijednosti i relevantnosti.

[111e] The melody of the B section immediately suggests *model-sequence technique*, although the organization of the *sequential* repetition is rather subtle. The material might appear to group into *one-measure* units as defined by the *bar lines*, yet the actual model does not begin until the middle of *measure* 11. The *sequence* then appears a *third* lower in *measures* 12-13. Hence, the first half of *measure* 11, which brings the opening *motive* ("x") from the original basic idea, does not actually participate in the *sequential* plan. The model would seem to be *sequenced* again in *measures* 13-14, but Haydn breaks the *descending third* pattern and starts the idea a *fourth* lower instead. Moreover, whereas the *harmony* on the third quarter of *measure* 13 would have been a VII⁶/V (in order to maintain the sequence a fourth lower), the *bass note* has been *chromatically* lowered to *E_b* so that it can descend to *D* rather than ascend to *F[#]* (again, according to the *sequence*). (Caplin 1998: 77)

U praksi, u okviru analiziranih tekstova iz korpusa, veoma često su prisutne situacije da se više različitih tipova reiteracije uzajamno kombinuje u tekstu. To se već delimično moglo uočiti u nekim od prethodnih primjera, ali će u još detaljnijoj biti prikazano u onima koji slijede.

Ukoliko se krene od ponavljanja pojedinačnih termina (imenica i/ili pridjeva), može se uočiti da se u primjeru [112e] ponavljaju tri termina, imenice *chord, prolongation* i *progression*, pri čemu se prvi od njih (*chord*) na različitim mjestima javlja sa dvojakom funkcijom i značenjem, odnosno kao samostalna imenica kojoj prethodi modifikator (*B-*

minor chord) i kao imenica sa pridjevskom funkcijom (*chord prolongation*). U odnosu na ove termine, može se uočiti i pojavljivanje glagola *prolong* iz koga je imenica *prolongation* i izvedena. Takođe, prisutno je i višestruko ponavljanje pridjeva *harmonic* i *contrapuntal* u svojstvu modifikatora imenica *prolongation* i *progression*. Višestruko navođenje skraćenice za imenicu *measure* (*meas.*) i odgovarajućih brojeva iza nje ima, kao što je to već navedeno u pojašnjenju primjera [111e], i leksičko-kohezivnu i orijentacionu funkciju. Kao nadređena imenica (hiperonim), odnosno kao krovna ili opšta imenica za svako muzičko djelo (a time i za njegove dijelove), na dva mjesta u tekstu se pojavljuje imenica *composition*, pri čemu je u prvom od tih javljanja u prisvojnom obliku. Konačno, kroz tekst se, na više mjesta, javljaju i oznake za harmonske funkcije u okviru tonaliteta kao i sami nazivi tonaliteta, čija kohezivna i informativna vrijednost ni u kom slučaju nije zanemarljiva.

[112e] We must, therefore, distinguish between *contrapuntal* and *harmonic chord prolongation*. Any *chord* may be *prolonged* either in a *contrapuntal* or *harmonic* way. In the Schubert Waltz both types occur, *contrapuntal prolongation* in *meas.* 9-12 and *harmonic prolongation* in *meas.* 1-5, as explained above. Both grow out of the structural *harmonic progression I-III-V-I*, which represents the *progression* of the highest structural order. All *progressions* of voice leading, i.e. all *prolongations*, show a differentiation between those of lower and those of progressively higher order, comparable to such varying degrees of order as motive-phrase-theme-section, etc. The *progression* of the highest structural order is the structural framework indicating the *composition's* basic direction. Throughout this book emphasis is laid on this distinction.

It is true that the *progression I-III-V-I* is de facto a *prolongation* of a *B-minor chord*. This *progression* becomes the structural framework because all other

prolongations, harmonic or contrapuntal, prove to be offshoots of it in this *composition*. The *B-minor chord* is a governing logical fact but it has no structural significance per se. In any piece, the one *progression* which is of highest structural order must be interpreted as the ultimate structural framework. (Salzer 1982: 22)

U primjeru [113e] ponavljaju se, prvenstveno, nazivi intervala (*third* i *fifth*), i to funkcionišući kao samostalne ili modifikovane imenice (*major third, minor third*), modifikatori imenica (*third relations, fifth relation*) i sastavni dio složenih pridjeva (*third-related chords*). Potom je tu ponavljanje izraza *major* i *minor* koji, modifikujući pomenute nazive intervala, u tekstualnom kreiraju njihove podvrste. Nazivi intervala i navedeni modifikatori su, takođe, usko povezani sa terminima *harmony, progression, triad, chord* i *tonic*, koji prema njima, na različite načine, stoje u odnosima nadređenosti, srodnosti ili bliskosti. Pri tome se, takođe, u tekstu još javlja i izvedenica imenice *harmony*, pridjev *harmonic*. Sve to, u sklopu sa ostvarenim gramatičkim vezama unutar i između rečenica, omogućava da se navedeni primjer posmatra kao leksički skladna i povezana cjelina.

[113e] *Third-related chords* may be seen as functional, non-functional, or altered forms of functional *harmonies*. Given this situation, the first step toward treating *third* relations as meaningful elements of the *harmonic* system must be to bring order and clarity to their description. *Third* relations are certainly more unwieldy to characterize than *fifth* relations. One obvious reason for this is their greater number. There are two normative types of *third* – *major* and *minor* – against only one normative type of *fifth*, the perfect *fifth*. Since root motion between *triads* occurs by both types of *third*, it follows that there are twice as many possible *third* relations as *fifth* relations in conjunction with any particular *chord*. Thus, from any given *tonic chord*, progressions may occur down a *minor third* or a *major third*, and up a *minor third* or a *major third*. In addition, the nature of *harmonic* progression by

third opens up possibilities of movement between relative and parallel modes, resulting in a more fluid interaction between these modes than is the norm in *fifth* relations. The goal of movement by a given *third* relation may equally well be a *major* or *minor chord*, especially in nineteenth-century practice, with potentially quite different effects in each case. (Kopp 2002: 8)

3.2.3 Strukturalno tumačenje tekstova

3.2.3.1 Uvodne napomene

Kao što je već ranije naglašeno, tekstovi koji čine korpus za analizu u ovom radu, na oba jezika, uzeti su, pretežno, kao odlomci iz obimnijih tekstualnih cjelina (članaka, naučnih ili stručnih radova, poglavlja, enciklopedija, knjiga i studija). Pri tome se, osim osnovnog, terminološko-sadržajnog kriterijuma kojim se odabrani tekstovi uopšte svrstavaju u registar tekstova o klasičnoj muzici, ipak vodilo računa i o tome da u organizaciono-smisaonom pogledu oni predstavljaju (relativno) zaokružene cjeline. Višestruko analiziranje navedenog korpusa tekstova dovelo je do zaključka da je, upravo na osnovu navedenog organizaciono-smisaonog kriterijuma, moguće izvesti nekoliko različitih tipova tekstova. S druge strane, sami tipovi tekstova, a posredno i njihova organizacija, uslovljeni su vrstama govornih činova koje, kao dominantne, imaju u osnovi.

3.2.3.2 Govorni činovi

U analiziranim tekstovima o klasičnoj muzici preovlađuju dva tipa govornih činova: reprezentativni i ekspresivni, a prisutni su još i direktivni, ali u znatno manjoj mjeri. **Reprezentativima** se, pri tome, iskazuju tvrdnje vezane za različite aspekte klasične muzike (djela, kompozitore, žanrove, stilove, oblike i slično) koje su, kao takve, provjerljive, bilo uvidom u odgovarajuću literaturu ili srodne i mjerodavne izvore, bilo iz notnog ili zvučnog zapisa određene kompozicije. Oni se, najvećim dijelom, javljaju u trećem licu jednine ili množine (obično u Present Simple Tense-u, znatno rjeđe u Past

Simple Tense-u), pri čemu su srazmjerno zastupljeni i aktiv i pasiv, u zavisnosti od toga da li je naglasak onoga što se tvrdnjom iskazuje na samom činu realizacije radnje ili stanja ili načelnoj činjenici da su radnja ili stanje realizovani.

U daljem tekstu slijedi nekoliko karakterističnih primjera reprezentativa preuzetih iz tekstova u okviru analiziranog korpusa.

Kao što se može uočiti, u prva tri primjera ([114e], [115e], [116e]) iskazane su tvrdnje vezane za različita muzička djela (Mahlerova *Prva simfonija* (eng. *First Symphony*) [114e], Shoenbergova *Svita za klavir* (eng. *Piano Suite*) [116e]) ili opuse (liturgijska djela S. Mokranjca [115e]). Navedene tvrdnje su provjerljive, kako direktnim uvidom u navedena djela i/ili opuse, odnosno njihove notne zapise, tako i uvidom u različitu literaturu.

[114e] Two examples of the ‘Fanfare’ as a topic, in a symphonic context, are the beginning of Gustav Mahler’s First Symphony (1888/96), where the clarinets first imitate, pianissimo, some faraway trumpets (mm. 9-12). (Grimalt 2014: 53)

[115e] One may broadly divide the liturgical works of Mokranjac into three categories: artistic arrangements of Serbian chant, simple arrangements for regular liturgical use, and original compositions, such as the remarkable Opelo of 1888. (Moody 2014: 18-19)

[116e] The Piano Suite is often used to illustrate Schoenberg’s twelve-tone technique, partly because he himself so used it in his famous lecture “Composition with Twelve Tones” (1941). (Crocker 1986: 511-513)

S druge strane, u primjerima [117e], [118e] i [119e] iskazane tvrdnje vezane su za različite vidove muzičkih zakonitosti, normi ili konvencija, izvedenih iz prakse i formulisanih i sačuvanih u literaturi. Pri tome je, kao što je to slučaj sa primjerom [119e], moguća i situacija da se više takvih tvrdnji predstavi u nizu, funkcionišući istovremeno i samostalno i u odnosu sa drugim tvrdnjama koje im prethode ili nakon njih slijede.

Naravno, u takvim slučajevima se tvrdnje odnose na srodne i uzajamno povezane pojmove, kakvi su u, primjeru [119e], pojmovi *scale-degree theory* i *functional theory*, odnosno *harmonies* i *functions*.

[117e] The complete group of four chromatic mediants contains three important classes of affinity between different pairings of its members. (Kopp 2002: 13)

[118e] The concept of theory in music concerns the measurement and description of sound properties and the abstract and syntactical components of musical language, for example its tones, intervals, scales, rhythms, timbres and key signatures. (Beard and Gloag 2005: 137)

[119e]The strict scale-degree theory recognizes seven distinct and independent harmonies in a given tonality. These harmonies are identified by roman numerals denoting the scale-degrees on which the roots (or fundamentals) of the harmonies stand. The functional theory rejects the notion of seven independent harmonies and instead recognizes three fundamental functions, which embrace all harmonic formations in a key. These functions form a logical progression that serves to express tonality. (Caplin 1998: 23)

Pomoću **ekspresiva** se izražavaju lična stanovišta autora tekstova o određenim muzičkim fenomenima ili pitanjima. U primjerima koji slijede, oni se odnose na kompozitore (određene, odnosno navedene ([120e], [121e]) ili generalno sagledane ([122e])), njihove pojave, djela i postupke. Pri tome se u svako od stanovišta neminovno unose doze personalnosti i subjektivnog odnosa autora teksta prema onome o čemu se piše. Inače, najveći broj ekspresiva u okviru korpusa je u trećem licu jednine ili, nešto rjeđe, množine aktiva Present Simple Tense-a.

Tako se u primjeru [120e] Beethoven, odnosno njegova pojava, posmatra kao prekretnica koja je dalje vodila u razvoj moderne umjetnosti, dok primjer [121e] donosi

lični osvrt na muzički jezik kompozitora Albana Berga. Za razliku od njih, u primjeru [122e] se razmatraju pojave vezane generalno za kompozitore i proces komponovanja.

[120e] Beethoven stands just at the turning-point of the ways of modern art, and combines the sum of past human effort in the direction of musical design with the first ripe utterance of the modern impulse—made possible by the great accumulation of artistic resources—in the direction of human expression. (Hubert and Parry 2009: 298-299)

[121e] Berg's musical language juxtaposes passages of almost romantic tonality and lyricism with a far harsher atonal expressionism, a perfect mixture of musical language that few composers were able to master. (Wood 2014: 116)

[122e] This occasionally happens to a composer; he writes, almost automatically, a work that solves basic technical problems, and then has to wait, sometimes for years, to discover consciously what it was that he did so that he can do it again. (Crocker 1986: 511-513)

U analiziranom korpusu tekstova prisutan je veliki broj sličnih ekspresiva, čiju prirodu, tematiku i karakter oslikavaju i predstavljaju prethodno navedeni primjeri. S druge strane, postoje i brojni slučajevi pojave ekspresiva vezanih za različite muzičke pojmove [123e] ili za pojedine dijelove muzičkih djela ili kompozicione postupke u njima ([124e], [125e]), kada svoj puni smisao obično doživljavaju nakon uvida u notni tekst određenog djela.

[123e] Structural hearing does not establish any hard and fast rules, the trespassing of which would cause real embarrassments similar to those encountered in some of the current methods of harmony and harmonic analysis. (Salzer 1982: 257)

[124e] This gesture suggests that the section is coming to a close and sets up strong expectations for a root-position F harmony to mark the beginning of something new.

(Caplin 1998: 81)

[125e] But until the whole piece has been played through, it is impossible to know for certain what tonality the opening phrases express. (Green 1979: 92)

Konačno, funkcija **direktiva**, u tekstovima u kojima se pojavljuju, jeste da sugerišu ili usmjere pravce daljeg razmišljanja, istraživanja, proučavanja ili analiziranja koje bi čitalac trebalo da preduzme ili da ukažu na nužnost prihvatanja i usvajanja određenih zaključaka proizašlih iz teksta koji im prethodi. Pri tome se to može izvesti putem direktnog navođenja onoga kome se upućuje sugestija ili naređenje ([126e]), upotrebom prvog lica množine kojom se obuhvataju i autor(i) i čitaoci ([127e], [128e]), ili posrednim putem, putem naznačavanja neophodnosti da nešto bude shvaćeno ili prihvaćeno na određeni način, uz upotrebu trećeg lica jednine ili množine ([129e], [130e]). U najvećem broju slučajeva, za iskazivanje direktiva se koristi aktiv.

[126e] The student is urged to study the variations of these composers, especially Beethoven's Diabelli Variations, Op. 120, and to make his own discoveries. (Green 1979: 103-104)

[127e] We must, therefore, distinguish between contrapuntal and harmonic chord prolongation. (Salzer 1982: 22)

[128e] As we concern ourselves more and more with forms of greater dimensions, we shall continue to note this striking phenomenon. (Green 1979: 55-56)

[129e] If such a series is to realize its basic purpose, it must avoid outlining a triad or triadic derivative; it must avoid suggesting a triadic progression; it must avoid in even more subtle ways any feeling of tonal focus. (Crocker 1986: 511-513)

[130e] Because the continuous process toward diatonic extension occurs over the arch of the entire opus, it is essential that the latter two pieces receive the same attention given to the first. (Susanni 2013: 129-130)

3.2.3.3 Struktura tekstova

Prije nego što se pristupi strukturalnom tumačenju tekstova o klasičnoj muzici na engleskom jeziku, vrijedi još jednom napomenuti da najveći dio tekstova koji su uključeni u korpus koji je poslužio kao osnova za ovu analizu predstavljaju odlomci iz dužih tekstualnih cjelina (žanrova), tako da nije moguće sa definitivnom i konačnom sigurnošću govoriti o strukturi tih cjelina, već je akcent prvenstveno na strukturi karakterističnih odabranih „muzičkih“ odlomaka. U tom smislu i na tom nivou, uočeni su određeni strukturalni obrasci, te će o tome biti riječi u narednom tekstu.

Ukoliko se direktivi ostave po strani, kao govorni činovi koji su zastupljeni u relativno malom broju, pri čemu njihovo prisustvo ni u kom smislu ne određuje niti utiče na organizaciju tekstova u kojima se nalaze, u analiziranom korpusu mogu se uočiti dva načelna tipa tekstova, u odnosu na vrste govornih činova (reprezentative ili ekspresive) koji uslovljavaju njihov sadržaj i načine na koji je taj sadržaj predstavljen: **prikaz** i **stanovište**. Pri tome, kao što se u daljem tekstu biti prikazano i obrazloženo, stanovišta predstavljaju tekstualne cjeline koje su relativno višeg reda, tako da nisu rijetki slučajevi u kojima prikazi predstavljaju sastavni dio stanovišta.

3.2.3.3.1 Prikaz

U tekstovima o klasičnoj muzici na engleskom jeziku, **prikazi** se javljaju u tri osnovna vida, kao analitički, istorijski i deskriptivni prikazi, ali postoji i relativno veliki broj tekstova u kojima se neki od ova tri tipa kombinuju ili prožimaju (obično dva od tri), tako da se dobijaju analitičko-deskriptivni i istorijsko-deskriptivni prikazi. U zavisnosti od

sadržaja, navedeni tipovi prikaza mogu da se odnose na život i stvaralaštvo kompozitora, muzičko djelo/dio muzičkog djela, muzičku pojavu, pojam, oblik i žanr.

Analitički prikazi odnose se, u osnovi, na različite tipove analize muzičkih djela, njihovih dijelova ili više djela povezanih na osnovu nekog kriterijuma. Takve analize mogu biti harmonske, formalne, meloritmičke i kombinovane. Navedene analize mogu se sprovesti i na većem uzorku muzičkih djela povezanih istim autorom, žanrom ili periodom kome pripadaju, te se u tom slučaju govori o analizi stila. Obično se nalaze u okviru radova, udžbenika, studija i knjiga koje se, bar jednim dijelom bave analizom.

Tipični analitički prikaz počinje reprezentativom, odnosno iskazom čija tačnost se može provjeriti uvidom u notni tekst ili literaturu ili kombinovanjem navedenog i zvučnog zapisa. U nekim slučajevima, takav reprezentativ se u daljem tekstu dopunjuje još nekim reprezentativom, ili čak ekspresivom, kada autor teksta u svoju tvrdnju želi unijeti i subjektivne elemente. Nakon toga slijedi tekst analize koji, u parametrima koji se analiziraju, prati notni tekst koji je predmet analize (pri čemu brojevi taktova najčešće služe kao pomoć pri orijentaciji). Pri tome se, najčešće, uz tekst analize daju samo notni primjeri sa najkarakterističnijim i najbitnijim slučajevima analiziranih pojava (na koje se, obično, referencira u tekstu), dok se podrazumijeva da čitalac ima pristup notnom zapisu (partituri) analiziranog djela, nezavisnom od teksta analize, ili da navedeni zapis poznaje toliko dobro da je u stanju pratiti tekst analize s razumijevanjem. Takođe, čest i relativno uobičajen slučaj je i to da se na primjeru analize određenog muzičkog djela ili jednog njegovog dijela daju generalne karakteristike nekog muzičkog oblika ili žanra, u smislu formalne organizacije, karakterističnih harmonskih veza i kadenci, melodije, ritma i sličnih pojava. U nekim situacijama, nakon teksta analize u analitičkim prikazima ponovo slijede reprezentativi, kao zaključna dopuna onima sa početka.

U analitičkim prikazima na engleskom jeziku najčešće se pojavljuje Present Simple Tense u trećem licu jednine ili množine, pri čemu su zastupljeni i aktiv i pasiv, u zavisnosti od toga sa li se pojedini muzički elementi uključeni u analizu stavljaju u prvi plan i tretiraju kao vršioци radnje ili uzročnici stanja, ili se ističu same radnje ili stanja u vezi sa muzičkim elementima koji se prikazuju.

Naredna dva primjera predstavljaju tipične slučajeve analitičkih prikaza prisutnih u okviru tekstova o klasičnoj muzici na engleskom jeziku.

U primjeru [131e], prva rečenica predstavlja reprezentativ, koji je, u narednoj rečenici, dopunjen i ekspresivom sa ličnim stavom autora teksta koji se nadovezuje na tvrdnju iznesenu u prvoj rečenici. Nakon toga slijedi tekst analize, koji uključuje različite harmonske, formalne, a posredno i melodijske parametre (*keys, cadences, phrases*) i leksički je „uvezan“ pomoću različitih kohezivnih sredstava pomenutih u prethodnom tekstu. Prateći, kao što je standardna praksa, taktove (eng. *measures*) njihove brojeve kao orijentir u odnosu na notni tekst predstavljen analizom, tekst analize detaljno opisuje oblik pomenut u okviru reprezentativa (*four-measure phrase*) prema navedenim parametrima i biva zaključen predstavljanjem kadence (eng. *cadence*), kao harmonskog završetka određenog muzičkog oblika kojim se, istovremeno, određuju i same granice tog oblika.

[131e] The opening four-measure phrase consists of a basic idea followed by a contrasting idea leading to a cadence. As the opening phrase of a theme, it sounds very much like an antecedent. Yet we also recognize that at the very surface of the harmonic activity, measure 3 brings a quick modulation to D major, the dominant region of the home key, G. The cadential formation at the end of the phrase is therefore a perfect authentic cadence. There is even the sense of a brief codetta in the second and third beats of measure 4 to confirm that cadential arrival. Yet when the music returns emphatically to G major at the beginning of the consequent phrase, it is easy

to hear that the D-major harmony at the end of the antecedent marks a reinterpreted half cadence in the home key. It must be emphasized that the cadential formation in measures 3-4 of this example (as well as ex. 4.8) is literally a perfect authentic cadence. Only in the broader context of antecedent-consequent functionality does it become a reinterpreted half cadence. (Caplin 1998: 57)

Početak teksta primjera [132e] sličan je prethodnom, budući da se i u njemu reprezentativ iz prve rečenice dopunjava ekspresivom, odnosno ličnim stavom autora teksta u drugoj rečenici, a nakon toga slijedi analiza. Osim različitih harmonskih, formalnih, a posredno i melodijskih parametara (*motive, melody, cadence*), u ovoj analizi pominju se i izvođački mediji (muzički instrumenti) bitni za analizu (*horn, oboe, cellos*) i samo praćenje notnog materijala koji se analizira. Pri tome vrijedi pomenuti da analiza izlazi iz „okvira“ oblika predstavljenog u inicijalnom reprezentativu (*eight-measure phrase*) i, krećući od njega kao polazne osnove, prikazuje čitav prvi dio (eng. *part one*) analiziranog stava (eng. *movement*). Nakon predstavljanja završne kadence prvog dijela stava, u drugom pasusu, analiza se nastavlja, ali je sada riječ o formalnoj podjeli tog dijela na odsjeke (eng. *sections*), ponovo na osnovu različitih muzičkih parametara (*melody, accompaniment, first theme, second theme*) i korišćenjem brojeva taktova kao orijentira. Pri tome je čitav tekst čvrsto uvezan različitim sredstvima leksičke i gramatičke kohezije, tako da je analitička slika predstavljenog dijela muzičkog djela smisljena i potpuna.

[132e] The movement opens with an eight-measure phrase consisting of a series of slow chords. These serve both as a modulating transition from the previous movement and as a prelude. The familiar French horn melody leads directly into a passage marked *con moto* (mm. 24-32) in which the horn is joined by the oboe in a motivic interplay based on a new motive. The original horn melody is resumed, this time by the cellos, and leads into another tune (mm. 45-61) based on the motive of the con

moto section previously heard. This comes to a perfect authentic cadence on I, the first strong conclusive cadence heard so far, marking the end of part one.

It is clear, then, that part one is itself divisible into several sections. After the introduction the horn melody with its accompaniment—that is, the first theme—makes up section 1 (mm. 8-24). The con moto passage with the motivic interplay is section 2 (mm. 24-32). The return of the first theme played by the cellos comprises section 3 (mm. 32-44). Section 4 (mm. 45-61) consists of the second theme which is based on the motive previously heard in section 2. (Green 1979: 143)

U narednom slučaju, određena pojava (produženje akorada – eng. *chord prolongation*) se prikazuje kroz analitičke prikaze različitih primjera u kojima se manifestuje, što je, takođe, česta pojava u sklopu analiziranog korpusa tekstova.

Na samom početku primjera [133e] nalazi se reprezentativ, pojašnjen i dopunjen još jednim reprezentativom u narednoj rečenici. Potom slijedi analiza, prvenstveno zasnovana na predstavljanju melodijskih kretanja (opis tonova, njihovih uzajamnih odnosa i intervala) i harmonije koja je u osnovi tih kretanja, koja uključuje tri različita notna primjera na koja se autor poziva u samom tekstu. Na početku drugog pasusa, analiza čak biva prekinuta, odnosno dopunjena ekspresivom, odnosno zaključkom koga je autor teksta izveo, nakon čega slijedi analitičko predstavljanje trećeg primjera. Na kraju, odlomak ponovo završava reprezentativom, koji, nakon izložene analize, sada zaključno dopunjava reprezentative sa početka.

[133e] The roots of chord prolongation lie in pure counterpoint. It is based on the principle revealed in counterpoint that several tones can stand for the one tone that dominates a group of tones. Thus in [Ex. 149e], whether a neighbor-note motion or a melodic embellishment is used, the tone E or the interval of a tenth is given elaborated expression by use of tones other than E and intervals other than the tenth. Similarly

in three-part counterpoint, the fleeting appearance of chords other than the main chord does not weaken the effect of the main chord. [Ex. 150e]

From this melodic-contrapuntal concept probably grew the recognition that the structural value of one chord may be prolonged with the help of several other chords. Looking back at Ex. 135b, it is now clear that the F-Major chord subordinates itself to the C chord which it helps to prolong. This progression of tonic-subdominant-tonic creates a small organism which prolongs the I in C major, as indicated by the bracket. This technique is called chord prolongation. (Salzer 1982: 106-107)

Ukoliko je analitički prikaz obogaćen dodatnim informacijama, koje izlaze iz okvira analize, ili se s njom prepliću, nastaju **analitičko-deskriptivni prikazi**.

Naredni primjer predstavlja karakterističan slučaj analitičko-deskriptivnog prikaza. Na njegovom početku stoji jasno odvojena tvrdnja koja predstavlja osnovu daljeg razmatranja u tekstu. Međutim, u dva pasusa koji slijede, dolazi do preplitanja teksta analize sa autorovim subjektivnim, gotovo literarnim opisima, kako generalnim, u vezi sa tvrdnjom iskazanom na početku, tako i specifičnim, odnosno vezanim za kompoziciju koja je predmet analitičkog prikaza (*Mozart's Minuet from Don Giovanni*). Tekst analize, u ovom slučaju vezan prvenstveno za melodijsku liniju (eng. *melodic line*), harmoniju (eng. *harmony*) i njima uslovljenu izgradnju fraze (eng. *phrase*), zadržava sve karakteristike analitičkih prikaza predstavljene u opisima prethodnih primjera. S druge strane, opisi koji se prepliću sa tekstom analize izlaze iz okvira čisto i usko tekstualnog prikazivanja muzičkog djela te ga na taj način obogaćuju i proširuju, te ga, potencijalno i djelimično, približavaju i čitaocima koji nisu striktno vezani za muziku kao struku. Nakon izvršene i predstavljene analize, odlomak je, na izvjestan način, zaokružen zaključnim

reprezentativom i njegovim pojašnjenjem, kroz definisanje muzičke fraze i njenih osnovnih odlika. Time se dobija zaokružena i koherentna tekstualna cjelina.

[134e] Writers on music seem to agree only that the phrase (1) exhibits some degree of completeness, and (2) comes to a point of relative repose.

Often there is no problem in defining the phrase structure of folk songs, hymns, and other music of a popular nature, for in many cases each phrase comes but once to a point of repose. But if we listen again to Mozart's Minuet from Don Giovanni (Ex. 1-1), we may note a number of pauses in the melodic line (mm. 2 and 4), a slight one in m. 6, and a very distinct one in m. 8. While all of these may be considered points of relative repose, only those in mm. 4 and 8 seem to appear as the completion of a musical thought. We might feel that mm. 1-4 comprise one phrase and mm. 5-8 another.

To pinpoint the exact reasons for this impression is difficult, for it is likely that a variety of factors are at work here. Measures 1-2 may seem to be incomplete because of their shortness. Undoubtedly brevity does play a part, but occasionally one does find two-measure phrases in other music, even when the tempo is faster than that of this minuet. A more likely reason is to be found in the uneventful harmony of mm. 1-2, expressing only a tonic chord. Measures 3-4, introducing V7 and a return to I, produce harmonic action, however simple. Measures 5-6 are harmonically active, it is true, but the caesura in the melodic line is too slight to halt its steady upward rise before it reaches its climax in m. 7. Measures 5-8 comprise, then, a single phrase.

With these considerations in mind we can approximate a definition of the phrase in the following terms:

A phrase is the shortest passage of music which, having reached a point of relative repose, has expressed a more or less complete musical thought.

Each of the two essential characteristics of the phrase—its measure of completeness and its arrival at a point of repose—carries with it a further implication that can be of aid in phrase recognition. (Green 1979: 6-7)

Sami po sebi, **deskriptivni prikazi** predstavljaju različite vidove opisivanja muzičkih pojmova, žanrova, pravaca i oblika, kompozicionih postupaka i slično. Njima se, takođe, mogu opisivati i muzička djela ili njihovi dijelovi, u slučaju da akcenat nije na analizi njihovog notnog teksta i sadržaja već na nekim drugim, stilskim ili žanrovskim, karakteristikama. Oni se, u vezi sa navedenim, mogu naći u muzičkim enciklopedijama, teorijskim knjigama i udžbenicima, naučnim i stručnim radovima. Ono što deskriptivne prikaze, prije svega, razlikuje od analitičkih prikaza jeste odsustvo konkretnog muzičkog djela na koje se odnose, odnosno koje prikazuju. Kao i analitički prikazi, i deskriptivni prikazi dominantno počinju reprezentativnim iskazima, koji se u daljem toku teksta razrađuju i dopunjavaju. Karakteristična glagolska vremena koja se u njima pojavljuju jesu Present Simple Tense ili Past Simple Tense, što zavisi od toga da li je sadržaj samog prikaza vremenski smješten u prošlost ili u sadašnjost, a pojavljuje se i Present Perfect Tense, kao svojevrsna veza između prošlosti i sadašnjosti. Uglavnom se koristi treće lice jednine ili množine i zastupljena je upotreba i aktiva i pasiva, u zavisnosti od toga da li se u prvi plan stavlja ono što je predmet prikazivanja (djelo, pojam, žanr, oblik, kompozicioni postupak predstavljen kao djelovanje kompozitora), ili se ističu same radnje ili stanja u vezi sa predmetom prikazivanja.

Slijede tri primjera odlomaka iz deskriptivnih prikaza.

U prvom od njih ([135e]), iz reprezentativa koji stoji na početku jasno je da je riječ o dvanaesttonskom postupku komponovanja (eng. *twelve-tone technique*) koji je u klasičnu

muziku uveo kompozitor Arnold Schoenberg, kao i to šta taj postupak, prema svojim principima, predstavlja. Nakon toga, slijedi deskriptivni prikaz, koji se dotiče same tehnike i njenog odnosa prema komponovanju vezanom za tonalni sistem, uloge i položaja kompozitora, ali i konkretnih muzičkih djela koja je Schoenberg komponovao pomoću navedenog postupka (*Pierrot Lunaire, Serenade and Suite*). U samom prikazu, na osnovu prisustva različitih muzičkih termina i načina kojima se njima u tekstu postiže leksička kohezija, muzički „karakter“ se, ni u kom slučaju, ne gubi. Međutim, za razliku od analitičkih prikaza, tekst sada nije vezan za praktično i konkretno analitičko prikazivanje različitih aspekata muzičkog djela ili muzičke pojave na osnovu notnog teksta i/ili zvučnog zapisa, već opisivanje, pored muzičkih termina upotrebljenih pretežno u opštem smislu (*key(s), chord, triads, dissonance*), uključuje i brojne stavove zasnovane na (relativno ili potpuno) neanalitičkim elementima i pojmovima, koje autor smatra jednako važnim. To se naročito može reći za drugi pasus odlomka, gdje se muzička djela opisuju, ili im se pristupa, izrazima kao što su (parafrazirano) *overshadowed integrity, expressive warmth, compact, businesslike* i *uncompromising*, čime se autor u velikoj mjeri kreće ka gotovo literarnoj deskripciji muzičkog djela.

[135e] Twelve-tone technique was only a means, a method—as Schoenberg said— of carrying out a higher principle, the nonconfirmation of a tonal focus traditionally achieved through triads and their derivatives. Twelve-tone technique made it easier to compose while avoiding keys, made it possible to reproduce the style of *Pierrot* systematically and consciously, made it possible to select the next note without going laboriously through all twelve. The composer had only to reach into the series for the next note, and then drop it into place. He still, however, had to monitor the result for flaws, soft spots that might betray a familiar chord or key. But the composer’s attention was largely freed from tonal considerations of that type; he

could now concentrate upon melodic character, choice of figure, texture, timbre, overall shape. These dimensions were as yet subject only to the composer's intuition.

The importance of Schoenberg's Serenade and Suite for twelve-tone technique has sometimes overshadowed their integrity as pieces of music. Furthermore, they are both relatively inaccessible pieces, lacking the whimsy of Pierrot as well as the expressive warmth of previous pieces. Both Suite and Serenade tend to be compact, businesslike, uncompromising; they bristle with dissonance and brusque phrases. (Crocker 1986: 511-513)

Primjer [136e] je znatno jednostavniji od prethodnog i u njemu se opisuju koda (eng. *coda*) i kodeta (eng. *codetta*), kao muzički pojmovi i pojave, što se, nakon polaznog reprezentativa kojim se ovi pojmovi definišu, čini najprije opisnim prikazivanjem njihovih razlika, a potom i sugerisanjem načina za njihovu definitivnu identifikaciju u okviru muzičkih djela.

[136e] The standard explanation of the term coda is that it is an appended section at the end of a composition or movement, whereas when a part within the movement has such a "tailpiece" it is called a codetta. But a codetta may also occur at the end of a piece. The distinction between the two does not always lie in their respective positions in the piece, much less in their respective lengths, but in their functions. If the passage in question is acting as a conclusion to the entire piece or movement, it is a coda. If it is functioning merely as an appendage to the last part of the piece, it is a codetta. (Green 1979: 142-143)

Konačno, odlomak upotrebljen kao primjer [137e] kroz deskriptivni prikaz razmatra uzajamnu vezu koja postoji između muzike i drugih, vanmuzičkih elemenata. U ovom slučaju, u pitanju je odnos muzike prema naslovu (eng. *title*) i programu (eng. *program*), a

u vezi sa simfonijskim poemama Franza Liszta. Ovaj odnos se predstavlja kroz prikaz dužine i građe, odnosno strukture (eng. *length* i *structure*) određenih poema, a potom i kroz prikazivanje literarnih programa simfonijskim sredstvima i materijalom. Pri tome su u čitavom tekstu nesumnjivo prisutni različiti i već pomenuti elementi leksičke kohezije koji ga čine muzičkim, ali su oni u funkciji opisivanja i prikazivanja naznačenog problema (odnosa), bez primjesa bilo kakve analize.

[137e] The relationship between title, program (if there is a specific program), and music varies considerably from one work to another. Some, like Orpheus, have only Liszt's own explanation of the general character, placed at the beginning of the score. Others make reference to literary poems; Die Ideale has parts of a poem by Schiller interpolated throughout the score (but not in Schiller's original order). Similarly the length and structure of the symphonic poems vary. Orpheus again is a single movement, Die Ideale a long, sectional work like a complete symphony. Tasso, Orpheus, Prometheus, and Hamlet originated as real overtures to theater productions. Mazeppa began as an etude for pianoforte; Heroide was part of early plans for a symphony.

Avoiding the traditional four-movement plan of the symphony, Liszt sought ways to use symphonic material in a novel format. He used literary programs to focus the image conjured up by symphonic style—to sharpen the character of individual movements, to explain to the listener the new ways in which he combined symphonic movements, and in some cases to stimulate his own creative imagination. His basic decisions, however, were made on musical grounds; the final shape of a work was determined by the same reasoning that had shaped and reshaped the symphony in Haydn, Beethoven, and Berlioz. (Crocker 1986: 453)

U okviru analiziranog korpusa tekstova o klasičnoj muzici na engleskom jeziku, deskriptivni prikazi se, relativno često, javljaju u kombinaciji sa analitičkim ili istorijskim prikazima, bilo da ih dopunjavaju ili se sa njima uzajamno prožimaju. Budući da su analitičko-deskriptivni prikazi već predstavljani u prethodnom tekstu, ostaje još da se predstave istorijsko-deskriptivni prikazi. Međutim, da bi se to moglo uraditi na odgovarajući način, vrijedi prvo predstaviti istorijske prikaze kao samostalnu kategoriju.

Istorijskim prikazima se, naime, više ili manje hronološki predstavljaju različiti događaji iz prošlosti vezani za život, djela i stvaralački rad kompozitora, nastanak i razvoj muzičkih žanrova, stilova, oblika, djela, opusa i uopšte, pojmova. Oni su, obično, prisutni kao sastavni dijelovi različitih žanrova u okviru registra tekstova o klasičnoj muzici u kojima se nešto prikazuje iz istorijske perspektive.

U istorijskim prikazima na engleskom jeziku se najčešće koristi kombinacija Past Simple Tense-a i Past Perfect Tense-a ili Past Simple Tense-a i Present Simple Tense-a, u trećem licu jednine ili množine, a u pogledu upotreba aktiva i pasiva vrijedi sve ono što je rečeno za analitičke i deskriptivne prikaze.

Odlomci koji slijede mogu poslužiti kao primjer za istorijske prikaze. U prvom od njih ([138e]) istorijski je prikazan razvoj nekih od Bahovih kompozicionih tehnika, prvenstveno vezanih za polifoniju, što je učinjeno hronološki i dopunjeno pratećim informacijama koje je autor teksta smatrao relevantnim i bitnim. Pri tome je, osim navođenja bitnih godina, karakteristično još i pojavljivanje različitih imena kompozitora (*Bach, Fux, Frescobaldi*), perioda (*1600s, Cothen period*), stilova (*German organ counterpoint, Italian counterpoint*) i djela ili kolekcija djela (*chorale preludes, Orgelbüchlein*) bez (gotovo) ikakvog dodatnog pojašnjavanja, uz pretpostavku da čitalac zna razlog njihove upotrebe i relevantne pozadinske informacije koje stoje iza njih. Na taj

način se prikazano pitanje, na vremenskoj osi u okviru prošlosti, sagledava iz više uglova i perspektiva koje, zajedno, daju potpunu istorijsku sliku.

[138e] As a German organist, Bach had been intimately involved with procedures of imitative counterpoint all his life, but primarily in the way characteristic of the 1600s, that is, imitation as a textural alternative to figural patterns. The development of his own special blend of figuration with imitative procedures during the Cothen period and after was a rapprochement of these two alternatives fixed since Frescobaldi. After 1730, however, Bach became increasingly involved with imitative procedures of a slightly different kind; canon, canonic variation, and canonic fugue now absorbed his attention as never before. Chorale preludes dating from his early years, preserved in the *Orgelbüchlein*, had already used such canonic procedures, even at that time representing a tendency different from traditional German organ counterpoint— as suggested by the Italian titles (*canone alia quinta*). The appearance of Fux's great compendium of Italian counterpoint in Leipzig in 1742 is in a way a sign of Bach's intense concern with contrapuntal artifice throughout his last years.

Sličnim pitanjima se bavi i primjer [139e], samo što je sad tekst fokusiraniji na osnovno pitanje: istorijski razvoj raznolikosti muzičkog stila kompozitora Ligetija (eng. *Ligeti's diverse musical style*) kroz različite periode i uticaje koji su u njima na njega ostvareni. Pri tome se taj razvoj, osim kroz direktnu hronologiju prikazanu izrazima *period*, *earlier period* i *his post-1956 music* prati i kroz, za Ligettijev muzički stil karakteristične, termine (pojave) kao što su *particular intervallic structures*, *dense micropolyphonic webs/techniques*, *chromatic intervallic cells* i *harmonic net-structure*, čije pojavljivanje u tekstu podrazumijeva istorijski redosljed njihovog javljanja u okviru Ligettijevog muzičkog stvaralaštva.

[139e] Ligeti's diverse musical style underwent various transformations during different periods; each period demonstrates substantive stylistic differentiation, along with his diverse compositional techniques. In particular, it is the textures and harmonic materials in association with particular intervallic structures that affect the resulting sound. The musical style of his earlier period generally reflects the influence of Bartók and Hungarian folklore. His post-1956 music is characterized by dense micropolyphonic webs. Besides micropolyphonic techniques, Ligeti used chromatic intervallic cells to generate a distinctive harmonic language, dubbed "harmonic net-structure". (Yu 2014: 173-174)

Treći primjer daje niz kratkih i povezanih osvrtâ na Beethovenove simfonije i događaje koji su uticali na njihov nastanak, uslovljavali ga, ili bi nakon njega uslijedili. Hronologija tih događaja prikazana je nizanjem bitnih godina u rečenicama tokom teksta i vezivanjem događaja, imena i naziva za te godine. Inače, osnovu za takav prikaz predstavlja tvdnja, koju autor teksta preuzima od dvojice Beethovenovih savremenika navedenih u prvom pasusu teksta, da je Beethoven u posljednjim godinama života imao skiciran muzički materijal za *Desetu simfoniju*. Na ovakav način, dobija se istorijski prikaz koji je istovremeno i muzički, ali i opšti, te kao takav sadržajno i smisleno pristupačan i razumljiv čitaocima koji nisu muzičari. U okviru analiziranog korpusa, takvi istorijski tekstovi su naročito prisutni u okviru predgovora ili uvoda u notna izdanja pojedinih kompozicija.

[140e] Towards the end of his life Beethoven expressed the desire to write one more symphony. Two of his companions from the late years, Anton Schindler and Karl Holz, claimed that large sections of a 'Tenth Symphony' had been sketched and that the work was complete in the composer's mind; but from the evidence of the surviving manuscripts, it appears that little, if any, progress was made on a new work in the genre.

From the point of view of performance and early reception, it is not the year 1803, but 1807 that marks the dividing line in Beethoven's symphonic output. The first four symphonies were originally intended more for private consumption, being written for and dedicated to their patrons and played mainly in aristocratic circles. The last five symphonies were written specifically for public concerts. The Fifth and Sixth, composed in 1807-8, were heard for the first time in December 1808; the Seventh and Eighth (also composed in rapid succession) at a series of concerts in the winter of 1813—14. For each pair of works, Beethoven composed - nearer the date of the concerts - an occasional piece that would provide a fitting end to a musically arduous programme; the Choral Fantasy in 1808, the 'Battle Symphony' (Wellingtons Sieg) in 1813. When the Ninth Symphony was first performed in May 1824, in a programme that included other Viennese Beethoven premieres, its own finale provided the rousing conclusion to the concert. (Drabkin 1987: IV-IX)

Konačno, **istorijsko-deskriptivni prikazi**, kao veoma čest i prisutan tip prikaza u tekstovima o klasičnoj muzici na engleskom jeziku, nastaju kada se „čisto“ istorijski podaci dopune dodatnim opisima. Na osnovu uvida u korpus i sagledavanja analiziranih tekstova u cjelini, može se reći da je ovaj tip prikaza prisutan u većoj mjeri nego samostalni istorijski ili deskriptivni prikazi.

Tako se u primjeru [141e] čak i vizuelno mogu uočiti i razgraničiti istorijski dijelovi teksta, vezani za nazive i opuse pojedinih Beethovenovih kompozicija i godine njihovog nastanka, od onih deskriptivnih, kojima se obezbjeđuju i pružaju dodatne informacije, pri čemu se vodi računa o tome da hronologija istorijskih dešavanja ostane jasna i nezamagljena.

[141e] Late in life, Beethoven had written some extremely interesting works for pianoforte, including two sets of Bagatelles, Op. 119 (1822) and Op. 126 (1823). Beethoven

called them “Kleinigkeiten”, that is, trivia. At a stage when he was capable of the most concentrated expression imaginable, Beethoven here gave epigrammatic form to what he wanted to say, quite without reference to the external forms of sonata or symphony, but embodying their inner expressiveness. He did this also in keyboard variations. Earlier he had written two important sets, of which Op. 34 (1802) put each new variation in a new key (F-D-B flat-G-E flat-C minor-F). An extraordinary late set, the “Diabelli” Variations, Op. 120 (1819-1823), placed the epigrammatic expression of the Bagatelles into a far-ranging cyclic form very different from the form of a sonata. (Crocker 1986: 440-441)

S druge strane, u primjeru [142e] razmatra se termin kanon (eng. *canon*) odnosno njegov historijski nastanak i razvoj, ali se, pri tome, odstupa od čisto hronološkog historijskog prikaza, tako što se pojavljuju i dodatni opisi koji sa nastankom i razvojem ne ostvaruju direktne veze. Takva dva toka informacija, historijski i deskriptivni, se u odlomku prepliću i uzajamno dopunjavaju i zajedno, svojim gramatičkim i leksičkim odlikama, čine skladnu i koherentnu cjelinu. Ovakvo građenje historijsko-deskriptivnih prikaza karakteristično je za enciklopedije, rječnike i pojmovnike vezane za klasičnu muziku.

[142e] Canon is a term that is used to describe a body of musical works and composers accredited with a high level of value and greatness. The origins of the term are in ecclesiastical and theological contexts, referring to those sources considered most worthy of preservation and propagation. Most cultures and cultural contexts reflect the presence of a canon and canonical values, but it is most clearly defined and active within the Western art music tradition. There is a common belief that a canon first emerged through the Romanticism of the nineteenth century and its fascination with great composers of the past (principally, the music of Haydn, Mozart and Beethoven but also the ‘revival’ of J.S.Bach). But, as American musicologist

William Weber points out, there are many other canonical formations prior to Romanticism. (Beard and Gloag 2005: 24)

Primjer [143e] sastoji se od dužeg odlomka teksta u vezi sa istorijskim aspektima Handelove karijere operskog kompozitora. U prvom pasusu dat je uvod u ono što će se dalje razmatrati u tekstu, sa osvrtom na načelnu prirodu Handelovih kompozitorskih interesovanja. Nakon toga, u narednom pasusu, slijedi dodatno pojašnjenje navedenog, smješteno u istorijski okvir (*early 1700s*) uz subjektivne osvrte autora teksta na Handelove opere (*The Olympian disposition of huge chunks of material, unequal in value, some were successes, some were failures*) i likove u njima (*towering beings who expressed themselves only in magnificent speech and grandiose gesture*), mnogo više literarne ili čisto deskriptivne nego muzičke. Potom, u trećem pasusu, slijede konkretniji istorijski podaci vezani za dešavanja u 1739. godini koja su dovela do kraja Handelove karijere operskog kompozitora i ono što je potom uslijedilo. Na takav način, dobija se svojevrsna priča iz ugla autora, zasnovana, istovremeno, i na konkretnim, provjerljivim istorijskim činjenicama i ličnim osvrtima i doživljajima.

[143e] While Handel was extremely interested in certain technical novelties of orchestration or aria structure, his principal level of interest was the shape of the whole work, the sequence of arias, scenes, and acts. He composed—or improvised—with arias rather than with notes or chords. How to modulate within an aria was no longer interesting; how to control the succession of keys throughout an act was an absorbing, challenging problem that related directly to the success of a work, but for which no precept save that of variety had been devised.

Probably all opera composers of the early 1700s thought in these terms, grappled with these problems, but Handel did it best. He seemed artistically at home in the rush of throwing together material from his vast store of operatic styles. The results

are unequal in value; while some were successes, some were failures—and some of those deservedly so. Usually however, the mighty act of improvisation seemed to shine through in the drama itself. The Olympian disposition of huge chunks of material, the canceling, substituting, reshuffling of da capo arias each a hundred or so measures long seemed to affect the stature of Handel's heroes, towering beings who expressed themselves only in magnificent speech and grandiose gesture, characters fit to pronounce the great da capo as ordinary mortals are apt in moments of stress to repeat themselves for emphasis.

Disasters in excess of the usual kind and quantity finally ended Handel's operatic career in 1739. Stylistically committed to operatic forms, yet barred by British taste from further operatic productions, Handel cast about for some alternate format that would render acceptable the only kind of music he knew how to write. (Crocker 1986: 336)

Može se reći da su, u odnosu na informacije koje se u njima predstavljaju, istorijsko-deskriptivni prikazi po svom karakteru nešto širi od ostalih navedenih tipova prikaza, i kao takvi, orijentisani su ka sagledavanju muzičkih djela, ličnosti i pojava u okviru jednog opštijeg istorijskog ili multidisciplinarnog plana, te često dopunjeni relativno izraženim subjektivnim osvrtima svojih autora.

3.2.3.3.2 Stanovište

Među analiziranim tekstovima iz korpusa, veliki broj tekstova predstavljaju **stanovišta**, iskazana kroz tvrdnje, lične sudove i stavove autora o različitim pitanjima iz domena klasične muzike. Slično prikazima, stanovišta mogu da se odnose na živote i stvaralaštvo kompozitora, muzička djela/njihove dijelove, muzičke pojave, pojmove, oblike i žanrove. Međutim, za razliku od prikaza, stanovišta se ne mogu, na osnovu svog sadržaja, podijeliti na više različitih tipova. Njihova osnovna struktura se može predstaviti

pomoću modela *izlaganje – obrazloženje*, pri čemu izlaganje stanovišta predstavlja ekspresiv kao govorni čin, nakon koga slijedi obrazloženje tog stanovišta iz perspektive autora. Pri tome, inicijalno izloženo stanovište (ekspresiv) može, u daljem toku teksta, prije obrazloženja biti dopunjeno i drugim ekspresivima koji ga pojašnjavaju, dok samo obrazloženje, u slučaju da tekst zahtijeva nešto takvo, može u sebi sadržati i neki od tipova prikaza. Glagolska vremena koja su najčešće prisutna u okviru stanovišta jesu Present Simple Tense i Past Simple Tense. Može se reći da se u stanovištima uglavnom koristi treće lice jednine ili množine, te da su, u proporcionalnoj mjeri, prisutni i aktiv i pasiv.

U primjerima koji slijede, izlaganje i obrazloženje stanovišta odvija se u okviru jednog pasusa teksta. U prvom slučaju ([144e]) ono je vezano za kompozitora, dok se u drugom ([145e]) vezuje za pojam.

Naime, tekst predstavljen u primjeru [144e] počinje ekspresivom, odnosno iskazanim stanovištem autora teksta u vezi sa Bachovim zaokretom ka kanonskoj umjetnosti, koje se u narednoj rečenici dodatno precizira i pojašnjava. Nakon toga slijedi obrazloženje, u formi istorijsko-deskriptivnog prikaza u kome su istorijske činjenice iz života i kompozitorskog djelovanja Bacha i Handela prepletene sa opisima situacija i autorovim ličnim osvrtima.

[144e] Bach's turn toward canonic art may simply have been the total concentration of old age on one important aspect of a foregoing career. It may also have been Bach's strong conviction (as it was Fux's) about the proper course for modern music. In either case, it was a turn toward a recent Italian development, not a harking back to anything mystical, medieval, or German; traditional German organ counterpoint was something different. Bach lived and died fully engaged with the art of his own time—at least, as he understood it. Like Handel, Bach in his latter years ceased to keep up with changing style. The style both men learned and used was the Italian style of 1710. Both Bach and Handel concentrated in their later works on that aspect

of Italian style that seemed important to them. For Handel this was large-scale form and character; for Bach, texture. Bach persisted in his chosen direction to its extreme, so that at the end the two aspects seemed to be diametrically opposed. Yet they were both aspects of the same Italian style. (Crocker 1986: 340)

S druge strane, u primjeru [145e] riječ je o pojmu (*tonality*) i njegovom tumačenju od strane autora teksta iskazanom kroz stanovište (*represents a musical language*). Nakon toga slijedi obrazloženje u vidu istorijsko-deskriptivnog prikaza, gdje se različiti podaci, imena i pojmovi koje je moguće tumačiti i posmatrati u istorijskom kontekstu (*thirteenth century*, navođenje imena kompozitora u svojstvu predstavnika različitih epoha u muzici, navođenje različitih tipova muzike u odnosu na izvođački medijum (*instrumental music, song, opera*) u kontekstu muzičkih stilova u hronološkom nizu (*gothic, baroque, classic or impressionistic*)) kombinuju sa opisima i stavovima autora, vodeći ka konačnom argumentu sadržanom u ekspresivu u posljednjoj rečenici.

[145e] Tonality, in the new and broader sense as conceived in this book, represents a musical language. Within its orbit there occur works as contrasting as a motet of the thirteenth century and compositions by Machaut, Dufay, Frescobaldi, Mozart, Wagner, Debussy or Bartok. This language far transcends the style of specific periods and of certain composers because it is able to find expression in the most divergent styles, and settings. In whatever style this musical language happens to express itself, whether in instrumental music, in song or opera, whether the style is gothic, baroque, classic or impressionistic, the basic characteristics of musical direction, continuity and coherence are the same and constitute a common denominator. This convincingly demonstrates that all these composers speak the same language, but in the form of the most contrasting styles. (Selzer 1982: 282-283)

I naredna dva primjera prikazuje situacije u kojima se različiti tipovi prikaza nalaze u funkciji obrazloženja stanovišta. U prvom slučaju ([146e]) to se dešava u okviru istog pasusa teksta, dok je drugi slučaj ([147e]) nešto složeniji i odnosi se na relativno dugačak odlomak teksta.

Primjer [146e] na svom početku donosi stanovište autora o raznolikosti oblika i stilova u okviru moderne muzike, a potom i njegovo dodatno pojašnjenje, u vidu još jednog stanovišta koje je podređeno u odnosu na inicijalno. Potom slijedi obrazloženje, u formi deskriptivnog prikaza koji se odnosi na kamernu muziku (eng. *chamber music*), u ovom slučaju uzetu kao primjer na osnovu stilske karakterističnosti. Obrazloženje je dato pomoću konkretnih argumenata, uz navođenje instrumenata koji su, obično, uključeni u kamernu muziku (*combinations of varieties of solo, stringed, or wind instruments, with pianoforte*) i činjenice da kamerna muzika u današnje vrijeme postaje koncertna, što za posljedicu ima promjenu tretmana instrumenata i prilagođavanje ukupnog zvuka većim koncertnim prostorima. Na takav način, i stanovište i obrazloženje ostaju u logičnim, uzročno-posljedičnim okvirima, te funkcionišu koherentno na nivou teksta.

[146e] One of the most obvious features of the modern condition of music is the extraordinary diversity of forms which have become perfectly distinct, from symphony, symphonic poem, and opera, down to the sentimental ballad of the drawing-rooms. And in all of them it is not only the type of design which has become distinctive, but the style as well. For instance, one of the branches of music which is still most vigorously alive is chamber music, which consists mainly of combinations of varieties of solo, stringed, or wind instruments, with pianoforte, in works written on the lines of sonatas. Its present activity is partly owing to the fact that it has rather changed its status from being real chamber music, and is becoming essentially concert music. The instruments are treated with less delicacy of detail

than they were by Beethoven, with a view to obtain the sonority suitable to large rooms. The style has therefore necessarily changed to a great extent; but nevertheless it is as closely differentiated from the style of all other branches of art as ever. (Hubert and Parry 2009: 333)

Konačno, primjer [147e], u okviru obrazloženja iznesenog stanovišta o uticaju Haydnovog opusa 33 na Mozarta, u smislu upoznavanja ovog kompozitora sa „unutrašnjom logikom Hajdnovog novog stila“ (*the inner logic of Haydn's new style*), donosi kombinaciju različitih tipova prikaza koji se uzajamno prepliću i dopunjavaju, stvarajući tako, kao konačni rezultat, skladnu, logičnu i zaokruženu tekstualnu cjelinu. Prvi od tih tipova prikaza jeste istorijski osvrt na period u kome je Mozart komponovao svojih šest kvarteta, sa jasno naznačenim godinama, tonalitetima i broječanim oznakama za prva tri kvarteta. U narednom pasusu slijedi kratki analitičko-deskriptivni prikaz tri navedena kvarteta, dopunjen komentarima i personalnim osvrtima autora teksta. Preostala tri kvarteta predstavljena su u trećem pasusu, kroz istorijsko-deskriptivni prikaz (ponovo su tu godine, tonaliteti i broječne oznake), takođe obogaćen autorovim komentarima i zapažanjima. Gdje god da su prisutni, ovi komentari i zapažanja, dopunjeni istorijskim i analitičkim podacima, teže da direktno ili indirektno argumentuju polaznu tvrdnju, za koju, čak, postoji i polazna osnova u prvom pasusu, gdje stoji sljedeća činjenica: *Mozart wrote his own set of six quartets between 1782 and 1785, dedicating them to Haydn*. U drugom pasusu opisuje se Mozartov kompozicioni postupak u izgradnji tema kvarteta, za koji autor smatra da je naučen od Haydna i dopunjen Mozartovim vlastitim „nepogriješivim osjećajem za melodiju“ (eng. *infallible sense of melody*). U trećem pasusu se Haydnov uticaj ne pominje direktno, ali se, posredno, može osjetiti osvrt na taj uticaj kada autor teksta govori o kvartetima u A-duru i C-duru, navodeći da imaju „snagu i slobodu u kojima se suvereno izražavaju težnje nove muzike“ (*power and freedom supremely expressive of the*

aspirations of the new music). Na ovakav način, kombinacijom različitih tipova prikaza i vlastitih stavova, dobija se složeno, ali jasno koncipirano i pregledno obrazloženje iskazanog stanovišta.

[147e] Haydn's Op. 33 came to Mozart at the right moment; his own maturity now enabled him to see not merely the outward gesture but the inner logic of Haydn's new style. Challenged by a style he could not so easily reproduce, Mozart wrote his own set of six quartets between 1782 and 1785, dedicating them to Haydn. Mozart's own fair copy of some of these works is unique in showing signs of great effort in composition, contrasting with his accustomed facility in putting down in final form pieces already finished in his head. The six quartets were composed in two groups, the first consisting of three quartets composed during December and January 1782-1783, in G (K. 387), D minor (K. 421) and E flat (K. 428).

These first three quartets all have themes of striking character. The bold theme of the G-major Quartet is marked by black and white contrasts in its first two phrases. The E-flat Quartet also begins boldly, using up nine of the twelve possible notes in chromatic twists and turns. The theme of the D-minor Quartet is a pathos figure, suitable for a tragic heroine. The identity of these themes is clear from the outset; they tend to be more striking than the figuration that follows, which, although extremely varied, is fused together into long phrases of ten, fifteen, even twenty or more measures by the carefully controlled tonal progressions Mozart learned from Haydn and by his own infallible sense of melody. These three quartets tend to present, especially in their opening movements, many varied, sometimes highly contrasting musical ideas.

The other three quartets proceed somewhat differently, reflecting an even greater absorption of Haydn's idiosyncrasies. Written during the winter of 1784-1785, the

quartets in B flat (K. 458), A (K. 464), and C (K. 465) begin with themes that seem at first less significant but later play a much greater role in the movement as a whole. A good indication of this role is the far-reaching development that goes on at the beginning of the second section. In the A-major and C-major quartets these sections—which now can be called development sections—have a power and freedom supremely expressive of the aspirations of the new music. In the C-major Quartet, especially, the development of thematic material is intense, generating a whole new theme out of the old one in a way quite different from Mozart's frequent habit of beginning the second section of a binary form with a contrasting theme (as in the B-flat Quartet). (Crocker 1986: 399)

Inače, stanovišta iskazana i obrazložena na ovakav način karakterišu pretežno knjige, studije i naučne ili stručne radove koji kao temu imaju različite muzičke pojmove, pojave, žanrove ili stilove, ili se bave opusima i stilskim karakteristikama muzičkih epoha, kompozitora ili njihovih opusa.

3.3 Jezička analiza tekstova o klasičnoj muzici na srpskom jeziku

3.3.1 Leksičko-gramatičke odlike tekstova

Kao što je to bio slučaj i sa tekstovima na engleskom jeziku, analiza leksičko-gramatičkih odlika tekstova o klasičnoj muzici napisanih na srpskom jeziku obavljena je na korpusu od 200 tekstova uzetih iz različitih knjiga, naučnih i stručnih radova, predgovora notnim izdanjima muzičkih djela i drugih, sličnih publikacija. Za korpus takvog obima i sadržaja se, na osnovu njegove raznovrsnosti, može reći da predstavlja relevantan uzorak za ostvarivanje sveobuhvatnog uvida u leksičko-gramatičke posebnosti ovih tekstova, kako u kvantitativnom, tako i u kvalitativnom smislu, čime se postavlja osnova i za druga dva koraka koja Bhatia predviđa u okviru jezičke analize: analiziranje tekstualizacije i strukturalno tumačenje tekstualnog materijala u okviru žanra. Kao i pri analizi tekstova na engleskom jeziku, naglasak će biti stavljen na karakteristične upotrebe određenih glagolskih vremena, oblika i načina u tekstovima i načine modifikacije imenica.

3.3.1.1 Glagolska vremena, oblici i stanja

U odnosu na sistem glagolskih vremena, oblika i načina u srpskom jeziku (Milićević 2001), a nakon uvida u odabrani korpus tekstova, može se reći da je njih nekoliko veoma prisutno u tekstovima o klasičnoj muzici na srpskom jeziku, izvjestan broj je prisutan u određenoj mjeri, dok se neki gotovo uopšte ili uopšte ne pojavljuju. Preciznije rečeno, glagolsko vrijeme koje je ubjedljivo najčešće prisutno u analiziranom tekstualnom materijalu jeste prezent, potom slijede perfekat i futur prvi, dok ostalih vremena gotovo da uopšte i nema. Pri tome su, prilikom pojavljivanja navedenih vremena, kao i u svim drugim slučajevima gdje je to moguće, zastupljeni i aktiv i pasiv, u zavisnosti od toga da li je naglasak u određenoj rečeničnoj konstrukciji na vršiocu radnje ili na samoj radnji. Takođe, zahvaljujući navedenoj činjenici da tekstove najvećim dijelom čine tri navedena glagolska

vremena, moguće su i česte situacije u kojima se jedno glagolsko vrijeme koristi u rečenicama u nizu tokom dužih tekstualnih cjelina.

Glagolski oblik koji se relativno često može uočiti u analiziranom korpusu tekstova je i glagolski prilog sadašnji, a nešto manje zastupljen je glagolski prilog prošli. Konačno, u tekstovima se u izvjesnoj mjeri nalazi i potencijal.

U tekstu koji slijedi biće dat osvrt na karakteristične upotrebe navedenih glagolskih vremena, oblika i načina u okviru tekstova o klasičnoj muzici na srpskom jeziku iz analiziranog korpusa, uz odgovarajuće primjere i njihovo pojašnjavanje.

Prezent se, u okviru tekstova iz analiziranog korpusa, najčešće koristi za iskazivanje radnje koja se, načelno vrši(la) u neko drugo vrijeme u odnosu na momenat govora, ili je vezana za to vrijeme. Pri tome je najčešće u pitanju prošlost. U konkretnom slučaju tekstova o klasičnoj muzici, ta prošlost je prvenstveno vezana za realno (inicijalno) vrijeme i način komponovanja određenih muzičkih djela, a time, posredno, i nastanak muzičkih oblika, perioda, žanrova, pojava ili pojmova koji su s njima povezani, kao i različite vidove djelovanja kompozitora, analitičara i teoretičara muzike. Na sličan način se opisuju ili predstavljaju i činjenice i stavovi koji su aktuelni u sadašnjosti uprkos tome što su zasnovani na radnji ili stanju iz prošlosti.

Tako u primjeru [1s] autor koristi prezent govoreći o kompoziciono-harmonskom postupcima K. F. E. Bacha, ali, istovremeno, posredno opisuje i kompoziciono-harmonske postupke koji će, kasnije, biti korišćeni u muzici iz perioda poznog romantizma, posmatrajući opisane Bachove postupke kao svojevrsnu najavu tog perioda. Primjer [2s] se takođe bavi kompozicionim postupcima, ali oni nisu vezani za harmoniju, već za način tretiranja teksta u okviru vokalno-instrumentalne kompozicije.

[1s] Uzastopno nizanje disonantnih akorada, uz često veoma razređene pojave razrešenja, celo stoleće ranije *najavljuje* poznoromantičarsku „harmoniju napetosti” vagnerovskog tipa. (Despić 1997: 81)

[2s] Monjuško Halkinu deonicu *oblikuje* polu-silabično i silabično, nezavisno od toga da li *se radi* o ljubavnoj sreći ili patnji. (Ušković 2010: 53)

U naredna dva primjera, situacija je slična. Tačnije, u primjeru [3s] prezentom se predstavljaju kompoziciono-harmonski postupci koje je Stevan Stojanović Mokranjac koristio u svom djelu *Kozar*, dok je u primjeru [4s] riječ o samoj inspiraciji za nastanak muzičkog djela, odnosno, u konkretnom slučaju, narodnoj pjesmi koja je kompozitoru poslužila kao polazna osnova za komponovanje.

[3s] U *Kozaru*, Mokranjac prokomponovani model *stvara* upotrebom različitih tematskih materijala, tonalnim promenama i primenom raznovrsnih tipova fature. (Božidarević 2014: 165)

[4s] Inspiraciju za nastanak ovog muzičkog dela kompozitor *pronalazi* u originalnoj narodnoj pesmi „Goce niz gora vrbeše“ (Goce šeta planinom). (Stojanović 2014: 176-177)

Primjeri [5s] i [6s] predstavljaju nešto duže tekstualne cjeline, sastavljene od po dvije rečenice. U prvom od njih, prezentom se opisuju određeni kompozicioni postupci W. A. Mozarta i posljedice koje ti postupci imaju na formalno-melodijskom i izvođačkom planu. S druge strane, posredno se predstavljaju i karakteristike varijacija kao muzičkog žanra, tačnije, neke od tehnika kojima se variranje uopšte postiže, na melodijskom (ornamentiranje) i izvođačkom planu (promjena instrumentalne boje).

[5s] Prvu varijaciju teme, izrazito ornamentiranu, *izlaže* solista. Dakle, kontrast između dve varijacije u ovom slučaju Mocart *postiže* ornamentiranjem same teme (kojoj

ipak ostaje prepoznatljiv osnovni melodijski kostur) i promenom instrumentalne boje. (Gudović 2010: 73)

U drugom primjeru ([6s]) prezent se koristi kako bi se predstavio i opisao odnos kompozitora prema folkloru i, indirektno, uticaj tog i takvog odnosa na njegov stvaralački opus. Pri tome su uzeti u obzir događaji iz različitih perioda (osvrta na kompozitorov odnos prema folkloru iz sadašnje perspektive, njegovi „korijeni“ u vremenu kompozitorovog odrastanja i razlozi korišćenja folklornih uticaja tokom vremena u kome je kompozitor stvarao) i svi su predstavljeni prezentom.

[6s] Autorov odnos prema folkloru, u većini dela njegovog celokupnog stvaralačkog opusa, veoma je poseban i vrlo prepoznatljiv. Naime, on *proističe*, kako iz njegovog dubokog poštovanja prema narodnoj muzici, uz koju je odrastao, tako i iz njegovog ličnog doprinosa, u umetničkom domenu, da se ona dalje *neguje* i *sačuva* od zaborava. (Stojanović 2014: 176-177)

Nešto rjeđi slučajevi su oni u kojima se realna hronologija događaja iz prošlosti predstavlja prezentom (istorijski prezent). Slučajevi takvog predstavljanja se mogu uočiti u primjerima koji slijede.

[7s] Iako se u modernoj analitičkoj praksi dur-mol sistem slobodno *primenjuje* na veliki korpus muzičkih dela čiji datum nastanka *seže* i do XVI veka - a posebno van diskusije *stoji* pogodnost ovog pristupa kada je reč o muzici XVIII veka - treba istaći da teorijska eksplikacija dur-mol lestvice kao tonalnog sistema *postaje* potpuno uobličena tek u prvoj polovini XIX veka, u radovima teoretičara poput Simona Zehtera (Simon Sechter). (Atanasovski 2010: 101)

U primjeru [7s] se, u okviru jednog pasusa teksta, pomoću rečenica u kojima osnovu radnje donose glagoli u prezentu, predstavlja razvitak ljestvičnog dur-mol sistema, kao proces koji je, praktično, počeo u XVI vijeku i razvijao se tokom XVIII vijeka, da bi tek u

XIX vijeku dobio svoj potpuni i zaokruženi oblik. Pri tome autor, dosljednom upotrebom prezenta prilikom davanja osvrta na događaje koji su se odigrali u različitim epohama, postiže efekat svojevrsne ubrzanosti radnje, usmjeravanja na suštinu i predstavljanja događaja iz prošlosti kao činjenica koje su aktuelne i u „sadašnjem“ vremenu u kome je tekst kome odlomak pripada nastao. Tome, na izvjestan način, doprinosi i pozivanje na doprinos radova teoretičara S. Sechtera uobličavanju dur-mol sistema.

Nasuprot tome, primjer [8s] donosi komparativni prikaz određenih muzičkih pojava (koje svoj uticaj ostvaruju prvenstveno na oblikovanje muzičkog toka) u periodima ranog baroka i ranog klasicizma. Navedeno se, kao i u prethodnom primjeru, ostvaruje upotrebom glagola u prezentu, čime se postiže, već pomenuti, efekat ubrzavanja radnje i njenog usmjeravanja na suštinu i to na takav način da se predstavljene radnje iz sadašnje perspektive mogu posmatrati kao činjenice.

[8s] Analogno pojavi operske monodije u ranom baroku posle složene polifonije prethodnoga stilskeg perioda, rana klasika *reaguje* (već kroz svoju rokoko-varijantu) na složenost poznobarokne muzike, dajući apsolutnu prednost homofoniji. To *utiče* i na način oblikovanja muzičkog toka. Nasuprot evolucionom kontinuitetu koji *karakteriše* baroknu muziku, naročito (ali ne samo) polifonu, u stilu klasike izrazito *preovlađuje* arhitektonsko načelo gradnje. (Despić 1997: 86)

Prezent se, takođe, u velikoj mjeri koristi i za iskazivanje tvrdnji i stanovišta koje su se posmatraju kao uobičajene, aktuelne i važeće u trenutku kada se o njima govori, bilo uopšteno, bio iz perspektive autora teksta.

Tako se u prva dva primjera iskazuju tvrdnje vezane za harmoniju (klasični tonalitet - [9s]) i oblik (razvojne odsjeke - [10s]) koje su, načelno važeće i aktuelne iz perspektive sadašnjosti.

[9s] To čini da *je* klasični tonalitet, definitivno formiran, afirmisan i razgranat kao sistem odnosa, pouzdani temelj muzičkog zbivanja. (Despić 1997: 86)

[10s] Razvojni odseci *su* strukturalno nestabilni i *sastavljeni* iz niza sekvenci i dvotakta koji *moduliraju* u bliske tonalitete. (Radulović 2010: 186)

Primjer [11s] odnosi se na isti ključni pojam kao i prethodni primjer (razvojne odsjeke), ali se u njemu, nizom prostih rečenica u prezentu organizovanih unutar jedne složene, iznosi relativno subjektivno stanovište o strukturalnoj stabilnosti razvojnih odsjeka koje odražava prvenstveno mišljenje autora teksta i zasnovano je na njegovom istraživanju.

[11s] Najčešće *je* u pitanju strukturalna stabilnost razvojnih odsjeka, koji *nisu* harmonski dovoljno *podržani* da bismo ih svrstali u stabilni tip strukture, a s druge strane, *ne predstavljaju* ni uobičajen vid izlaganja fragmenata, te stoga *ostaju* u vidu struktura koje *imaju* elemente fragmentarnosti, ali i rečenice. (Grujić 2014: 220)

Slična situacija, u vezi sa iskazivanjem stanovišta autora teksta pomoću rečenica u prezentu, može se uočiti i u primjeru [12s], gdje autor govori o neophodnosti intoniranja unutar fraziranja, sve u sklopu razmatranja fraziranja kako jednog od bitnih elemenata muzičkog izvođaštva. Za razliku od prethodnog primjera, ovdje su u pitanju dvije složene rečenice čiji uzajamni odnos je takav da se u prvoj od njih iznosi stanovište, a u drugoj njegovo obrazloženje, uz naglašenu težnju autora da ono što je iskazao predstavi kao nešto objektivno a ne subjektivno, čemu doprinosi upotreba glagola u prezentu.

[12s] Svako dovođenje notnog teksta u stanje zvučne pobuđenosti *stvara* potrebu intoniranja, odnosno osmišljavanja zvučnosti i izvođenja u skladu sa izražajno-smisaonim tonusom objekta koji *ozvučavamo* (u našem slučaju fraze). Otkrivanjem komponente koja u određenoj frazi igra odlučujuću ulogu u iniciranju muzičkog događanja, *spoznaje se* njena intonaciona suština koja mora biti usklađena sa načinom izvođenja - intoniranja. (Božanić 2007a: 56-57)

Konačno, primjer [13s] iznosi stanovišta autora teksta u vezi sa Chopinovim kompozitorskim stvaralaštvom, tačnije jednim dijelom njegovog opusa (preludijumima), i njegovim najznačajnijim karakteristikama, ali je to urađeno na takav način da se subjektivni opisi i doživljaji autora prepliću sa objektivnim, važećim i provjerljivim podacima, čemu u znatnoj mjeri pomaže i izbor prezenta kao glagolskog vremena kojim će se stanovište predstaviti. Ovo je čest postupak u analiziranom korpusu tekstova.

[13s] Evoluiranje preludijuma u Šopenovom stvaralaštvu kompatibilno *je* sa slobodom romantičarskog duha, njegovim mislima, osećanjima, sanjarenjima i raspoloženjima, fiksiranju trenutaka, a *ukazuje* na bogatu melodijsko-ritmičku i harmonsku invenciju, zbog čega Prelidi op. 28 (Preludes, 1836–1839) *zauzimaju* posebno mesto u intimno-lirskom, osećajno-prefinjenom stilu kompozitora. (Milenković 2014: 229)

Na srodan način se prezentom karakterišu i objašnjavaju i različiti muzički pojmovi i pojave, kako putem definisanja u najstrožijem obliku, tako i iznošenjem njihovih karakteristika ili mišljenja autora teksta.

[14s] Rečenicom *nazivamo* muzičku misao koja *je* *zaokružena* harmonskim završetkom - kadencom. (Skovran i Peričić 1991: 37)

[15s] Jedna od najznačajnijih pojava u muzici, dursko-molski tonalitet, obično *se definiše* kao sistem odnosa među tonovima, odnosno akordima neke (durske ili molske) lestvice, koji *teže* ka jednom od njih kao središtu tonalnom centru, tonici. (Despić 1997: 11)

U prethodna dva primjera prezentom su iskazane definicije muzičke rečenice [14s] i (dursko-molskog) tonaliteta [15s]. Definicije su date kroz osnovne i suštinske informacije, bez izraženijih subjektivnih doprinosa autora teksta (izuzev konstatacije „jedna od

najznačajnijih pojava u muzici“ u drugom primjeru, koja se može posmatrati kao objektivna, tačna i aktuelna).

S druge strane, u primjerima koji slijede takođe se definišu i/ili objašnjavaju određeni muzički pojmovi, ali su definicije i objašnjenja u nešto proširenijem i deskriptivnijem obliku, sa primjetnim subjektivnim elementima koje su u njih unijeli sami autori.

U primjeru [16s] u pitanju je definisanje fraziranja kao pojma u okviru muzičkog izvođaštva, a potom, u narednoj rečenici, i njegovo, relativno subjektivno, pojašnjavanje u odnosu na osobine i pristup muzičara – izvođača.

[16s] Pod fraziranjem (nem. Phrasierung) *podrazumevamo* umetničko-smislaono razgraničenje, jasno izdvajanje muzičkih fraza pri izvođenju muzičkog dela, u skladu sa logikom razvoja muzičke misli. Fraziranje *se*, tako, *svrstava* u red najvažnijih elemenata koji karakterišu izvođački stil; ono *je povezano* sa karakterom ličnosti, individualnosti umetnika, njegovim poimanjem metoda i načina stvaralačkog oživljavanja kodiranog notnog teksta. (Božanić 2007a: 6)

Odlomak upotrebljen kao primjer [17s] prikazuje, iz perspektive autora, dvije zakonitosti na osnovu kojih se realizuje muzička sintaksa, a time i njenih sastavnih dijelova unutar toka muzičkog djela.

[17s] Realizacija muzičke sintakse u celini, a, samim tim, i muzičkih rečenica/fraza koje su njen imanentni deo u nekom muzičkom toku, *podvrgava se*, istovremeno, dvostrukoj zakonomernosti: a) *udovoljava* imperativu implicitne normiranosti, to jest, najšire uzevši, zahtevima univerzalnog koda, kao i b) *prihvata* diktat konkretnih motivskih konstelacija u određenom muzičkom toku. (Popović 1998: 242)

U oba slučaja, za definisanje i objašnjavanje je upotrebljen prezent, kao glagolsko sredstvo kojim se nastoji postići efekat aktuelnosti i validnosti iskazanih definicija i

pojašnjenja u sadašnjem trenutku, odnosno trenutku čitanja tekstova iz kojih su preuzeti navedeni odlomci.

U tekstovima o klasičnoj muzici na srpskom jeziku, prezent se koristi i za tekstualno predstavljanje različitih vrsta muzičke analize i analitičkih procedura vezanih za muzička djela ili njihove pojedine dijelove, obično tokom ili u sklopu dužih tekstualnih cjelina. Takve cjeline obično bivaju dopunjene i adekvatnim notnim primjerom ili primjerima, koje omogućavaju da se notni tekst ili njegov određeni dio prati uporedo sa tekstom analize.

Prvi od dva navedena primjera ([18s]) predstavlja odlomak iz dužeg analitičkog prikaza jednog muzičkog djela (koje, u formalnom smislu, predstavlja sonatni oblik). Rečenice, sa glagolima u prezentu kao nosiocima radnje, prate tok muzičkog djela koje je predmet analize i opisuju harmonske i formalne karakteristike onako kako su uočene u notnom tekstu.

[18s] Posle uvoda i ekspozicije sa po dva elementa u svakoj temi (A1 i A2, odnosno B1 i B2 - pri čemu je B2 izvedeno od A2) *otpočinje* razvojni deo, u koji *je uključena* obimna epizoda u Fis-duru, koja *igra* ulogu laganog stava, a njen srednji deo *sadrži* razradu tema iz ekspozicije (kao da *se* razvojni deo *nastavlja* unutar epizode). (Skovran i Peričić 1991: 255)

Radi potpunije slike upotrebe prezenta prilikom tekstualnog predstavljanja analize, primjer [19s] je nešto duži i u njemu je predstavljena formalno-harmonska analiza realizacije prve teme u ekspoziciji prvog stava Beethovenove sonate za klavir op. 2. br. 3. uz prethodne napomene u vezi sa posebnostima te ekspozicije. Glagolima u prezentu se dočarava hronologija, odnosno tok muzičkog djela (doživljenog slušno, iz zvučnog zapisa, ili uvidom u partituru) od njegovog početka pa do kraja mosta koji priprema nastup druge teme.

[19s] U prvom stavu Betovenove sonate za klavir op. 2 br. 3 primenjeni postupci u preoblikovanju sadržaja reprize *ne dovode* do karakteristika koje poseduju „izuzeci“ (prema aktuelnoj udžbeničkoj literaturi), ali ipak *ukazuju* na značajno preobražavanje odseka ekspozicije u reprizi.

Prva tema u ekspoziciji *predstavlja* rečenicu od 13 taktova. Inicijalni dvotaktni motiv *se ponavlja* sekventno sa odnosom tonika - dominantna; dominantna - tonika. Korespondentni odnos *dopunjuje* četvorotaktna razrada prethodnog motiva (obrazujući pri tome rečeničnu konstrukciju $n+n+2n$) i oslabljena kadenca na tonici (na trećoj dobi u tercnom položaju), koja *inicira* unutrašnje proširenje. Segment koji sledi *predstavlja* ponavljanje četvorotaktne razrade, ali sa ubedljivom kadencom C: K6/4 - D7 - T8 (Primer 1).

Most *se ulančava* sa prvom temom i izlaže dva tematska materijala - prvi, koji *predstavlja* ponovljeni četvorotakt i drugi, koji je nov (2+3). (Zdravić Mihailović 2007: 61)

U oba slučaja, prezent je u funkciji postizanja dinamičnosti unutar teksta, dok se, istovremeno, uz odgovarajući izbor glagola, njime prikazuje i tok muzičkog djela koje se analizira te dočarava uzajamni odnos između notnog teksta/zvučne slike i teksta analitičkog prikaza.

Za razliku od prezenta, **perfekat** se koristi za označavanje i iskazivanje radnji, stanja i događaja koje su se vršile ili izvršile u prošlosti, prije vremena u kome se o njima govori. U analiziranim tekstovima, takva prošlost može biti u vezi sa različitim muzičkim pojavama, pojmovima i djelovanjima, što je od posebnog značaja kada se izlažu podaci vezani razvoj pojedinih muzičkih pojmova [20s], [21s], pravaca, žanrova [22s], oblika, harmonskog jezika i slično. Takođe se mogu predstavljati i život i rad kompozitora, njihova pojedina djela i kompozicioni postupci koji su u njima korišćeni. Konačno, perfekat se

koristi i za hronološko izlaganje niza događaja iz prošlosti i u tom slučaju se, tokom teksta, često kombinuje sa prezentom u funkciji opisivanja prošlosti (istorijskim prezentom).

U prva tri primjera koji slijede, perfekat se koristi za predstavljanje razvoja određenih muzičkih pojmova i oblika koji se odigrao nekad u prošlosti i, kao takav, ostvario efekat na sadašnjost i poimanje navedenih pojmova i oblika u današnjem vremenu.

Tako se primjer [20s] odnosi na rubato kao izvođački postupak, i njegovu realizaciju u okviru izvođenja fraza, na instrumentima sa dirkama koji su prethodili razvoju današnjeg klavira. S druge strane, primjer [21s] u osnovnim crtama hronološki opisuje razvoj tonaliteta od samog nastanka pojma pa do „sadašnjeg“ vremena bliskog vremenu u kome je tekst napisan, gdje je tonalitet, praktično, prema riječima autora, doživio raspad na dva različita načina. Konačno, primjer [22s] predstavlja ono na šta se pojam „sonata“, u žanrovskom i izvođačkom smislu odnosio kada su se prvi put pojavile kompozicije sa tim nazivom, odnosno početkom XVII vijeka, bez obzira na njihovu formu.

[20s] Dakle ekspresija na starim instrumentima, pretečama klavira, *ostvarivala se* putem rubata kojim *je* u najvećem broju slučajeva svaka fraza *počinjala*. Rubato *se mogao odvijati* i u sredini fraze kao i na njenom kraju. (Serdar 2014: 70)

[21s] Razume se da je i tonalitet, kao svi drugi elementi muzičkog jezika, *pretrpeo* svojevrstan razvoj, i u procesu uobličavanja i kroz postepeno širenje i usložnjavanje svog sistema, a potom i slabljenje, sve do - raspada. Taj raspad *je*, na jednoj strani, *vodio* do atonalne muzike (bez gravitacionog težišta), a na drugoj - do raznih ispoljavanja tonalnosti u širem smislu. (Despić 1997: 11)

[22s] Naziv sonata *je* prosto *označavao* kompoziciju za gudačke ili duvačke instrumente - bez obzira na njen oblik, za razliku od tokate (kompozicije za instrument s dirkama, prvenstveno orgulje) i kantate (vokalne kompozicije). (Skovran i Peričić 1991: 198)

Tri odlomka koja slijede predstavljaju osvrte na različite vidove stvaralačkog i opšteg muzičkog djelovanja kompozitora u vremenu u kome su stvarali, sagledane iz sadašnje perspektive autora tekstova iz kojih su uzeti.

Prvi od njih, [23s], bavi se odnosom kompozitora Josifa Marinkovića prema solo-pjesmama koje je komponovao i postupcima koje je, prilikom toga, primjenjivao. Upotreba perfekta u rečenicama, prilikom iskazivanja činjenica u vezi sa navedenim odnosom, nedvosmisleno odvaja naznačene radnje od sadašnjosti i smješta ih u vrijeme nastanka solo-pjesama o kojima se u tekstu kome odlomak pripada govori.

[23s] Kompozitor *je posvećivao* mnogo pažnje svojim solo-pesmama, jer sve navedene pesme (osim lida Grm) imaju po dve verzije, s tim što *je* u drugim verzijama pesama Rastanak i Potok žubori Marinković *promenio* osnovni tonalitet: G-dur u g-mol, odnosno F-dur u G-dur, jer *je smatrao* da ovi tonaliteti bolje odgovaraju raspoloženju stihova. (Ivanić 2010: 301)

U primjeru [24s] riječ *je* o slobodnom i kreativnom harmonskom tretmanu narodnih melodija koji je karakterisao Mokranjčeve kompozicije, a time, generalno, i kompozicione postupke koje je ovaj kompozitor koristio. Perfekat (ponovo) doprinosi tome da radnje koje su pomoću njega opisane budu smještene u vrijeme u kome je kompozitor stvarao i osmišljavao svoj pristup komponovanju, dok ga, istovremeno, i sam autor koristi za iskazivanje svojih ili generalno usvojenih stavova o Mokranjčevom harmonskom jeziku i kompozicijama uopšte.

[24s] Mokranjčev stav da se narodna melodija može razumeti i kompoziciono tretirati na više načina *upućivao je* na svest o stvaralačkoj slobodi i na širinu njegovih umetničkih shvatanja. Mokranjac *je tragao* za novim harmonskim rešenjima, kojima *je prevazilazio* pojedine standardne obrasce, kakve *je*, istovremeno, i sam koristio. (Milanović 2014: 219-221)

Primjer [25s] predstavlja svojevrsan osvrt na način na koji je W. A. Mozart komponovao svoje arije i organizovan je tako da inicijalna tvrdnja u daljem tekstu biva pojašnjena dodatnim detaljima iz Mocartovog života i vremena u kome je stvarao i u kome su njegova djela izvođena.

[25s] I Mocart *je*, u skladu sa izvođačkom praksom svog vremena, prilikom komponovanja, uvek *imao* u vidu određene pevače. *Poštovao je* zahteve pevača, često pišući i po više verzija određenih arija, rukovodeći se vokalnim mogućnostima izvođača. Vokalni umetnici na koje *je* Mocart *računao* prilikom premijernih izvođenja svojih opera Idomeneo i Otmica iz saraja *bili* su veoma popularni. (Kojić 2010: 118)

Konačno, primjer [26s], nešto duži od svojih prethodnika, donosi kombinovanje perfekta i istorijskog prezenta unutar tekstualne cjeline kojom se opisuju događaji iz prošlosti, što je relativno čest postupak u analiziranim tekstovima, naročito kada je u pitanju hronološko predstavljanje događaja iz prošlosti ili, kao što je to slučaju u odlomku koji slijedi, povezivanje događaja i stanja iz prošlosti sa „sadašnjim“ vremenom u kome se o njima pripovijeda, čime se daje doprinos njihovoj aktuelnosti.

[26s] Solo pjesma *ima* značajno mesto u stvaralaštvu Marka Tajčevića. Iako po modalnoj jezičkoj orijentaciji, romantičnoj stilskoj osnovi koja *dolazi* do impresionističkog okvira – u evropskoj ili u slovenskoj perspektivi – blizak svojim nešto starijim savremenicima, Tajčevićev vokalno-lirski *opus uno je* u istoriju žanra novu tendenciju, koja će i u kasnijim fazama ostati značajno prisutna, a kompozitorovom vokalno-lirskom stilu *dala je* izraziti individualni pečat. Humor i ironija, prisutni u izboru poezije – koji *se* više *ne oslanja* pretežno na ispovednu ili deskriptivnu liriku – poetičko uporište *pronašli su* u mimezi („realizmu“) ruskog uticaja: muzičkom

prenošenju toka smisla – priče, naglašenoj narativnosti s elementima dramskog zapleta kao i deskripciji samog narativnog čina. (Stefanović 2007: 378)

U citiranom odlomku mogu se, na osnovu različitih oblika kojima se iskazuje prošlost, uočiti dva uporedna toka kazivanja. U jednom, gdje se za iskazivanje radnje koristi istorijski prezent, saopštavaju se činjenice i stavovi autora u vezi sa Tajčevićim solo pjesmama, dok se u drugom toku, gdje se koristi perfekat, predstavljaju stanja i događaji iz samog vremena nastanka Tajčevićevih solo pjesama. Na takav način se pojačava dinamičnost tekstualnog sadržaja i izbjegava prosto nizanje događaja i stanja iz prošlosti.

Pored dva navedena načina iskazivanja prošlosti, u primjeru [26s] može se uočiti i treći. U pitanju je futur prvi (*će ostati*) i o njemu će u daljem tekstu biti više riječi.

Naime, u analiziranom korpusu tekstova, **futur prvi**, uprkos tome što bi trebalo da primarno iskazuje budućnost, označava, prvenstveno, prošle radnje koje se određuju kao relativna budućnost u odnosu prema nekom trenutku iz prošlosti.

U oba primjera koja slijede ([27s] i [28s]) futurom prvim se predstavljaju radnje koje su, po vremenu svog dešavanja, nedvosmisleno smještene u prošlost, u vrijeme u kome su Liszt i Haydn stvarali svoja djela, ali su, opet, takve, da u odnosu na ono što im u tekstu prethodi stoje kao svojevrsna (relativna) budućnost.

[27s] Poslednju konsekvencu iz ovih tendencija *izvući će* Liszt stvaranjem oblika sonate u jednom stavu. (Skovran i Peričić 1991: 255)

[28s] Kasnije *će* takav princip odnosa tema *upotrebljavati* i Hajdn u svojim simfonijama i sonatama. (Radulović 2010: 186)

Pri tome je, kao što se već moglo uočiti u primjeru [26s], u okviru složenih rečenica, kao i većih tekstualnih cjelina, često i kombinovanje futura prvog sa istorijskim prezentom, perfektom ili oba navedena glagolska vremena.

Tako se u primjeru [29s], u okviru jedne rečenice, najprije javlja istorijski prezent, kojim se iskazuje činjenica iz prošlosti vezana za kompozicioni postupak Rimskog-Korsakova, da bi se, potom, futurom prvim u pasivu izrazila prošla radnja koja hronološki (u odnosu na tok i sadržaj muzičkog djela o kome je riječ) slijedi nešto kasnije, naravno i dalje u prošlosti.

[29s] Napev biline o Solovjeju Budimiroviču Rimski-Korsakov *koristi* u finalu četvrte slike za pesmu Sadka sa horom „Vmsota li, vmsota podnebesnal“, a njegova bilina formula *će biti upotrebljena* i u melodiji hora mornara iz pete slike. (Vukajlović 2010: 196)

Za razliku od prethodnog odlomka, u primjeru [30s] se, unutar složene rečenice, javlja najprije perfekat, kojim se radnja nedvosmisleno smješta u prošlost (vrijeme tokom i nakon Francuske revolucije), dok se futurom prvim izražava ono što se desilo nešto kasnije, u prošlosti koja je bliža sadašnjem trenutku.

[30s] Razume se da *su* takvom razvoju i iskazivanju njegove ličnosti *pogodovale* nove i drugačije društvene i životne okolnosti u vreme i posle Francuske revolucije, nova stremljenja i ideali, koji *će* uopšte *obeležiti* u velikoj meri i 19. vek kao, prevashodno, epohu romantizma. (Despić 1997: 101)

Futur prvi se, takođe, koristi i za najavljiivanje onoga što slijedi u tekstu, bilo pisanom, bilo notnom ili zvučnom (koji služi kao osnova za izvođenje tekstualne analize). I u ovom slučaju je prisutno kombinovanje futura prvog sa prezentom ili perfektom u složenim rečenicama.

[31s] U istom slučaju, slušalac *će* veoma teško razlikovati i ritmičke i melodijske celine. (Cvetković 2014: 318)

[32s] Ostajući pri klasičnom tonalitetu, ovde *će se* najpre *razmotriti* pretpostavke i koreni njegovog nastanka, kao i njegova načelna i teorijska osnova. (Despić 1997: 11)

Kao što se može uočiti, u oba primjera se glagolom u futuru prvom najavljuje nešto što će tek uslijediti. U primjeru [31s] u pitanju je dešavanje vezano za slušanje muzičkog djela, dok se u primjeru [32s] anticipira nešto što u daljem toku teksta treba da uslijedi.

Primjeri [33s] i [34s] vezani su za tok muzičkog djela, u oba slučaju prvenstveno sagledavan i analiziran na osnovu partiture – notnog teksta. Pri tome se, pored futura prvog kojim se najavljuju situacije koje će se, u odnosu na dio notnog teksta koji je predmet analize, pojaviti ili realizovati nešto kasnije, u rečenicama javlja i prezent, sa funkcijom dočaravanja toka (analiziranog) muzičkog djela.

[33s] Na elemente dvostruke tonalnosti, *naići ćemo* još na mnogim mestima: u t. 11, prolaznica h u okviru toničnog kvartsekstakorda C - dura sasvim slobodno *se kreće* naniže, čime *ukazuje* na svoje trenutno a - mol određenje. (Teparić 2007: 126)

[34s] Na nju *se nadovezuje* prvi međustav (epizoda, „divertimento“!), koji *čini* prelaz ka razvojnom delu i stoga *modulira* u tonalitet u kojem *će* razvojni deo *otpočeti*. (Skovran i Peričić 1991: 76-77)

Konačno, u primjeru [35s] se, u okviru jedne složene rečenice, osim futura prvog javljaju još i prezent i perfekat. Pri tome je uloga futura prvog da najavi nešto što će uslijediti u daljem toku rada, perfekat se, u prvom javljanju, odnosi na vrijeme kada je pisan tekst (rad) iz kog je uzet odlomak, dok se u drugom odnosi na vrijeme u kome je stvarano muzičko djelo o kome je riječ, a prezent se koristi za iskazivanje radnje iz prošlosti koja i u sadašnjem trenutku vrijedi kao činjenica.

[35s] Ovom prilikom *je napravljeno* i izvesno odstupanje od ustaljene periodizacije sonatnog opusa, pa *će se* razmatranju „ranog perioda“ *priključiti* i Četvrta sonata, koja *je* u kontekstu različitih evolutivnih linija u muzičkom jeziku kao i u drugim aspektima muzičkog mišljenja, zajedno sa prethodnim sonatama *konotirana* kao delo koje iako blisko Petoj sonati, njemu ipak *prethodi*. (Cvetković 2010: 313)

Iskazujući radnju koja se vrši istovremeno sa radnjom glagola uz koji stoji, **glagolski prilog sadašnji** se, u okviru analiziranog korpusa tekstova, pojavljuje najčešće na početku zavisnih rečenica koje su funkciji priloških odredbi za način ([36s], [37s] i [38s]), a nešto rjeđe su u pitanju priloške odredbe za uslov [39s].

U oba primjera koji slijede ([36s] i [37s]), glagolski prilog sadašnji se javlja kao prva riječ u okviru zavisne rečenice sa funkcijom priloške odredbe za način, koja je stavljena na početak složene rečenice i od njenog ostatka odvojena zarezom. Takvom rečeničnom organizacijom, glagolski prilog sadašnji i njegova uloga bivaju dodatno naglašeni.

Inače, u primjeru [36s] riječ je o načinu na koji će, unutar veće tekstualne cjeline (poglavlja knjige) biti organizovane informacije, dok se primjer [37s] odnosi na Skrjabinove postupke prilikom kreiranja i imenovanja tematskih materijala u okviru jednog od njegovih djela, odnosno način njihove realizacije i njegove posljedice.

[36s] *Ostajući* pri klasičnom tonalitetu, ovde će se najpre razmotriti pretpostavke i koreni njegovog nastanka, kao i njegova načelna i teorijska osnova. (Despić 1997: 11)

[37s] *Imenujući* pomenute tematske materijale na navedeni način, Skrjabin ih postavlja kao muzičke materijalizacije određenih stanja duha koji teži oslobođenju i katarzi i koji će biti ostvaren u momentu ekstaze. (Cvetković 2010: 309)

U primjeru [38s] glagolski prilog sadašnji se nalazi u zavisnoj rečenici koja je u drugom dijelu složene, i takođe obavlja ulogu priloške odredbe za način.

[38s] Dakle, sličan način izlaganja materijala koristi se u više navrata, *uspostavljajući* ravnopravnost orkestra i soliste tokom cele varijacije. (Gudović 2010: 76)

Rečenična konstrukcija već viđena u primjerima [36s] i [37s], kojom se glagolski prilog sadašnji stavlja u inicijalnu poziciju u okviru složene rečenice, a čitava zavisna rečenica u kojoj se nalazi biva odvojena zarezom od ostatka složene rečenice, može se uočiti i u primjeru [38s]. Razlika je jedino u tome što je ta zavisna rečenica sada u funkciji

priloške odredbe za uslov i označava ono što je neophodno realizovati ili ispuniti kako bi se uspješno mogla predstaviti radnja predstavljena u ostatku rečenice.

[39s] *Imajući* u vidu stečeno znanje o formalnim tipovima pesme i sonatnog oblika, prva dva odseka kompozicije, kao dva tematski nezavisna entiteta objedinjena osnovnim tonalitetom, logičnije je tumačiti kao grupu prve teme nego kao odseke dvodelne pesme. (Vuksanović 2007: 25)

Kao što je već rečeno, **glagolski prilog prošli** se u analiziranom korpusu tekstova pojavljuje znatno rjeđe od glagolskog priloga sadašnjeg. Kada se ipak pojavi, time što predstavlja radnju koja je izvršena prije radnje glagola uz koji stoji on, u sklopu zavisne rečenice na čijem početku se nalazi, obavlja funkciju priloške odredbe za vrijeme [40s] ili način [41s].

[40s] *Pojavivši* se poslije mnogih epizoda ispunjenih psihološkom napetošću i kolizijom (u svim stavovima), smisao romantičarskog sozercanja ove muzike daje za pravo da je nazovemo epilogom cijele kompozicije. (Radović 2002: 63)

U prethodnom primjeru može se uočiti stavljanje zavisne rečenice koja na svom početku ima glagolski prilog prošli na početak složene rečenice, što je postupak već opisan u prethodnom tekstu, kada je bilo riječ o glagolskom prilogu sadašnjem (primjeri [36s], [37s] i [39s]), čime se njeni sadržaj, značenje i, naročito, funkcija u odnosu na ostatak složene rečenice čiji je dio (priloška odredba za vrijeme), stavljaju u prvi plan.

[41s] Bogatstvo muzičkog govora i raznovrsnost oblika kojim se Konjović, *počevši* od solo i horske pesme pa do najviših simfonijskih oblika, koncerta, kamernе muzike i muzičko-scenskih dela, obraća — traži i nalazi kompoziciona i estetska rešenja — ostvaruje u dva osnovna pravca: slobodno oblikovanje folklora i originalni stvaralački izraz. (Bajšanski 1967)

S druge strane, u primjeru [41s] glagolski prilog prošli javlja se na početku zavisne rečenice koja je umetnuta u okviru složene, vršeci funkciju priloške odredbe za način. Ta zavisna rečenica, istovremeno, pruža i dodatne informacije koje pomažu boljem razumijevanju ostatka tekstualnog sadržaja.

Konačno, u analiziranim tekstovima, **potencijal** se obično javlja u složenim rečenicama, u kombinaciji sa drugim glagolskim vremenima. Njime se saopštavaju mogućnost ([42s], [43s]), uzrok ([44s], [45s]) ili uslov ([46s]) potreban da se izvrši neka glagolska radnja, predstavljena u ostatku složene rečenice. Takva radnja može biti vezana za tok neke kompozicije, njene melodijske, harmonske ili formalne karakteristike, kao i tumačenja vezana za takav tok ili karakteristike, bilo sa aspekta same muzičke realizacije ili sa aspekta djelovanja kompozitora, analitičara i teoretičara, u određenom (konkretnom) slučaju ili generalno.

U primjeru [42s] izražena je mogućnost vezana za tumačenje harmonskog toka kompozicije (koral), pri čemu je potencijalnost radnje dodatno pojačana upotrebom modalnog glagola *moći*. Sličan slučaj je i u primjeru [43s], s tim što je sada u pitanju mogućnost (relativno vanmuzičkog) tumačenja dijela kompozicije (prvog motiva) uz naknadno obrazloženje tog tumačenja zasnovano na melodijskom toku.

[42s] Posebno je neočekivana završna kadenca koral, koja *bi* po pokretu melodije *mogla biti* i u C-duru (kao, uostalom, i početak koral), a rešena je kao plagalna frigijska, ili - gledano u a-molu - kao polukadenca! (Despić 1997: 72)

[43s] Tako *bi se* prvi motiv *mogao interpretirati* kao motiv Fausta kao „mislioca”, a drugi kao motiv njegove „sumnje” (u tajne, misterije univerzuma), na šta prevashodno upućuje muzički znak pitanja - velika septima koja se ne razrešava! (Lazarević 2010a: 15)

U narednom primjeru, uloga potencijala je da predstavi uzrok izvršavanja radnji predstavljenih u ostatku rečenice, vezanih, kao i u prethodnom primjeru, za tumačenje grupe muzičkih djela posmatrane kao da je jedna cjelina.

[44s] Međutim, to *bi značilo* da su autori promatrali ove etide imajući na umu transcendentalnost kao pokret koji se javlja u Americi i da su naslov i tehniku etida prevodili imajući elemente tog svetonazora u vidu. (Jovanović 2010: 95)

U primjeru [45s], potencijal ponovo ima ulogu označavanja uzroka, pri čemu je sada u pitanju melodijsko-harmonski tok kompozicije, predstavljen kroz temu i odgovor na nju, i njegovo naknadno tumačenje.

[45s] Naime, da *bi očuvao* osnovni oblik teme, Betoven primenjuje realni odgovor, čime potencira frigijski prizvuk koji će se odraziti na čitav niz (estetskih) značenja. (Milojković 2010: 195)

Za razliku od prethodnih odlomaka, potencijal upotrebljen u primjeru [46s] označava istovremeno i mogućnost i uslov, i to na takav način da je u daljem toku rečenice naznačena radnja koja bi se desila ukoliko bi se mogućnost realizovala, odnosno uslov ostvario.

[46s] Zanimljivo je da je Marinković karakteristične tonove balkanskog mola uglavnom tretirao kao vanakordske, a ukoliko *bi ih harmonizovao*, to bi rezultiralo neobičnim vezama među lestvičnim stupnjevima. (Ivanić 2010: 301)

Potencijal se, takođe, koristi prilikom iskazivanja mogućnosti, uzroka i uslova u okviru stavova i zakonitosti (relativnih, uslovnih ili apsolutnih) izvedenih iz analiziranja i proučavanja muzičkih djela, pojedinačno ili na nivou kompozitorskih opusa, kao i iz generalne pedagoške, izvođačke ili analitičke prakse.

[47s] Naprotiv, svaka od njih ima svoje dinamičko mesto kako *bi* u konačnom obliku *mogla da prikaže* ekspresiju koju želimo da ostvarimo putem fraze koju sviramo. (Serdar 2014 (66-67))

U prethodnom primjeru potencijalom se iskazuje mogućnost, čemu, kao i u primjerima [42s] i [43s], doprinosi i upotreba modalnog glagola *moći*. Pri tome je takva mogućnost vezana za stav autora teksta u vezi sa fraziranjem kao elementom muzičkog izvođaštva.

U narednom primjeru, glagol u potencijalu izražava uzrok za radnju predstavljenu u nastavku rečenice, koja se odnosi na određene melodijsko-harmonske zakonitosti.

[48s] Ipak, da *bi se* ta težnja još *pojačala*, pojavljuje se - mada u retkim slučajevima (vidi pr. 74) - na ovoj osnovi i (mala) septima akorda, kao karakteristična i inače skoro obavezna na dominantni. (Despić 1997: 94)

Konačno, u primjeru [49s] potencijalom se, u isto vrijeme, predstavljaju mogućnost i uslov potreban za ostvarivanje radnje koja slijedi u ostatku rečenice, koja je, budući da suštinski predstavlja mogućnost koja zavisi od realizacije prethodno navedenog uslova, takođe u potencijalu.

[49s] Obično glasovi ulaze redom po visini (npr. sopran - alt - tenor - bas ili obrnuto), ili najpre srednji a zatim spoljni glasovi (npr. tenor - alt - sopran - bas i sl.), jer ako *bi* poslednji nastup teme *bio* u srednjem glasu, *ne bi se* dovoljno *isticao*. (Skovran i Peričić 1991: 136-137)

Ovim su navedeni i pojašnjeni svi karakteristični slučajevi upotrebe potencijala u tekstovima o klasičnoj muzici na srpskom jeziku, a istovremeno se zaključuje i razmatranje o karakterističnim vremenima, oblicima i stanjima u njima. U tekstu koji slijedi akcenat će biti stavljen na karakteristične vidove modifikovanja imenica u okviru analiziranog korpusa.

3.3.1.2 Modifikacija imenica

U tekstovima o klasičnoj muzici na srpskom jeziku, modifikacija imenica se obavlja putem pridjeva. Pri tome su, kao doprinos žanrovskoj i registarskoj specifičnosti navedenih

tekstova, od primarnog značaja pridjevi koje je moguće okarakterisati kao „muzičke“, a nastali su od imenica kojima se označavaju određeni muzički pojmovi ili pojave. Neki od „muzičkih“ pridjeva koji se često i karakteristično koriste u tekstovima jesu: *muzički, melodijski, harmonski, ritmički, tonalni, polifoni, homofoni, kadencirajući, kontrapunktski, orkestarski, instrumentalni i vokalni*, a nastali su od imenica *melodija, harmonija, ritam, tonalitet, polifonija, homofonija, kadenca, kontrapunkt, orkestar, instrument i vokal*. Neki od navedenih pridjeva imaju i svoje izvedene pridjeve, koji nose novo značenje ili određuju novu karakteristiku imenice koju modifikuju, a nastali su dodavanjem prefiksa (*harmonski - enharmonski, tonalni - bitonalni, atonalni, ritmički – poliritmički* i slično),

Ovim pridjevima se, po učestalosti upotrebe, mogu dodati i pridjevi *modalni, pentatonski, hromatski i dijatonski*, kojima se opisuju melodijske karakteristike muzičkih djela, a koji su nastali od imenica *modalnost, pentatonika, hromatika i dijatonika*. Tu su, takođe, i pridjevi za određivanje tonskog roda muzičkih djela ili njihovih dijelova (*durski i molski*, nastali od imenica *dur* i *mol*) kao i tipova akordskih sazvučja (*durski, molski, umanjeni, prekomjerni*) unutar muzičkih djela. Relativno česti su i pridjevi nastali od naziva muzičkih intervala (*sekunda, terca, kvarta... - sekundni, terčni, kvartni...*), kao i pridjevi *konsonantni* i *disonantni* nastali od načelne podjele muzičkih intervala i na *konsonance* i *disonance*. Konačno, u analiziranim tekstovima su prisutni i pridjevi nastali od naziva različitih muzičkih oblika ili žanrova (*motiv, rečenica, sonata, varijacija, simfonija, koncert... - motivski, rečenični, sonatni, varijacioni, simfonijski, koncertni...*).

Navedeni pridjevi se u rečenicama pretežno javljaju ispred imenica koje određuju, mada postoje slučajevi i kada se pojavljuju nakon njih.

Tako se u primjerima² [50s] i [51s] „muzički“ pridjevi (*tonalni* i *ritmički*) javljaju na počecima rečenica, ispred imenica koje su u funkciji subjekata.

[50s] *Tonalni* plan ekspozicije u troglasnoj fugi je, dakle, T - D - T; u četvoroglasnoj T - D - T - D; u petoglasnoj T-D-T-D-T. (Skovran i Peričić 1991: 136)

[51s] *Ritmički* primeri, namenjeni usmenom diktatu i analizi, mogu biti, posle slušanja, reprodukovanja ili analiziranja, zapisani i izvedeni na nekoliko načina. (Radičeva 1987: 13-16)

S druge strane, u primjerima [52s] i [53s] javljaju se po dva različita „muzička“ pridjeva, sada kao modifikatori subjekata (*instrumentalni*, *dijatonski*) i objekata (*vokalnih*, *harmonskih*) u rečenicama.

[52s] Nasuprot tome, *instrumentalni* potomci svetovnih *vokalnih* oblika zadržavaju - pa i pojačavaju - kontraste između pojedinih odseka forme. (Skovran i Peričić 1991: 198)

[53s] Naime, opšta jednostavnost, uvek *dijatonski* a pretežno i postepen hod koralnih melodija redovno dopušta ceo niz različitih *harmonskih* rešenja. (Despić 1997: 65)

Već je rečeno da „muzički“ pridjevi mogu stajati i kao dopuna predikata, odnosno nakon imenice koju određuju, odnosno na koju se odnose, i takav slučaj se može uočiti u primjeru [54s], dok u primjeru [55s] jedan pridjev dolazi nakon imenice, a drugi prije nje.

[54s] Ako je primer *dijatonski*, nije uvek potrebno vezivati prethodni fragment sa sledećim. (Radičeva 1987: 13-16)

[55s] Ta je tonika isključivo *durska*, jer je alteracija II stupnja naviše, pa time i sama *prekomerna* dominantna, mogućna samo u duru. (Despić 1997: 94)

² Prilikom opisivanja primjera, pridjevi i imenice koje modifikuju biće navođeni u autentičnom obliku u kom se javljaju u samim primjerima i koji zavisi od padeža.

Kao što se vidi u primjerima [52s] i [53s], u analiziranom korpusu tekstova prisutne su i situacije kada se više različitih „muzičkih“ pridjeva pojavljuje kao pridjevski skup u okviru iste rečenice. Pri tome je relativno česta i pojava da se takvi pridjevi odnose na istu imenicu.

[56s] Incidencija skupa još je viša ako se uzme u obzir da je on ugrađen i u *pentatonski* i u *dijatonski* skup. (Stamatović i Zatkalik 2007: 7)

[57s] U zavisnosti od organizacije materijala zastupljena je *homofona* i *polifona* faktura. (Stojanović 2014: 176-177).

[58s] Fraza se izdvaja *melodijskim*, *harmonskim*, *ritmičkim* ili fakturnim sredstvima, a razlikuje se od rečenice i perioda manjim stepenom završenosti (Božanić 2007a: 6-7)

U prvom od navedenih primjera ([56s]) pridjevi *pentatonski* i *dijatonski* modifikuju (određuju) imenicu *skup* kao objekat rečenice, dok se u primjeru [57s] pridjevi *homofona* i *polifona* odnose na subjekat, imenicu *faktura*. Primjer [58s] karakteriše niz od četiri pridjeva (tri „muzička“ i jedan „obični“) koji se odnose na objekat rečenice (*melodijskim*, *harmonskim*, *ritmičkim* ili *fakturnim sredstvima*).

Međutim, javljaju se i slučajevi kada se istim „muzičkim“ pridjevom modifikuju različite imenice. Tako u primjerima [59s] i [60s] pridjev *muzički* određuje tri (*fraza*, *djelo*, *misao*), odnosno dvije (*tradicija*, *klasicizam*) različite imenice u sklopu složenih rečenica u kojima se nalazi. Pri tome se, u primjeru [60s], prilikom prvog javljanja ovog pridjeva ispred njega javlja još jedan pridjev (*umjetnički*), koji u jednakoj mjeri određuje imenicu koja slijedi (*tradicija*).

[59s] Pod fraziranjem (nem. Pbrasierung) podrazumevamo umetničko-smisaono razgraničenje, jasno izdvajanje *muzičkih* fraza pri izvođenju *muzičkog* dela, u skladu sa logikom razvoja *muzičke* misli. (Božanić 2007a: 6-7)

[60s] Kao osnova najplodnijeg i najznačajnijeg razdoblja umetničke *muzičke* tradicije, ovaj tonalitet se naziva i „tradicionalni”, ili „klasični” (u širem smislu - ne vezujući to samo za period *muzičkog* klasicizma). (Despić 1997: 11)

Slično se može reći i za pridjev *tonalni* u primjeru [61s], koji se, u okviru složene rečenice javlja dva puta, kao modifikator ispred imenica *kontrast* i *pomirenje*.

[61s] Zatim je norma počela da varira: sonatni oblik opstaje i bez razvojnog dela (Ekspozicija - Repriza), sve dotle dok postoji *tonalni* kontrast tema u ekspoziciji i *tonalno* pomirenje tema u reprizi. (Vuksanović 2007: 15)

Takođe, kao što se već moglo uočiti u nekim od prethodnih primjera ([60s]), postoje i situacije kada se ispred ili iza nekog od naznačenih „muzičkih“ pridjeva nalaze drugi modifikatori (pridjevi, koji ravnopravno sa „muzičkim“ pridjevom vrše modifikovanje imenice ispred koje stoje, ili prilozi, ukoliko se modifikuje sam „muzički“ pridjev).

[62s] Međutim, u drugim dvotaktima, koji donose i kadence, upadljivo se napušta modalni stil i oblikuju *vrlo stereotipni, klasični harmonski* (i *melodijski*) obrasci. (Despić 1997: 170)

[63s] Najzad, ispod *jednostavnog kadencirajućeg* pokreta koralne melodije u B-duru pojavljuje se, opet neočekivano, zahvatanje čak f- i es-mola! (Despić 1997: 72)

U primjeru [62s], pridjevima *harmonski* i *melodijski* neposredno prethodi pridjevom *klasični*, a ispred čitave „konstrukcije“ se, kao modifikator, nalazi još i kombinacija pridjeva i priloga koji ga modifikuje (*vrlo stereotipni*), tako da se, kao konačni efekat dobija situacija u kojoj pridjevi koji stoje neposredno uz imenicu *obraci*, odnosno *harmonski* i *melodijski* postaju svojevrsna smisaona cjelina koju, dalje, modifikuju dva pridjeva koja toj

cjelini prethode. Sa rečenicom navedenom kao primjer [63s] situacija je slična, ali nešto jednostavnija, jer sada pridjev koji je uz imenicu *pokret* i neposredno je modifikuje (*kadencirajućeg*) sa njom čini smisaonu cjelinu, koju dodatno određuje pridjev *jednostavnog*.

Naredni primjer ([64s]) predstavlja situaciju u kojoj su dva pridjeva (*melodijskim* i *harmonskim*) koja se nalaze neposredno ispred imenice koju određuju (*izmenama*) vezana pomoću veznika *i*, što ih čini ravnopravnim modifikatorima navedene imenice i omogućava da cjelina koju čine naznačeni pridjevi i imenica bude dodatno određena pridjevom *minimalnim*.

[64s] Čitav ovaj 16-taktni period se ponavlja sa *minimalnim melodijskim* i *harmonskim* izmenama (ispisana repeticija). (Skovran i Peričić 1991: 381)

S druge strane, u primjeru [65s] je pridjev koji stoji neposredno uz imenicu (*melodijskih*) modifikovan prilogom *primarno*, a sve to je dodatno određeno i pridjevom *pojedinih* koji se nalazi ispred priloga.

[65s] Posebno još u tom smislu deluju i specifični sukobi koji nastaju između *pojedinih primarno melodijskih* tonova u muzičkom toku i njegove harmonske osnove (Božanić 2007a: 57)

U analiziranom korpusu tekstova o klasičnoj muzici javljaju se još i složeni „muzički“ pridjevi, nastali spajanjem dva pridjeva pomoću crtice. Pri takvom spajanju, oba pridjeva koja učestvuju u kreiranju složenog zadržavaju svoja značenja i u jednakoj mjeri doprinose bližem određivanju (modifikovanju) imenice ispred koje stoje.

U primjeru [66s] složeni pridjev *sonatno-simfonijskog* modifikuje objekat rečenice, imenicu *ciklusa*, dok u primjeru [67s] imenicu *invenciju*, inače takođe objekat rečenice, osim složenog pridjeva *melodijsko-ritmičku* modifikuje i pridjev *harmonsku*, koji je sa složenim pridjevom povezan veznikom *i*.

[66s] Tokom epohe romantizma, a naročito u poznom romantizmu, takvo povezivanje stavova *sonatno-simfonijskog* ciklusa postaje gotovo redovna pojava, uslovljena delimično čisto muzičkim, a neretko i programskim razlozima. (Skovran i Peričić 1991: 252-253)

[67s] Evoluiranje preludijuma u Šopenovom stvaralaštvu kompatibilno je sa slobodom romantičarskog duha, njegovim mislima, osećanjima, sanjarenjima i raspoloženjima, fiksiranju trenutaka, a ukazuje na bogatu *melodijsko-ritmičku* i *harmonsku* invenciju. (Milenković 2014: 229-230)

U primjeru koji slijedi, složeni „muzički“ pridjev *dursko-molskog* modifikuje imenicu *tonaliteta*, ponovo u funkciji objekta rečenice.

[68s] Pored primjene plagalnih i akordskih veza koji proizilaze iz određenih modalnih ljestvica (t-S, d-T, d-t, D-S, II-T, II-III), ulazak modalnosti u okvire *dursko-molskog* tonaliteta povremeno prouzrokuje pojavu modalnih sazvučja. (Dodik 2007: 194-195)

Rečenice naznačene kao primjeri [69s] i [70s] u sebi sadrže po dva složena „muzička“ pridjeva. U prvom slučaju ([69s]), složeni pridjevi *ritmičko-melodijska* i *metričko-formalna* modifikuju istu imenicu (*celina*), koja se u rečenici javlja dva puta. U drugom slučaju ([70s]), pridjevi *dursko-molskom* i *harmonsko-melodijski* određuju različite imenice (*sistemu* i *sadržaj*).

[69s] Najmanja tematska (*ritmičko-melodijska*) celina je motiv, a najmanja *metričko-formalna* celina - grupa od dva takta, zvana dvotakt (neki teoretičari je nazivaju fraza). (Skovran i Peričić 1991: 34)

[70s] Pojava elemenata modalne dijatonike u vladajućem *dursko-molskom* sistemu obogaćuje *harmonsko-melodijski* sadržaj čineći dragoceni kontrast okolnom muzičkom tkivu. (Milenković 2007: 168)

Svi karakteristični slučajevi modifikacije imenica navedeni u prethodnom tekstu u značajnoj mjeri su prisutni u okviru analiziranog korpusa.

3.3.2 Analiza tekstualizacije

S obzirom na to da su karakteristične leksičko-gramatičke odlike tekstova o klasičnoj muzici na srpskom jeziku već opisane u prethodnom tekstu, na ovom mjestu će biti riječi o njihovim diskursnim odlikama, sa posebnim naglaskom na načinima ostvarivanja gramatičke i leksičke kohezije unutar tekstova, te govornim činovima koji se u njima javljaju kao karakteristični i dominantni. Na taj način će se posredno omogućiti dalje, strukturalno tumačenje tekstova.

3.3.2.1 Gramatička kohezija

Kao što je poznato, gramatička kohezija se može postići na četiri načina. Ti načini su: referenca (egzoforička i endoforička (anafora i katafora)), supstitucija, elipsa i vezivanje. U analiziranim tekstovima, prisutne su, prvenstveno, endoforičke reference (i to anafore), te elipsa i vezivanje.

Referenca se uglavnom obavlja pomoću prisvojnih ili pokaznih zamjenica ili pridjeva. Pri tome je dominantno prisustvo **endoforičkih referenci**, i to **anafora**, usmjerenih prema nečemu što je već ranije pomenuto ili imenovano u tekstu. Obično su u pitanju imena kompozitora, teoretičara ili analitičara, nazivi opusa, ciklusa ili kompozicija, muzičkih žanrova ili oblika, te različitih muzičkih pojmova.

U primjeru [71s] referenca se, tokom tri rečenice, ostvaruje pomoću prisvojnog pridjeva *njegov/njegovim* koji se odnosi na kompozitora Josipa Slavenskog, čije ime je dato na početku prve rečenice odlomka. Na takav način se postiže povezanost rečenica i odsustvo bilo kakve sumnje ili dvosmislenosti u pogledu toga o kome je u odlomku riječ, odnosno ko je nosilac radnje.

[71s] Josip Slavenski je, kao i Petar Konjović (i još izrazitije od njega), posedovao senzibilitet za folklor koji se spontano iskazivao modernističkim sredstvima. Odlučujući događaj za *njegov* kompozitorski razvoj je bez sumnje predstavljao *njegov* susret, još u studentskim godinama, sa muzikom Bele Bartoka, od koje je dobio impuls za *svoju* inventivnu stvaralačku nadgradnju. Povišeni emocionalni izraz u *njegovim* delima zadobio je ekspresionističku zaoštrenost koja se realizovala upotrebom smelih rešenja prvenstveno u dimenzijama harmonije i ritma. (Milin 2006: 108)

Na početku primjera [72s] pominje se *Rusalka*, kao lik iz istoimene opere, da bi se potom, u narednoj rečenici, na dva mjesta na taj lik pozvalo putem prisvojnog pridjeva *njenog*, prilikom opisivanja karakternih osobina lika i samog izvođačko-interpretativnog dočaravanja tih osobina.

[72s] U sceni i ariji *Rusalka* je predstavljena kao gospodarica, koja svojim podanicama, rusalkama, izdaje naređenja. U skladu sa tom uzvišenošću *njenog* karaktera je i umeren tempo (*Moderato*), širok četvorodelni metar i umerena dinamika, kao i izostanak orkestarske pratnje u trenutku *njenog* nastupa. [Ušković 2010: 56]

Ključni pojam za primjer [73s], koja se pojavljuje na početku odlomka, jeste *napolitanski akord*. U ostatku odlomka, na ovaj pojam se referencira na tri različita načina. Prvi put je u pitanju pridjev *njegovom*, drugi put se umjesto punog naziva *napolitanski akord* pojavljuje konstrukcija sa pokaznim pridjevom i imenicom (*taj akord*), dok se treći put umjesto pojma pojavljuje zamjenica *njemu*.

[73s] Pojava napolitanskog akorda i dalje (i uvek nadalje) neuporedivo preovlađuje u *njegovom* izvornom - molskom - rodu tonaliteta. Pri tom je vrlo tipično i da se u *taj* akord ulazi iz trozvuka VI stupnja, koji prema *njemu* stoji u dominantnom odnosu, pa se time napolitanska sfera proširuje. (Despić 1997: 94)

Elipsa se, kao vid gramatičke kohezije, pojavljuje kada se iz određenog dijela teksta izostave elementi koji su očigledni na osnovu prethodnog sadržaja. U okviru tekstova iz analiziranog korpusa, oni su obično vezani za različite pojave ili pojmove [74s], [75s], kao i djela [75s], žanrove, oblike [76s] ili kompozitore.

[74s] U svojoj suštini muzički tok je, očigledno, preobražavalački. U tom smislu – *potencijalno veoma složen*. Narušavanjem *početnog jezgra (nukleusa)*, *iskrivljena struktura* prolazi kroz niz stanja u čijim se neprekidnim preinačavanjima ipak čuvaju osobine grupe. (Popović 1998: 48)

Nakon svog inicijalnog pojavljivanja, muzički pojam koji je u osnovi prethodnog primjera (*muzički tok*) u daljem toku odlomka biva eliptično izostavljen na tri mjesta, u različitim okolnostima. U prvom slučaju, do takvog izostavljanja je došlo u sklopu potpunog izostavljanja subjekta i predikata rečenice, pri čemu se na izostavljeni subjekat (*muzički tok*) i podrazumijevajući izostavljeni predikat (*je*) posredno ukazuje pridjevom *složen* koga modifikuju dva priloga (*potencijalno* i *veoma*) i koji se s izostavljenim subjektom slaže u licu, broju i padežu. Drugo eliptično izostavljanje pojavljuje se nakon pridjevom modifikovane imenice *jezgra (nukleusa)*, gdje je iz konteksta i prethodnog teksta jasno da je u pitanju *jezgro muzičkog toka*. Do slične situacije dolazi i prilikom treće elipse, kada je, takođe na osnovu tekstualnog okruženja, jasno da je nakon imenice određene pridjevom (*iskrivljena struktura*) izostavljena (podrazumijevajuća i očigledna) konstrukcija *muzičkog toka*.

[75s] U poređenju s Kvartetom, Peričićeva trostavačna Sonatina za violinu i klavir, donekle u skladu s izvođačkim sastavom, prozračnija je po fakturi. Ali, iako *ne nalazimo* podjednako bujnu dozu hromatike i enharmonike koje su tako intenzivno bojile kvartetske događaje, *pomaci* su i dalje gusti, snažni. *Primetna su*

impresionistička senčenja, kao i diskretni akcenti ruske romantičarske škole.
(Stojanović-Novičić 2012: 170)

U primjeru [75s] se mogu uočiti dva slučaja elipse. U prvom od njih je, prije glagola *ne nalazimo*, izostavljen naziv kompozicije o kojoj je riječ, na osnovu toga što je ona pomenuta u rečenici koja prethodi (*Sonatina za violinu i klavir*) tako da je nedvosmisleno jasno o čemu je riječ. U drugom slučaju elipse se, na dva mjesta, izostavljaju pridjevi *hromatski i enharmonski* (odnosno *hromatska i enharmonska*), kontekstualno „izvedeni“ iz, prethodno navedenih pojmova, imenica *hromatike i enharmonike*.

[76s] *Razvojni deo* najčešće počinje nastupom teme u paralelnom tonalitetu, a prilično često i u dominantnom; nije, međutim, isključen ni *početak* u osnovnom tonalitetu, u slučaju da se *tema* pojavljuje obrađena na nov način. (Skovran i Peričić 1991: 136-137)

Specifičnost elipse u primjeru [76s] ogleda se u tome što se riječ koja je izostavljena (*sonate*) ne pojavljuje u odlomku, ali je, na osnovu upotrebljenih termina (*razvojni deo, početak, tema*) jasno da je riječ o sonati i da je taj naziv muzičkog oblika, kao podrazumijevajući, izostavljen na tri mjesta, nakon naznačenih upotrebljenih termina.

Elipsa se, takođe, ostvaruje i u rečenicama iz kojih je izostavljen (podrazumijevajući) subjekat. Naime, budući da u srpskom jeziku glagoli imaju rod i nije neophodno navođenje imenice u svojstvu subjekta u svakoj rečenici, moguće je da se, u okviru teksta, pojavljuju rečenice koje sadrže (samo) glagole koji funkcionišu kao predikati u odnosu na imenice koje su, u rečenici koja neposredno prethodi, položajem, kontekstom i sadržajem određene kao subjekti.

Oba primjera koja slijede sastoje se od po dvije rečenice, takve da se subjekat, naveden u prvoj rečenici, u drugoj rečenici izostavlja, ali na takav način da ga jasno „zastupa“ predikat koji se s njim slaže, gramatički, u rodu i broju, ali i smisljeno, svojim

sadržajem. U primjeru [77s] se, u drugoj rečenici izostavlja imenica *akord* koja je naznačena u prvoj, ali tako da je njeno postojanje smislaono podrazumijevano uz glagol *pojavljuje se*. U primjeru [78s], takva „kombinacija“ jesu imenica *pesme* i glagol *su oblikovane*.

[77s] Nastupajući opet kao prvo potpuno sazvučje, ovaj *akord* (označen zvezdicom) slušno deluje kao poluumanjeni septakord (f-as-ces-es). Kao takav *pojavljuje se* docnije, na samom vrhuncu predigre, da bi *se* naglim enharmonskim preokretom *vratio* na svoj prvobitni smisao. (Despić 1997: 173)

[78s] Lirske pesme pisane za mešoviti hor (bez soprana) uglavnom su laganog tempa i parnog metra, izuzev „Obasjala mesečina“ iz XV rukoveti, koja je brza i skercозна pesma, trodelnog metra. Većinom *su* strofično *oblikovane*, rečenične ili periodične strukture. (Lazarević 2010b: 140)

Oba načina realizovanja elipse su u velikoj mjeri prisutna u tekstovima o klasičnoj muzici na srpskom jeziku.

Vezivanje se, kao treći vid gramatičke kohezije koji karakteriše analizirani korpus tekstova, izvršava pomoću različitih tipova veznika. Pri tome su prisutna sva četiri tipa (aditivni, adversativni, kauzalni i temporalni).

Aditivnim veznicima se postojeće informacije predstavljene u tekstu uvezuju i dopunjavaju novim. Pri tome su, obično, u pitanju informacije vezane za muzičke kompozicije, oblike, žanrove, pojmove i pojave, a vezivanje se odvija kako na nivou pojedinačnih (složenih) rečenica, tako i na nivou susjednih.

U prva tri navedena primjera aditivni veznici *takođe*, *već* i *štaviše* se koriste u okviru složenih rečenica, kako bi se njihov sadržaj i informativnost proširili novim podacima. U primjeru [79s] riječ je o različitim vidovima modulacije (promjene tonaliteta), primjer [80s] odnosi se na zaključke i podatke o muzičkom djelu i njegovim tematsko-sadržajnim

karakteristikama, dok se primjer [81s] odnosi na određeni kompoziciono-aranžerski postupak u okviru operskog muzičkog stvaralaštva Mokranjčevih savremenika i efekte koji se tim postupkom postižu.

[79s] Iako je još vrlo čest, pa i osnovni, postupak dijatonske modulacije, u znatnoj meri se koristi i hromatska (promenom sklopa akorda, kao i tercnim vezama), a *takođe* i enharmonska (sve tri grupe umanjenog četvorozvuka, preznačenje dominantnog četvorozvuka u akorde hromatskog tipa). (Despić 1997: 100)

[80s] Iz svega jasno proizlazi da Geteov Faust nije sadržaj Listove simfonije, *već* predmet ili tačnije građa koju kompozitor obrađuje, kako je to ispravno formulisao Karl Dalhaus. (Lazarević 2010a: 9)

[81s] Pored ovoga, izvođenje hora na scenu, u ulozi protagoniste, svakako nije strano operским ostvarenjima (u periodu Mokranjčevog delovanja); *štaviše*, često služi kao moćno sredstvo da predstavi i izrazi osećanja naroda. (Lazarević 2010b: 141)

Nasuprot tome, u primjeru [82s] aditivni veznik *takođe* povezuje dvije susjedne rečenice, omogućavajući da druga rečenica dopuni prvu novim informacijama, u vezi sa tonalnim tumačenjem određenog dijela kompozicije koja je predmet analize, zasnovanim na njegovim harmonskim karakteristikama.

[82s] Ukoliko se uzme u obzir modalni kontekst segmenta, i činjenica da u trenutku pojave ovog akorda dominira paralelni dis-mol, moguće je ton his protumačiti kao element dorskog dis-modusa. Tome u prilog *takođe* govore oblik i obrtaj akorda (kvintakord u osnovnom obliku), kao i kvintni skok u basu, pa se može izvesti zaključak da je reč o durskoj subdominanti dorskog dis-modusa (Sabo 2007: 183)

S druge strane, **adversativni veznici**, u osnovi, služe za uvođenje informacije koja je u suprotnosti sa onim što se očekuje na osnovu onoga što joj prethodi. Tačnije, njima se predstavlja suprotnost koja postoji između dvije izjave ili stanovišta koja, istovremeno,

predstavlja i novu informaciju. Navedeno se, kao i kod aditivnih veznika, može odvijati na nivou prostih rečenica unutar složene, ili na nivou dvije susjedne rečenice i, kao što je to slučaj i sa aditivnim veznicima, tiče se karakteristike muzičkih oblika, žanrova, pojmova, pojava ili konkretnih kompozicija, ali i informacija vezanih za život i stvaralaštvo kompozitora, analitičara ili teoretičara.

Adversativni veznici koji se najčešće pojavljuju u analiziranim tekstovima su *ali*, *dok* i *iako*.

U primjerima [83s] i [84s], veznik *ali* povezuje dvije rečenice u okviru složene, na takav način da omogućava saopštavanje informacija koje se, na neki način suprotstavljaju onome što je iskazano prije pojave veznika. U prvom od primjera, takva informacija je vezana sa harmonskim karakteristikama dijela muzičkog oblika, dok se u drugom odnosi na tonalitet dijela kompozicije koja je predmet analize.

[83s] Završni deo nije ponavljanje ekspozicije, *ali* ima funkciju reprize u harmonskom smislu: on obuhvata jedan ili više nastupa teme u osnovnom tonalitetu. (Skovran i Peričić 1991: 137)

[84s] Deo „ples” iz kojeg je preuzet primer odvija se pretežno u a-molu, *ali* je u ovom odlomku privremeno uspostavljena durska tonika. (Aleksić 2007: 149)

Primjere [85s] i [86s] karakteriše pojava adversativnog veznika *dok* kojim se, u okviru složene rečenice uvode nove informacije, koje su na neki način suprotne onima koje im prethode, ali ih istovremeno i dopunjavaju. Te informacije su u jednom slučaju vezane za melodijsko-harmonsko kretanje u okviru razmatrane harmonske situacije, dok su u drugom vezane za šematski prikaz oblika trodijelne pjesme i formalno-sadržajne karakteristike dijelova tog oblika.

[85s] U daljem kretanju obično se prvo seksta kreće naniže u kvintu *dok* kvarta ostaje kao zadržica koja se razrešava naknadno. (Tošić 2007: 120)

[86s] Ako kažemo, na primer, da neka kompozicija ima oblik A B A₁ to znači da se ona sastoji od tri odseka, od kojih su prvi i treći jednaki ili bar slični, *dok* je srednji drugačijeg sadržaja. (Skovran i Peričić 1991: 9)

Preostala tri primjera u sebi sadrže rečenične strukture čijoj međusobnoj povezanosti doprinosi adversativni veznik *iako* (i njegov sinonim *mada*, u primjeru [89s]).

U primjeru [87s] ovim veznikom je uvedena umetnuta rečenica kojom se, navođenjem suprotnosti, dopunjavaju informacije koje sadrži rečenica koja je okružuje. Pri tome je, u sadržajnom smislu, sve u vezi sa vezivanjem akorada u kontekstu situacije koja se opisuje. U primjeru [88s] veznik *iako* se nalazi na početku rečenice, a čitava rečenična konstrukcija koja iza njega slijedi je zarezom odvojena od ostatka složene rečenice. Na takav način se ključna informacija (odsustvo učestalosti pojavljivanja konsonantne kvarte na kraju moteta) praktično uvodi pomoću postavljanja njene svojevrsne suprotnosti (u vidu „pretpostavljenog očekivanja“) u inicijalnu poziciju.

[87s] Međutim, odnosi između akorada, kao njihova funkcionalno-tonalna dimenzija, *iako* već u velikoj meri prošireni sa kadencirajućih situacija i na ostatak muzičkog toka, još uvek su na mnogo mesta i dosta proizvoljni. (Despić 1997: 40)

[88s] *Iako* bi se moglo očekivati, i tako se obično smatra, da se konsonantna kvarta najčešće javlja na kraju moteta to u praksi nije tako. (Tošić 2007: 120)

Konačno, u primjeru [89s] se najprije pojavljuje veznik *mada* koji povezuje dva dijela složene rečenice, a potom ta rečenica biva povezana sa narednom pomoću veznika *iako* koji se nalazi na njenom početku. Suprotnost uvedena ovim veznicima, a u vezi sa pojmom *rečenica/fraza* i njegovim karakteristikama, u ovom slučaju je vezana za lične stavove autora teksta.

[89s] Naime, ove rečenice/fraze nisu uspele da formiraju celinu višeg reda, *mada* i u takvom poretku, kao niz rečenica/fraza, one sobom nose privlačnost i skreću pažnju

slušalaca. *Iako*, trenutno, nadrečenične/nadfrazne formacije nisu u žiži interesovanja, ipak treba konstatovati da su konkretne rečenice/fraze izložene po parovima. (Popović 1998: 267)

U analiziranom korpusu tekstova o klasičnoj muzici na srpskom jeziku, **kauzalni veznici** dočaravaju ili ukazuju na rezultat, razlog, uzrok ili svrhu, najčešće u odnosu na neki vid muzičkog djelovanja ili kreacije. Mogu se naći unutar složenih rečenica ili kao veza između dvije susjedne, tako što stoje na početku druge od njih. Najčešći kauzalni veznici koji se pojavljuju su *jer*, *iz tog razloga* i *(i/te) stoga*.

[90s] Ta je tonika isključivo durska, *jer* je alteracija II stupnja naviše, pa time i sama prekomerna dominantna, mogućna samo u duru. (Despić 1997: 94)

[91s] U drugoj rečenici/frazi, pak, muzički tok savija se pod pritiskom sabijanja, odnosno skraćivanja vremena u odnosu na početno stanje *jer* je razmak između ponovljenih motiva (ovog puta u poretku sekvence) sada sveden na samo osminu pauze. (Popović 1998: 69)

[92s] U Palestrininom strogom stilu sazvučje kvarte između basa i nekog od gornjih glasova nije bilo korišćeno jer je taj interval još uvek bio doživljavan kao disonanca. (Tošić 2007: 120)

Kao što se može vidjeti, u prethodna tri primjera pojavljuje se kauzalni veznik *jer* kojim se povezuju dvije proste rečenice u okviru složene. U sva tri slučaja, upotrebom ovog veznika se uvodi uzrok za ono što je navedeno u prostoj rečenici koja prethodi njegovoj pojavi. U primjeru [90s] u pitanju je melodijski uzrok određenih harmonskih zakonitosti, dok je u primjeru [91s] predstavljeni uzrok vezan za konkretno stanje muzičkog toka u određenoj kompoziciji. Konačno, uzrok iskazan u primjeru [92s] je u vezi sa određenim muzičkim zakonitostima koje su važile u doba renesanse i svoj efekat imale na Palestrinin harmonski jezik.

[93s] Upravo dinamikom se na najefektniji način postiže spoljašnja manifestacija unutrašnjih procesa muzičkog toka, pa će, *iz tog razloga*, u redovima koji slede posebna pažnja biti posvećena organizaciji ove izvođačke komponente. (Božanić 2007a: 6-7)

[94s] Naime, poznato je da tonika predstavlja element stabilnosti, mirovanja, pa se *iz tog razloga* naziva statička funkcija. (Božanić 2007a: 58-59)

U primjerima [93s] i [94s], proste rečenice su, u okviru složene, povezane kauzalnim veznikom *iz tog razloga*, kojim se rečenica koja ovom vezniku prethodi postavlja kao razlog za stanje ili dešavanje iskazano u rečenici koja nakon njega slijedi. U prvom od primjera, izlažu i obrazlažu se autorovi razlozi za koncipiranje i realizovanje određenog dijela knjige iz koje je primjer uzet, dok je u drugom slučaju u pitanju zaključak izveden na osnovu stanja utvrđenog uvidom u muzičke primjere i literaturu.

U naredna dva primjera, veznikom *iz tog razloga* se povezuju dvije susjedne rečenice, i to na takav način da se u prvoj od njih, praktično, predstavlja razlog (uzrok) za djelovanje ili stanje predstavljeno u drugoj rečenici, koja počinje navedenim veznikom. U primjeru [95s] u pitanju je tekstualni prikaz formalne analize dijela muzičkog djela i, s tim u vezi, uočene formalno-melodijske karakteristike, predstavljene u prvoj rečenici, uzrokuju svojevrstan zaključak koji autor izvodi u drugoj. Slična situacija je uočljiva i u primjeru [96s], samo što su sada u iznošenje uzroka radnje iskazane u rečenici koja počinje veznikom *iz tog razloga* uključene dvije rečenice. Inače, ponovo je u pitanju tekstualni prikaz analize dijela određene kompozicije, ali sada, prvenstveno, u domenu harmonije, a nešto manje i forme.

[95s] U drugom stavu, početna rečenica/fraza otkriva kombinaciju triju različitih motiva od kojih prvi, ipak, dominira: a a1 b c a2 (videti Primer br. 38a). *Iz tog razloga* može

se reći da je motivska kombinacija stvorila vrlo čvrstu, takođe kombinovanu, razvojno-selektivnu strukturu. (Popović 1998: 267)

[96s] Na ovom mestu sprovodi se radikalni „prelom” prostor-vremena i zahvaljujući započetom kadenciranju -već u drugom taktu druge rečenice/fraze. Zapravo, zahvaljujući, ovog puta, „varljivoj” kadenci koja je, praktično, umetnuta ili, još tačnije, utisnuta u već znatno „zakrivljeno” prostor-vreme. *Iz tog razloga* pomenuto mesto ne predstavlja i neprobojnu, definitivnu granicu jer se signal faktičkog kraja odlaže za jedan kasniji trenutak. (Popović 1998: 69)

Kada se pojavljuje samostalno, kauzalni veznik *stoga* povezuje dvije rečenice, tako što se u drugoj rečenici, na čijem početku se nalazi, iskazuje rezultat koji je nastao kao posljedica razloga ili uslova naznačenog u prvoj rečenici.

U primjeru [97s] u pitanju je problematika izvođaštva vezana za specifičnosti praktične temporalne organizacije pasaža prilikom izvođenja, dok se u primjeru [98s] razmatraju harmonski argumenti potrebni za formalno tumačenje određenog dijela muzičkog djela prilikom formalne analize.

[97s] Ukoliko je ceo pasaž osmišljen kao ubrzanje, on svakako, kao i ukrasi, mora početi kasnije u ritmičkom vremenu kako bi konačni ton ka kojem se ide došao potpuno tačno na ciljni, koji uvek dolazi na tačan udarac pulsa. *Stoga* na početku mora da postoji usporenje iz koga se pasaž postepeno ubrzava. (Serdar 2014: 63)

[98s] Opisana tonalna nestabilnost i potenciranje transpozicija, narušava mogućnost tumačenja ovog osmotaktnog segmenta kao rečenične strukture. *Stoga* je ovaj segment najadekvatnije nazvati potencijalnom rečenicom. (Grujić 2014: 221)

Veznik *stoga* se pojavljuje i u okviru složenih rečenica i povezuje proste rečenice u njima, ali je, u tom slučaju neophodno da prije njega stoje veznici *i*, *te* ili, rjeđe, *pa*. Pri

tome njegova uloga i funkcija ostaje nepromijenjena u odnosu na ono što je o ovom vezniku već rečeno u prethodnom tekstu.

U primjeru [99s] se razmatra formalno-harmonsko određivanje dijela muzičkog djela koje se analizira, dok je u narednom slučaju u pitanju zaključak autora izveden na osnovu sagledanih činjenica.

[99s] Na nju se nadovezuje prvi međustav (epizoda, „divertimento“!), koji čini prelaz ka razvojnom delu *i stoga* modulira u tonalitet u kojem će razvojni deo otpočeti. (Skovran 1991: 136-137)

[100s] U kontekstu muzičke umetnosti intonacija ima širok radijus delovanja, *te stoga* predstavlja izuzetno složen pojam. (Božanić 2007a: 14)

Posljednji, četvrti tip veznika, **temporalni veznici**, doprinose određivanju vremenskog redoslijeda dešavanja unutar određene tekstualne cjeline ili unutar nekog perioda ili situacije koja je opisana tekstualnom cjelinom. Takođe, oni pomažu i u tekstualnom prikazivanju toka muzičkog djela u okviru različitih tipova muzičke analize, ili višeslojnosti njegovog doživljavanja. Tri temporalna veznika koja se najčešće javljaju u tekstovima su *nakon*, *pre* i *u isto vreme/istovremeno*.

Veznikom *nakon* se, na osnovu temporalnih odnosa, povezuju proste rečenice u okviru složene, kao i dvije susjedne rečenice. U prvom od dva primjera koji slijede, riječ je o istorijsko-praktičnim okolnostima nastanka hromatske ljestvice kao muzičke pojave, dok se u primjeru [102s] prati i tumači tok kompozicije Josifa Marinkovića na osnovu harmonskih postupaka koje ovaj kompozitor primjenjuje.

[101s] Hromatska lestvica je, naime, nastala neposredno *nakon* što je tonski sistem izgradio uslove njenog nastanka, odnosno u drugoj polovini XIX veka. (Atanovski 2010: 105)

[102s] Ovaj postupak smatra se Marinkovićevim pokušajem da postavi dualizam jave i sna, to jest, pesimizma i optimizma, realnog i nerealnog. *Nakon* toga sledi povratak u „optimistični“ G-dur. (Ivanić 2010: 302)

U primjeru [103s], prilikom opisivanja redosljeda muzičkih (melodijskih) dešavanja u različitim glasovima u završnom dijelu fuge, pojavljuje se veznik *pre* kao veza između dvije proste rečenice unutar složene i to je tipična situacija u kojoj se ovaj veznik javlja u analiziranim primjerima.

[103s] U završnom delu veoma je česta streta) („sustizanje“), tj. veštačka (kanonska) imitacija teme: drugi glas otpočinje imitaciju *pre* no što je prvi glas završio izlaganje teme. (Skovran i Peričić 1991: 137)

Veznik *u isto vreme* se, u primjeru [104s], koristi da ukaže na istovremenost radnji i stanja u prostim rečenicama koje povezuje u okviru složene, a u vezi sa karakteristikama stavova sonatnog ciklusa koje omogućavaju njihovo jedinstvo. Sinonim ovog veznika, *istovremeno*, koristi se u primjeru [105s] kako bi povezao dvije rečenice kojima se, kroz istovremenost stanja predstavljenih u njima, sagledavaju različiti aspekti muzičkog toka određenog muzičkog djela koji se javljaju simultano, odnosno njegova globalna forma i mikroforme koje sačinjavaju tu globalnu formu.

[104s] Već je u više mahova bilo reči o jedinstvu koje čine stavovi sonatnog ciklusa: oni moraju odgovarati jedan drugom po sadržaju, stilu, proporcijama, a *u isto vreme* obrazovati potrebne kontraste bez kojih ne može opstati tako obimna i složena celina. (Skovran i Peričić 1991, 252)

[105s] S jedne strane, određen muzički tok, ili više njih u okviru nekog složenog muzičkog dela, predstavlja(ju) globalnu formu sa većom ili manjom globalnom homogenošću ili izotropnošću. *Istovremeno* se, s druge strane, u tom istom muzičkom delu

ispoljava „neizotropnost” na jednoj, moglo bi se reći, manjoj skali sa većim brojem izdvojenih mikroformi, zapravo na mikrostrukturnoj ravni. (Popović 1998: 147)

Vremenski odnosi u okviru teksta se mogu precizirati i nizanjem rečenica koje počinju različitim temporalnim veznicima i na taj način bivaju uvezane tako da se, prilikom čitanja, stiče uvid u to kako su se radnje u njima odvijale hronološki. U tekstovima iz analiziranog korpusa koji se bave nekim od vidova muzičke analize ili istorijskog razvoja, takvi slučajevi su veoma česti.

Primjer [107s] predstavlja niz rečenica kojim se opisuje transformacija poimanja sonatnog oblika nastala kao rezultat proučavanja i analiziranja različitih muzičkih primjera tog oblika nastalih u različitim epohama, kao i relevantne literature. Pri tome temporalni veznici koji se koriste (*prvo*, *zatim*, *nadalje*, *konačno*) omogućavaju da se hronologija dešavanja predstavljenih u tekstu može nedvosmisleno utvrditi i pratiti.

[107s] *Prvo* je formirana svest o trodelnoj koncepciji sonatnog oblika (Ekspozicija - Razvojni deo - Repriza) zasnovanoj na poređenju sa dramom. *Zatim* je norma počela da varira: sonatni oblik opstaje i bez razvojnog dela (Ekspozicija - Repriza), sve dotle dok postoji tonalni kontrast tema u ekspoziciji i tonalno pomirenje tema u reprizi. *Nadalje* je ustanovljeno (na osnovu primera iz muzičke literature) da repriza može biti subdominantna i prevremena, te da ni tonalno pomirenje tema u reprizi nije nužno sve dotle dok se druga tema, kao svojevrsna »tonalna disonanca« u ekspoziciji, javlja u reprizi u osnovnom tonalitetu. *Konačno*, prva tema je mogla u potpunosti da izostane u reprizi, ako je njen tematski sadržaj maksimalno iskorišćen u razvojnom delu. (Vuksanović 2007: 25)

Sa sličnim ciljem se, često, u tekstovima koriste i određeni glagoli i glagolske imenice, kojima se, takođe, rečenice uvezuju u tekstualnu cjelinu, dok se, s druge strane, precizira redoslijed dešavanja u njima, posmatran na vremenskoj osi.

[108s] Od br. 1 *počinje* drugi odsek uvoda u kojem Maler varijaciono-simfonijski *razvija* izložene materijale, *osvetljavajući* ih u različitim orkestarskim bojama i kombinacijama, naslojavanjima i prepletima, ali ih motivski *transformišući* (motiv fanfara u dve nove varijante, br. 1 t. 5 i br. 11. t. 15; motiv kvarte postaje motiv kukavice /Malerova oznaka u partituri/, br. 1, t. 13). *Pojavljuje* se i nov motivski materijal (br. 3, t. 4), *nagoveštaj* motiva zla trećeg stava. Sa *nestankom* pedalnog tona, intonacijom kvarte (kojom počinje A tema) *priprema* se nastup prve teme ekspozicije. Već u uvodu Maler *postavlja* princip na kojem će biti *zasnovano* celokupno delo. (Marinković 2007b: 42)

Glagoli i glagolske imenice koje se pojavljuju u prethodnom primjeru, prema redoslijedu javljanja i, bez obzira na to da li su u pitanju glagoli u odgovarajućim vremenima, oblicima ili stanjima ili glagolske imenice, „svedeni“ na infinitiv, jesu: *početi*, *razviti*, *osvetliti*, *transformisati*, *pojavit*, *nagovestiti*, *nestati*, *pripremiti*, *postaviti* i *zasnovati*. Smješteni u odgovarajuće analitičko tekstualno okruženje i, u tom smislu, kontekstualno i sadržajno uklopljeni i uobličeni zajedno sa ostalim rečeničnim članovima i tekstualnim elementima, ovi glagoli omogućavaju da se pojedinačne rečenice povežu u koherentnu cjelinu koja (hronološki) prati tok muzičkog djela koje se analizira i istovremeno osvjetljava različita dešavanja u okviru tog toka, djelimično dopunjena i zapažanjima autora teksta. U tekstovima sa srodnom tematikom i građom u okviru analiziranog korpusa, ovakve tekstualne situacije su veoma česte.

Detaljnim razmatranjem vezivanja u prethodnom tekstu zaokruženo je predstavljanje načina ostvarivanja gramatičke kohezije u okviru tekstova o klasičnoj muzici na srpskom jeziku. U nastavku slijedi utvrđivanje i predstavljanje načina na koje se u tekstovima postiže leksička kohezija.

3.3.2.2 Leksička kohezija

Kao što se već moglo uočiti i zaključiti u prethodnim odjeljcima, kohezivni efekat u okviru leksičke kohezije postiže se izborom vokabulara, pri čemu postoje dva moguća odnosa između jedinica vokabulara: reiteracija i kolokacija. U tekstovima o klasičnoj muzici na srpskom jeziku, vid leksičke kohezije koji se najčešće pojavljuje jeste reiteracija.

U okviru analiziranog korpusa, **reiteracija** se, prije svega, pojavljuje u svom osnovnom vidu, odnosno kao **ponavljanje** određenog termina iz domena klasične muzike. U najvećem broju slučajeva su u pitanju imenice kojima se označava neki muzički pojam, oblik, žanr ili naziv kompozicije.

U primjeru [109s], imenica *harmonizacija* se javlja u dvije susjedne rečenice, pri čemu je prvi put upotrebljena u opštem, najširem značenju, dok je u drugom javljanju njeno značenje nešto specifičnije i uže, čemu doprinosi pridjev *standardna* koji se ispred nje nalazi.

[109s] Autentičan nacionalni duh melodije sa početka uvertire je u potpunosti poništen *harmonizacijom*, koja je oslonjena na zapadno-evropski kliše. Modalni potencijali su potisnuti, a u prvi plan dolazi standardna *harmonizacija*. (Sabo 2007: 183)

Slično situaciji iz prethodnog primjera, u narednom odlomku se ponavlja imenica akord, ali sada prvo u užem značenju, odnoseći se na konkretnu akordsku strukturu o kojoj autor govori, a potom, prilikom trećeg pojavljivanja, u širem značenju, čemu doprinosi kompletna konstrukcija u koju je imenica smještena (alterovani akordi hromatskog tipa) kojom navedeni akord dobija svoju klasifikaciju u okviru različitih tipova akorada.

[110s] Ipak, da bi se ta težnja još pojačala, pojavljuje se - mada u retkim slučajevima (vidi pr. 74) - na ovoj osnovi i (mala) septima *akorda*, kao karakteristična i inače skoro obavezna na dominantu. Ona sa kvintom gradi odnos umanjene terce (ili češće - prekomerne sekste, pošto se ton povišenog II stupnja većinom nalazi u melodiji),

pa u takvom sastavu ovaj *akord*, naravno, spada među alterovane *akorde* hromatskog tipa - kao tzv. mali prekomerni četvorozvuk, maksimalno usmeren ka tonici. (Despić 1997: 94)

Kao što se može uočiti, u primjeru [111s] se ponavlja konstrukcija rečenica/fraza, koju autor knjige iz koje je odlomak preuzet postavlja, objašnjava i definiše na samom početku, te je, potom, u tekstu tretira kao imenicu u jednini. Što se, konkretno, tiče odlomka koji slijedi, u njemu se konstrukcija rečenica/fraza pojavljuje u različitim stepenima opštosti, od potpuno generalizovanog korišćenja, tretiranja i tumačenja ovog pojma pa do užih i specifičnijih upotreba i interpretacija kojima, prvenstveno, doprinose različiti pridjevi, ali i sadržajno-kontekstualno okruženje u kojima se nalaze.

[111s] Jedna *rečenica/fraza* može, sama po sebi, da predstavlja jedan odsek u muzičkom delu ili da čini samostalnu jednostavniju celinu. Isto tako, jedan odsek ili celo delo može da obuhvati sukcesiju više *rečenica/fraza*. Sukcesija takvih *rečenica/fraza* može da oformi „niz” ili „lanac” bilo ponovljenih, bilo različitih *rečenica/fraza*. Ovakve *rečenice/fraze* su manje-više međusobno nezavisne mada se dodiruju: povezane su nekim znakom muzičke interpunkcije ili, još snažnije, jednom prožimajućom intonacijskom konturom. Muzičke *rečenice/fraze*, najzad, mogu biti u nekoj međusobnoj suštinskoj zavisnosti. (Popović 1998: 321)

Takođe, kao što se moglo uočiti u ranijem tekstu, kada je bilo riječi o modifikovanju imenica, prisutne su i situacije kada se i različiti „muzički“ pridjevi ponavljaju u funkciji leksičke kohezije. Takve situacije su predstavljene u primjerima [59s], [60s] i [61s], a u nastavku slijedi još jedan primjer ([112s]) u kome se, u okviru jedne složene rečenice na dva mjesta pojavljuje pridjev *ritmički* i modifikuje dvije različite imenice, sa različitim funkcijama u okviru rečenice. Prilikom prvog javljanja, ovaj pridjev se javlja kao

modifikator subjekta (*ritmičke osobnosti*), dok je u drugom javljanju u pitanju modifikacija objekta rečenice (*ritmičkih modela*).

[112s] *Ritmičke* osobnosti tematskih materijala sonata prvog perioda izuzetno su raznovrsne, a kao jedan od osnovnih i sveprisutnih *ritmičkih* modela u svim rodovima tema egzistira triola kojoj je data izuzetna uloga nosioca dramskog, lirskog ili igračkog pokreta. (Cvetković 2010: 321)

U analiziranim tekstovima su česti i takvi slučajevi reiteracije da se nekoliko tematski, smisaono ili morfološki povezanih imenica i/ili pridjeva (vezanih za klasičnu muziku ili njeno prikazivanje i opisivanje) ponavlja unutar određenog odlomka, pasusa ili poglavlja, te se na taj način postiže kohezija.

[113s] Shemu koja označuje u opštim potezima formalni plan *muzičkog dela* (raspored njegovih odseka) nazivaju neki teoretičari apstraktnim oblikom. Ako kažemo, na primer, da neka *kompozicija* ima oblik A B A. to znači da se ona sastoji od tri odseka, od kojih su prvi i treći jednaki ili bar slični, dok je srednji drugačijeg sadržaja. A ako uzmemo u obzir i druge karakteristike *kompozicije*: broj i izbor instrumentalnih ili vokalnih izvođača koje delo zahteva, karakter muzike, tempo i takt, namenu i stil dela, eventualnu saradnju sa drugim umetnostima itd. - onda imamo pred sobom konkretni oblik, drugim rečima vrstu, rod, žanr *muzičkog dela* (ne mešati sa gore pomenutim individualnim oblikom pojedine *kompozicije*!). (Skovran i Peričić 1991: 9)

Primjer [113s] karakteriše ponavljanje izraza *muzičko delo* i *kompozicija*. Ovi izrazi se javljaju u različitim rečenicama u okviru odlomka, u takvom kontekstualno-smislenom okruženju da, praktično, predstavljaju sinonime i odnose se na istu pojavu. Pri tome se tekst u kome se ovi izrazi nalaze i ponavljaju odnosi na načelne principe muzičke analize i,

konkretno, razliku između apstraktnog oblika i konkretnog oblika (vrste, žanra) muzičkog djela (kompozicije).

[114s] *Tempo* je brzina pojavljivanja pojedinih otkucaja (udara, doba), koji dele vreme u nizove tačaka koje pravilno slede jedna za drugom. Otkucaji ne poseduju trajanje, dok ga intervali između otkucaja poseduju. Oko tih tačaka slušaoci i izvođači organizuju svoje opažanje i reprodukovanje *ritma*, dok otkucaji služe kao kognitivni okviri za opažanje *ritma*, koje pak, zavisi od *tempa*. Ako slušaoci ili izvođači ne mogu da opaze *tempo* kojim se nižu otkucaji, njihovo opažanje *ritmičkih* celina, sklopova, pa shodno tome i izvođenje, biće poremećeno, a *ritmički* sklopovi bivaju sasvim odvojeni od opšte *temporalne* strukture. U istom slučaju, slušalac će veoma teško razlikovati i *ritmičke* i melodijske celine. (Cvetković 2014: 318)

U odlomku koji je označen kao primjer [114s], ponavljaju se imenice *tempo* i *ritam*. Ove imenice su, u muzičkom smislu srodne, blisko povezane i komplementarne, te se odlomak, u osnovi, i bavi njihovom međuzavisnošću. Osim navedenih imenica, u tekstu se pojavljuju i ponavljaju i pridjevi koji su izvedeni iz njih: *ritmički* i *temporalni*. Ovi pridjevi modifikuju različite imenice (*sklopovi*, *celine*, *struktura*) i time djeluju u funkciji opisivanja međuzavisnosti između *tempa* i *ritma* u okviru različitih aspekata doživljavanja i izvođenja muzike.

Kao karakterističan vid ponavljanja, koji je već djelimično predstavljen u prethodnom primjeru ([114s]), pojavljuje se promjena vrste riječi. Pri tome, najčešće, dolazi do promjene imenice u pridjev (i obrnuto). U sklopu ovih situacija mogu se pojaviti i izvedenice imenica i/ili pridjeva koje zadržavaju pripadnost istoj vrsti riječi (*harmonija* – *harmonizacija*; *harmonski* – *harmonizovani* i slično).

U primjeru [115s], gdje se razmatraju specifičnosti u građi različitih tipova ljestvica, koje autor teksta karakteriše kao *tradicionalne* i *novije*, višestruko se ponavljaju imenice

lestvica i *tetrakord*, ali se pojavljuju i pridjevi koji su iz njih izvedeni (*lestvični* i *tetrakordalni*), te se na taj način, doprinosi tematskoj povezanosti i koherentnosti teksta.

[115s] Građa tradicionalnih *lestvica* (starih modusa, durskih i molških) se normalno posmatra kao *tetrakordalna*, sa jednakim ili različitim *tetrakordima*, ali uvek na rastojanju celog stepena, osim u lidijskom modusu. Od novijih *lestvičnih* obrazaca polustepen među *tetrakordima* ima, naravno, i lidijsko-miksolidijska (akustička, Bartokova) *lestvica*, a Mesijanov VI modus čine dva durska *tetrakorda* na takvom rastojanju, iako ga ovaj kompozitor tumači kao pentakordalan sa sinafom. Razume se da i niz od pet tonova, pa izuzetno i više njih, može da čini gradivni element *lestvice* (kao u IV, VI i VII Mesijanovom modusu), tim pre što *lestvica* ne mora biti ograničena na klasičan, oktavni raspon preko kojega se poredak ponavlja! (Despić 1997: 379)

S druge strane, u primjeru [116s] se, prilikom razmatranja osnovnih odlika sonatnog principa, na tri mjesta ponavlja imenica *tonika*, a javlja se i pridjev *tonični*, koji je iz nje izveden i kojim se modifikuje (određuje) imenica *tonalitet* kao termin koji prema imenici *tonika* stoji u bliskom odnosu hiperonimije.

[116s] Ako se pod fundamentalnom odlikom tog principa podrazumeva izlaganje važnog iskaza u tonalitetu različitom od *toničnog* i, zatim, ponavljanje tog iskaza na *tonici* ili primenu nekog gesta kojim se on dovodi u vezu sa *tonikom* pre završetka stava, onda je u slučaju ovih kvarteta ključ sonatnosti upravo u razumevanju ovih gestova uodnošavanja sa *tonikom*. (Milojković 2010: 289)

U tekstovima o klasičnoj muzici na srpskom jeziku reiteracija se, osim pomoću ponavljanja, u izvjesnom broju slučajeva postiže i upotrebom **sinonima** i/ili **hiponima** (podređenih termina), koji služe kao zamjene za riječi koje su prvobitno upotrebljene.

[117s] I sami načini *promene tonaliteta* na više mesta su iznenađujući i neobično nagli. U tom smislu treba naročito zapaziti *prelaz* iz početnog F-dura u g-mol, a potom i onaj iz B-dura u As-dur, u pr. 53. U oba slučaja se ispod najobičnijeg dijatonskog pokreta koralne melodije, koji ni po čemu ne upućuje na promenu, događaju sasvim neočekivani *tonalni preokreti*: u prvom čak uz pomoć *enharmonije*, a u drugom kroz lančanu vezu tri uzastopne dominante. (Despić 1997: 65)

Tokom tri rečenice koje čine prethodni primjer, jedna harmonska pojava u okviru kompozicije koja je predmet analize, *promjena tonaliteta*, označava se još i kao *prelaz* (iz jednog tonaliteta u drugi) i kao *tonalni preokret*. Takođe, pojavljuje se još i termin *enharmonija*, koji podrazumijeva određenu vrstu promjene tonaliteta (modulacije) te, je kao takav podređen polaznom pojmu.

Slično je i u primjeru [118s], gdje se imenica *harmonija*, prilikom razmatranja njene funkcije u kontekstu muzičkog djela, u daljem tekstu predstavlja još i metaforičnom deskriptivnom konstrukcijom *muzička interpunkcija*. S druge strane, u tekstu se javljaju i izrazi *harmonske veze* i *kadencia* koji su terminu *harmonija* podređeni na takav način da u odnosu na njega stoje kao dijelovi prema cjelini.

U oba primjera se, na navedeni način, istovremeno, postiže jezička raznovrsnost, izbjegava pretjerano ponavljanje istog termina i doprinosi leksičkoj koheziji.

[118s] No, pre nego što pristupimo izučavanju takvih situacija, sagledajmo funkcije *harmonije* u kontekstu muzičkog dela. Kao prva, izdvaja se njena konstruktivna, oblikotvorna uloga. Određene karakteristične *harmonske veze* imaju zadatak da omeđavanjem obeleže delove muzičkog toka. Pri tome, istaknuto mesto pripada kadenci. Ovakva *muzička interpunkcija* može imati različitu završnu snagu, što zavisi od mnogih činilaca, a pre svega - od logike razvoja muzičke misli. (Božanić 2007a: 56)

Leksička kohezija se, u okviru analiziranog korpusa, u velikom broju slučajeva ostvaruje i putem pojavljivanja **srodnih muzičkih termina** u okviru jedne tekstualne cjeline. Takvi srodni termini, između kojih nije moguće uspostaviti sasvim jasne odnose hiponimije ili hiperonimije, su, tipično, cjelina i njeni dijelovi (što je već viđeno u primjeru [118s] i djelimično opisano) ali tu spadaju i različiti muzički termini koji služe za imenovanje, označavanje ili predstavljanje različitih aspekata muzičkog određenog žanra, oblika, pravca ili djela, pri čemu je vezanost za žanr, oblik, pravac ili djelo faktor kojim se postiže srodnost. U navedeno se ubrajaju i simboli za akorde na ljestvičnim stupnjevima (pisani slovima ili rimskim brojevima), obrtaje akorada, nazivi tonaliteta, brojem predstavljeni nazivi intervala i vrste takta, te simboli kojima se šematski predstavljaju različiti muzički oblici (kombinacije velikih i malih slova abecede i brojeva).

U primjeru [119s] riječ je o formalnim karakteristikama završnog stava Haydnove Simfonije br. 97, čime se termin *stav* postavlja kao termin koji je ključan za odlomak. Međutim, u ostatku teksta, pojavljuju se različiti termini koji su srodni i u različitom stepenu podređeni navedenom terminu, u domenu njegove formalne strukture (*dvodel*, *trodela*, *period*, *rečenica*, *središnji odsek*, *reprizni odsek/repriza*). Takođe se pojavljuju i slovno-numeričke oznake za pojedine odsjeke u okviru stava (*a*, *b*, *a1*). Naznačeni termini pojavljuju se, navode i opisuju u skladu sa njihovim javljanjem u toku stava i u sklopu dodatnih opisa i zapažanja od strane autora teksta, te omogućavaju da se tekst doživi kao jedinstvena i smisleno povezana cjelina.

[119s] Tematski, tonalno, pa čak i strukturno, evidentna je prevaga *dvodelnosti*. Kao što je već istaknuto, prvo izlaganje teme finalnog *stava* Simfonije br. 97 J. Hajdna (primer 1) nosi odlike forme koja bitiše između *dvodela* i *trodela*, sa jasno preovlađujućim karakteristikama *trodela*. Odseci *a* i *a1* su dve *rečenice* koje formiraju modulirajući *period*, a *reprizni odsek a2* je sveden na strukturu *rečenice*, koja je harmonski

obogaćena i znatno proširena, te po proporcijama odgovara prvom segmentu forme. *Središnji odsek b*, unosi kontrast na tematskom planu, a po strukturi i dimenzijama na istoj je ravni kao okruženje. Pred *reprizom* postoji cezura (osminska pauza), koja jasno izdvaja njen nastup. (Sabo 2014: 144)

Primjer koji slijedi je nešto složeniji od prethodnog u pogledu postizanja leksičke kohezije pomoću srodnih termina. Nakon čitanja odlomka, načelno posvećenog ritmu u Mokranjčevim klavirskim djelima, kao ključni termin nameće se imenica *ritam*, ali se ona, na osnovu analize različitih klavirskih kompozicija koju je autor sproveo (nazivi nekih od kompozicija su naznačeni u odlomku) posmatra sa dva aspekta. Prvi od aspekata predstavljaju konkretni kompozitorski postupci u domenu ritma koje je kompozitor koristio u djelima za klavir, predstavljeni pomoću raznih termina, a koji su svojevrsni hiponimi u odnosu na samu imenicu *ritam* i pridjev *ritmički*, koji je iz nje izveden, (imenice: *metar*, *podela*, *kvintola*, *sinkopa*, *polimetrija*, *poliritmija*; pridjevi: *trodelni*, *metrički*, *poliritmični*). Drugi aspekt jeste izvođački, i podrazumijeva ritmičke zahtjeve koji se stavljaju pred pijanistu-izvođača klavirskih kompozicija Vasilija Mokranjca, a prilikom opisivanja tih zahtjeva koriste se hiponimi *akcenti*, *artikulacija* i *pedalizacija*. Tu su, takođe, i numeričke oznake za vrstu takta, predstavljene u vidu razlomaka ($5/4$, $5/8$). Sve navedeno doprinosi koherentnosti teksta i jasnoći i preglednosti sadržaja koji se u njemu izlaže.

[120s] U pogledu *ritma*, za Mokranjčeva klavirska dela vrlo su karakteristični igrački *ritmovi*, pogotovo u *trodelnom metru* (npr. Varijacije br. 1 i 6, Igre br. 1 i 3). Iako se u igrama u *trodelnom ritmu* vrlo često melodija u desnoj ruci *ritmički* ne poklapa sa levom, jer donosi *sinkope* i pomeranje *akcenata*, važno je zadržati plesni karakter, što se postiže jasnom *artikulacijom* leve ruke i veštom *pedalizacijom*. Učestalo se javlja i *metrička* podela $5/4$ ili $5/8$ ili podela jedinica brojanja na *kvintole* (npr. Etide

br. 1 i 7, Igra br. 2, prvi stav *Fragmenata* itd.), obično u veoma brzom *tempu* i fluidnoj fakturi. Često susrećemo *polimetriju* i *poliritmiju*, koja može biti mestimična (kao u pojedinim taktovima u prvom stavu *Fragmenata*) ili dosledna, kao npr. u poslednjem stavu *Intima*, gde je efekat zloslutnih, sablasnih zvona postignut hromatizovanom *poliritmičnom* fakturom razloženih intervala u širokom rasponu. (Medić 2014: 111)

Kao što se može uočiti u nekim od prethodnih primjera, iako na to nije posebno ukazivano, u određenom broju situacija se više različitih tipova reiteracije uzajamno kombinuje u okviru jedne tekstualne cjeline. Odlomak koji slijedi, će poslužiti kao primjer u kome će biti ukazano na takvo prisustvo različitih tipova reiteracije u pojedinačnom tekstu.

U domenu ponavljanja, u primjeru je uočljivo učestalo pojavljivanje imenica *simfonija* i *instrumenti* kao ključnih riječi. Pri tome se ispred imenice *instrumenti* javljaju različiti pridjevi koji je modifikuju, u skladu sa klasifikacijom tipova instrumenata prema načinu dobijanja tona (*gudački, duvački, drveni duvački, limeni duvački*), dok imenica *simfonija* podrazumijeva različita značenja, od opštijih (*rane simfonije*) do posebnih (*prve dvije simfonije, treća simfonija, šesta simfonija*). Osim navedenog, reiteracija se takođe javlja i kroz pojavljivanje srodnih termina koji su podređeni navedenim ključnim riječima. U odnosu na imenicu *simfonija*, tu su termini vezani za njene formalne i melodijske odlike: *stav, tema, melodija i fraza*. S druge strane, pominju se različiti *instrumenti* koji pripadaju različitim tipovima (*flauta, oboa, horna*), kao i imenice koje upućuju na skupno muziciranje određenih grupa instrumenata ((*gudački kvartet; (duvački korpus*)).

[121s] Hajdn je već u ranim *simfonijama* težio ka ostvarivanju ravnoteže između *gudačkih i duvačkih instrumenata*. Njegove prve dvije *simfonije* više podsjećaju na *gudački kvartet*, sa gotovo neprimjetnim *duvačkim korpusom*. Međutim, već u trećoj

simfoniji, 1761. godine, Hajdn *oboama* daje značajnu ulogu - donošenje druge *teme* prvog *stava*.

Odmah nakon ove *simfonije*, kompozitor počinje da daje *drvenim duvačkim instrumentima* značajno mjesto u donošenju glavne *melodije*, zajedno sa *gudačkim instrumentima*. U nekim od ranih *simfonija teme* su bile povjerene *flautama* ili *oboama*, gdje su *gudački instrumenti* imali ulogu pratnje. Pored *drvenih*, i *limeni duvački instrumenti*, prvenstveno *horne*, postepeno dobijaju važnu ulogu u pojedinim *frazama*. Sloboda koju su *duvački instrumenti* počeli da dostižu u Hajdnovim *simfonijama*, na najbolji način je predstavljena u prvom *stavu* šeste *simfonije*, gdje su ovi *instrumenti* tretirani kao solistički. (Damjanović 2010: 274)

Na osnovu sagledavanja analiziranog korpusa, može se zaključiti da stepen u kome se, u okviru jedne tekstualne cjeline, kombinuje više različitih tipova reiteracije u cilju postizanja leksičke kohezije u velikoj mjeri zavisi od složenosti i tematike određenog teksta, pri čemu naročito dolazi do izražaja u tekstovima koji se bave analiziranjem i prikazivanjem pojedinačnih kompozicija, grupa kompozicija ili opusa, te, kao takvi, uključuju širok spektar muzičkih termina koji uzajamno stoje u različitim odnosima i stepenima srodnosti.

3.3.3 Strukturalno tumačenje tekstova

3.3.3.1 Uvodne napomene

Način na koji su prikupljeni i odabrani tekstovi koji čine korpus za analizu u ovom radu, na oba jezika, kao i izvori tih tekstova, već su objašnjeni i naznačeni prilikom jezičke analize tekstova o klasičnoj muzici na engleskom jeziku. Tom prilikom je, između ostalog, naznačeno da se osim poklanjanja pažnje osnovnom, terminološko-sadržajnom kriterijumu na osnovu koga se odabrani tekstovi uopšte svrstavaju u registar tekstova o klasičnoj muzici, takođe vodilo računa i o tome da u organizaciono-smislaonom pogledu oni

predstavljaju (relativno) zaokružene cjeline, te da je, u tom smislu, moguće izvesti nekoliko različitih tipova tekstova. Pri tome su ti tipovi tekstova, a posredno i njihova organizacija, uslovljeni vrstama govornih činova koje imaju u svojoj osnovi.

3.3.3.2 Govorni činovi

U analiziranim tekstovima o klasičnoj muzici na srpskom jeziku načelno su prisutna dva tipa govornih činova: reprezentativi i ekspresivi.

Reprezentativima se iskazuju tvrdnje vezane za različite aspekte klasične muzike (djela, kompozitore, žanrove, stilove, oblike, pojmove, pojave i slično) koje se, kao takve, mogu provjeriti, bilo uvidom u odgovarajuću literaturu ili srodne i adekvatne izvore, bilo direktno, iz notnog ili zvučnog zapisa muzičkog djela ili muzičkih djela. Pri tome se oni uglavnom javljaju u trećem licu jednine ili množine i to obično u prezentu, a nešto rjeđe u perfektu. Prilikom njihovog javljanja u jednakoj mjeri su zastupljeni i aktiv i pasiv, što zavisi od toga da li je naglasak onoga što se tvrdnjom iskazuje na činu realizacije radnje ili stanja ili samoj činjenici da su radnja ili stanje realizovani.

Primjeri [122s] i [123s] predstavljaju reprezentative vezane za određena muzička djela, a time i za muzičko djelovanje kompozitora tih djela. U prvom od njih, vezanom za operu *Vozzek*, u pitanju je tvrdnja vezana za vezu koja postoji između scena i tipova muzičkih formi kojima su one realizovane. S druge strane, u primjeru [123s] reprezentativ je vezan za načine na koje Mokranjac ostvaruje prokomponovanost u svojoj kompoziciji *Kozar*. U oba slučaja, vjerodostojnost iskazanih tvrdnji je moguće provjeriti kako direktnim uvidom u notni tekst, tako i pregledom postojeće literature.

[122s] Svaka scena u drami je muzički ovaploćena u psihički adekvatnom formalnom tipu:

sonatni oblik - Marija, dete, Vocek; Fuga - Kapetan, Doktor, Vocek; Pasakalja - opsesivna ideja; ... (Ivanović 2007: 33)

[123s] U Kozaru, Mokranjac prokomponovani model stvara upotrebom različitih tematskih materijala, tonalnim promenama i primenom raznovrsnih tipova fature. (Božidarević 2014: 165)

U odlomku koji slijedi, tvrdnjom se iskazuju se neke od formalnih karakteristika Šopenovih prelida iz op. 28 koji su, u formalnom smislu, u obliku pjesme. Sama tvrdnja zasnovana je na zaključcima izvedenim formalnom analizom tih prelida.

[124s] U prelidima oblika pesme jasno se ogleda težnja ka izbegavanju doslovnog ponavljanja prvog dela (a), te se repriza, bilo cela u trodelnoj pesmi (a1) ili skraćena u prelaznom obliku (a2) javlja varirana, dinamizirana, sa Codom koja zaokružuje oblik, a koja može da bude obimna, velikih dimenzija, kao u Prelidima br. 16 i br. 19. (Milenković 2014: 231)

Čest je slučaj da se, prilikom iskazivanja tvrdnji kroz reprezentative, autori pozivaju na literaturu u kojoj nalaze uporište za svoje tvrdnje. Takva situacija se može uočiti u primjerima [125s] i [126s].

U prvom od primjera, u samom tekstu nije naveden direktan izvor, već se koristi relativno generalizovana konstrukcija (*...usvojeno je mišljenje po kojem...*) kako bi se ukazalo na pozivanje na literaturu u vezi sa odlikama Satijevog harmonskog stila.

[125s] Iako Satijeva istraživanja harmonije daleko prevazilaze impresionističke okvire proširenog tonaliteta, usvojeno je mišljenje po kojem su osobnosti njegovog harmonskog stila impresionističke u anticipaciji. (Kecman 2010: 400)

S druge strane, u primjeru [126s] pozivanje na literaturu kojom se podržava tvrdnja u vezi sa Mokranjčevim kompozicionim postupcima i upotrebom folkloru u rukovetima je nešto konkretnije (*savremeni diskursi o rukovetima (...) posebno radovi muzikologa i teoretičara muzike pisani krajem XX i na početku XXI veka, ukazali su...*), mada se i dalje ne navode konkretni autori i djela.

[126s] Savremeni diskursi o rukovetima Stevana Stojanovića Mokranjca (1856–1914), posebno radovi muzikologa i teoretičara muzike pisani krajem XX i na početku XXI veka, ukazali su na različite aspekte Mokranjčeve kreativnosti u pristupu muzičkom folkloru i njegovom oblikovanju u kontekstu rukovetne forme. (Milanović 2014: 211)

U primjerima [127s] i [128s] tvrdnje koje su iskazane reprezentativima odnose se na različite muzičke pojave.

Pojava o kojoj je riječ u primjeru [127s] (*jedinstvo stavova*) je u uskoj vezi sa sonatnim ciklusom kao žanrom i oblikom, a time, posredno, i sa njemu podređenim žanrovima i oblicima u kojima se nalaze pojedinačni stavovi ciklusa. Sama iskazana tvrdnja zasnovana je na formalnoj analizi različitih sonatnih ciklusa i uvidu u relevantnu literaturu.

Dursko-molski tonalitet je pojava je koja se definiše u primjeru [128s], u vidu tvrdnje koja je u vezi sa njegovim sistemskim, melodijsko-harmonskim karakteristikama i zasnovana je na različitim vidovima prethodnog iskustva autora (kompozitorsko, analitičko i izvođačko), kao i na srodnim formulacijama koje se nalaze u literaturi.

[127s] Već je u više mahova bilo reči o jedinstvu koje čine stavovi sonatnog ciklusa: oni moraju odgovarati jedan drugom po sadržaju, stilu, proporcijama, a u isto vreme obrazovati potrebne kontraste bez kojih ne može opstati tako obimna i složena celina. (Skovran i Peričić 1991: 252)

[128s] Jedna od najznačajnijih pojava u muzici, dursko-molski tonalitet, obično se definiše kao sistem odnosa među tonovima, odnosno akordima neke (durske ili molske) lestvice, koji teže ka jednom od njih kao središtu tonalnom centru, tonici. (Despić 1997: 11)

Ekspresivima se, s druge strane, izražavaju stanovišta autora tekstova u vezi sa različitim muzičkim problemima, fenomenima ili pitanjima. Oni, kao takvi, neminovno

sadrže dozu autorove subjektivnosti i ličnog odnosa. U gramatičkom smislu, u najvećem broju slučajeva su realizovani u trećem licu jednine ili množine prezenta, obično u aktivu.

U primjerima koji slijede, ekspresivi se odnose na kompozitore (navedene ili posmatrane generalizovano) i njihova djela i postupke, potom na različite muzičke situacije i pojmove, pojedine dijelove muzičkih djela ili kompozicione postupke u njima, kao i pristup izvođenju pojedinih muzičkih problema ili djela u cjelini.

Primjeri [129s] i [130s] predstavljaju stanovišta vezana za djelovanje kompozitora, formirana na osnovu zaključaka ili subjektivnih utisaka koje su autori izveli ili stekli o njima i njihovom djelovanju. U prvom slučaju, u pitanju su pravac, opseg i stilsko određenje Beethovenovog kompozitorskog opusa, dok se u drugom iznosi mišljenje o određenim razmišljanjima S. S. Mokranjca prilikom komponovanja pjesama koje se razmatraju u tekstu iz kog je odlomak preuzet. Oba iskazana stanovišta su, načelno, subjektivna, i njihova tačnost ili netačnost nije direktno provjerljiva.

[129s] Ludvig van Betoven, doduše, počinje od hajdn-mocartovske klasike, ali u snažnom i revolucionarnom stvaralačkom razvoju uveliko zalazi u područje romantike, razbijajući mnoge klasične obrasce, i u oblikovanju forme i u harmonskom jeziku i tonalnim odnosima. (Despić 1997: 101)

[130s] Ovaj Mokranjčev gest navodi na pomisao da je prilikom pisanja ovih pjesama imao na umu njihovo scensko izvođenje. (Lazarević 2010b: 141)

Stanovišta iskazana ekspresivima u naredna dva primjera odnose se na određena muzička djela i njihove dijelove. U primjeru [131s] riječ je o Skrjabinovoj Petoj sonati, dok je u primjeru [132s] u pitanju opera Hovanščina Rimskog-Korsakova. Pri tome autor, u primjeru [131s] nastoji, na izvjestan način, argumentovati stanovište koje iznosi, tako što prethodno, kroz složenu rečenicu koja je umetnuta unutar one koja iznosi samo stanovište,

navodi sve parametre koje pri njegovom iznošenju uzima u obzir. S druge strane, u primjeru [132s] argument se navodi nakon što je samo stanovište izneseno.

[131s] Tematizam Pete sonate u raznovrsnosti tematskih materijala u tonalnom, ritmičko-melodijskom, karakternom i intonacionom aspektu, i složenosti njihovih međudnosa na više različitih planova, ukoliko se sagledava u kontekstu celokupnog opusa sonata, predstavlja međašnu tačku u praćenju geneze tematizma u okviru sonatnog opusa. (Cvetković 2010: 313) (Skrjabin)

[132s] Autentičan nacionalni duh melodije sa početka uvertire je u potpunosti poništen harmonizacijom, koja je oslonjena na zapadno-evropski kliše. (Sabo 2007: 183)

U primjerima [133s] i [134s], iskazana stanovišta se odnose na određene muzičke pojave (*sintaksičke jedinice u muzičkim delima; isticanje i ispoljavanje subdominantnog polja*) i izvedena su na osnovu iskustva i doživljaja autora, te potkrijepljena, slično kao u primjeru [131s], navođenjem parametara koji su, prilikom formulisanja, uzeti u obzir.

[133s] Na svakom nivou muzičkog dela mogu se nalaziti osnovne ili druge elementarne sintaksičke jedinice, ali i, ukoliko je reč o višim nivoima, veoma raznovrsne kompleksne formalne celine u statusu nadrečeničnih/nadfraznih konstrukcija koje se formiraju po jedinstvenom principu od elementarnih, to jest osnovnih sintaksičkih jedinica. (Popović 1998: 321)

[134s] Isticanje subdominantnog polja i mogući načini njegovog ispoljavanja različitim akordskim sredstvima dijatonske i hromatske osnove, široka su oblast identifikovanja plagalnih harmonskih obrta i mali leksikon kreativnosti i ekspresivnosti. (Nagorni Petrov 2014: 251)

Primjeri [135s] i [136s] iznose stanovišta koja se odnose na dva relativno apstraktna pojma povezana sa problematikom izvođaštva i interpretacije muzičkih djela (*akustička dinamika i muzičko oblikovanje*). Budući da su izvođaštvo i interpretacija, sami po sebi

oslonjeni na subjektivni doživljaj i osjećaj, i navedenim pojmovima se pristupa prvenstveno subjektivno i to je upravo ono što autori čine u odlomcima koji slijede.

U primjeru [135s], izrečeno stanovište je u vezi sa odnosom akustičke dinamike i umjetnosti interpretacije, odnosno interpretatorskih sposobnosti samog izvođača, pri čemu se konkretne oznake koje je kompozitor određenog djela postavio i notni tekst koriste i posmatraju samo kao (obavezujući) orijentir na čijoj osnovi se, dalje, ispoljava izvođačev individualni pristup djelu. Kao takvo, ovo stanovište nije zasnovano na empirijskim dokazima niti ima svoju osnovu u relevantnoj literaturi, već je izrazito subjektivno i podložno daljem razmatranju i diskusiji. Slično vrijedi i za stanovište iz primjera [136s], gdje se sami pojmovi *muzičko oblikovanje* i *umetnička sloboda* mogu tumačiti na razne načine, što onda, po automatizmu, vrijedi i za njihov odnos koji autor utvrđuje u citiranom odlomku, gdje se *umetnička sloboda* posmatra kao *osnovna svrha muzičkog oblikovanja*.

[135s] Akustička dinamika ima neposrednu vezu i sa umetnošću interpretacije, jer dinamičke oznake postavljene rukom samog kompozitora, iako obavezujuće za izvođenje, ponekad služe samo kao svojevrsni orijentir ili putokaz, dajući izvođaču široki prostor individualnog pristupa muzičkom tekstu, pri čemu se njegovo majstorstvo u velikoj meri manifestuje pravilnim vladanjem ovim izražajnim sredstvom. (Božanić 2007a: 6-7)

[136s] Muzičko oblikovanje je osnovni element u izvođenju, a osnovna svrha bi bila ostvarenje najviše moguće umetničke slobode. (Serdar 2014: 66)

Nakon predstavljanja govornih činova karakterističnih za analizirani korpus, u narednom odjeljku slijedi strukturalno tumačenje tekstova iz korpusa.

3.3.3.3 Struktura tekstova

Budući da, kao što je već napomenuto prilikom pristupa strukturalnom tumačenju tekstova o klasičnoj muzici na engleskom jeziku, najveći dio tekstova koji su uključeni u

korpus koji je poslužio kao osnova za ovu analizu čine odlomci iz većih tekstualnih cjelina, logično je da nije moguće sa definitivnom i konačnom sigurnošću govoriti o strukturi tih cjelina. Stoga će naglasak biti stavljen na strukturu karakterističnih odabranih odlomaka.

U tom smislu i na tom nivou, uočeni su određeni strukturalni obrasci. Naime, u analiziranom korpusu tekstova na srpskom jeziku mogu se uočiti dva načelna modela tekstova, u zavisnosti od vrsta govornih činova, odnosno reprezentative ili ekspresive koji uslovljavaju njihov sadržaj i načine na koji se taj sadržaj izlaže. Ti modeli su prikaz i stanovište. Pri tome se može reći da stanovišta predstavljaju tekstualne cjeline koje su relativno višeg reda, tako da prikazi često mogu biti njihov sastavni dio.

3.3.3.3.1 Prikaz

Sve što je rečeno o **prikazima** prilikom analize tekstova o klasičnoj muzici na engleskom jeziku, može se primjeniti i na prikaze u tekstovima na srpskom jeziku. Dakle, javljaju u tri osnovna vida, kao analitički, istorijski i deskriptivni prikazi, ali postoje i kombinovani analitičko-deskriptivni i istorijsko-deskriptivni prikazi. U zavisnosti od sadržaja, tipovi prikaza mogu da se odnose na život i stvaralaštvo kompozitora, muzičko djelo/dio muzičkog djela, muzičku pojavu, pojam, oblik i žanr. Budući da su karakteristike svakog od tipova prikaza već predstavljene prilikom analize tekstova na engleskom jeziku, u daljem tekstu će biti dato samo kratko podsjećanje na njih, dok će više pažnje biti posvećeno njihovoj praktičnoj realizaciji, predstavljenoj kroz primjere uzete iz korpusa.

Tako se **analitički prikazi** odnose se na različite harmonske, formalne, meloritmičke i kombinovane analize muzičkih djela, njihovih dijelova ili više djela koje povezuje neki zajednički parametar. Tipični analitički prikaz počinje reprezentativom, ali se na početku analize može javiti i ekspresiv, ukoliko autor želi dati analizi subjektivnu notu. U izvjesnom broju slučajeva, takav početak u daljem tekstu dopunjuje još nekim reprezentativom, ili ekspresivom. Nakon toga slijedi tekst analize koji, u parametrima koji se analiziraju, prati

notni tekst koji se analizira. U određenim situacijama, analize bivaju zaključene ili, na izvjestan način, „zaokružene“ ponovnim javljanjem reprezentativa koji dopunjuju one s početka. Nakon teksta analize u analitičkim prikazima se često ponovo javljaju reprezentativi ili ekspresivi, kao zaključna dopuna onima sa početka, a postoje i slučajevi kada se, prilikom analiziranja više uzajamno povezanih cjelina u okviru nekog djela, prikaz jednostavno završava opisivanjem posljednje cjeline. U smislu glagolskih vremena, u analitičkim prikazima se najčešće javlja prezent, u trećem licu jednine ili množine, dok je upotreba aktiva i pasiva uslovljena na isti način kao što je to slučaj i u tekstovima na engleskom jeziku: kada se pojedini muzički elementi uključeni u analizu stavljaju u prvi plan i tretiraju kao vršioči radnje ili uzročnici stanja koristi se aktiv, dok se prilikom isticanja same radnje ili stanja u vezi sa muzičkim elementima koji se prikazuju koristi pasiv.

U prvoj rečenici primjera [137s], gdje je predstavljen analitički prikaz prve teme Skrjabinove Pete sonate (tema „haosa“), iznosi se tvrdnja u vezi sa njenim melodijskim i harmonskim karakteristikama, koja potom, u narednoj rečenici, biva dopunjena još jednom tvrdnjom u vezi sa metrom u kome je tema sprovedena. Nakon toga slijedi tekst analize koji je, u ovom slučaju, oslonjen na zvučne karakteristike dionice teme, mikro-dramaturgijom teme, kao i njenim odnosom sa ostatkom tematskog materijala u okviru Pete sonate. Na kraju odlomka pojavljuje se ekspresiv kojim se nastoji predstaviti simbolička uloga teme u sklopu *dramskog potencijala celokupnog muzičkog toka*, gdje se ona posmatra kao mogući generator. Na takav način, dobija se zaokružen analitički prikaz.

[137s] Tema je bazirana na intervalima celostepene lestvice i tonalno je neodređena.

Sprovedena je u jednostavnom dvodelnom metru (takt 2/4). Dubina registra u kome se tema izlaže i efekat treperenja ostvarenog kontinuiranim tremolom u obe deonice (basovska i „melodijska“), u intonacionom smislu može se povezati tek sa jednim

od tematskih materijala koji će se pojaviti u okviru sonate, ali će se njen „melodijski“ aspekt oličen u energičnim areo motivima (mikro-dramaturgija teme zapravo je simulacija kulminacije muzičkog toka), sprovesti upravo u momentima krajnjeg intenziviranja muzičkog toka, u okviru razvojnog dela i na samom kraju sonate, u okviru kode. Ova činjenica mogla bi da ukaže da dramski potencijal teme uvoda simbolički generiše dramski potencijal celokupnog muzičkog toka. (Cvetković 2010: 309)

Primjer [138s] predstavlja znatno jednostavniji slučaj analitičkog prikaza gdje, nakon tvrdnje iskazane reprezentativom u prvoj rečenici, u vezi sa formalnim karakteristikama (oblikom) Ravelovog Bolera, slijedi analiza pri kojoj se sagledavaju formalne, a djelimično i harmonske karakteristike tematskih cjelina koje čine ovu kompoziciju, pri čemu se prati tok notnog teksta i načini realizacije tematskih materijala u njemu. Na kraju odlomka, prikaz biva zaključen (a istovremeno i zaokružen!) tvrdnjom koja je vezana za sam kraj kompozicije, tačnije, posljednjih dio koji traje četrnaest taktova i, prema dinamičkim karakteristikama koje se mogu uočiti iz partiture, predstavlja vrhunac kompozicije.

[138s] Oblik Bolera je jednostavan, sastoji se od varijacionog ponavljanja dva tematska materijala. Prvi tematski materijal A koji je sastavljen iz dva dela, ponavlja se još jednom nakon prve pojave, a nakon toga i materijal B takođe sastavljen iz dva dela se ponavlja. Formula AABB se zatim ponavlja još tri puta, zatim se pri petoj pojavi javljaju materijali A i B ali sada bez udvostručavanja, ovo ujedno vodi i do poslednjeg dela i modulacije u E-dur koja se javlja u njemu. Poslednji deo traje četrnaest taktova i predstavlja kulminaciju samog dela, krešendo dostiže svoj vrhunac. (Malešić 2010: 327)

U primjeru [139s] dat je analitički prikaz dijela kompozicije *Prag sna* kompozitorke Ljubice Marić, pri čemu je akcenat stavljen na melodijsku i harmonsku analizu, koje se

sprovode u sklopu načelne formalne podjele kompozicije na odsjke označene malim slovima abecede. Prikaz počinje tvdnjom koja, preko tematike, povezuje odsjek koji se u odlomku analizira sa prethodnim tokom kompozicije (početnim izlaganjem teme) a potom se prati dalje razvijanje, kroz karakteristične melodijske i harmonske karakteristike *vokalne fraze* i tema pojedinih odsjeka, posmatrane i individualno i u sklopu ostalih *fakturnih slojeva* kompozicije. Pri tome, tekst analize prati tok kompozicije onako kako je predstavljen u partituri, čemu pomažu brojevi taktova koji su naznačeni na nekoliko mjesta u tekstu. Budući da se analizom prikazuju tri odsjeka, zaključak o trećem od njih, u vidu ekspresiva u vezi sa vezom fakturnih slojeva tog odsjeka i disonantnih intetvalskih odnosa, ujedno predstavlja i svojevrstan zaključak čitavog prikaza.

[139s] Tematika vokalne fraze pri razvijanju (Prag sna, odsjek a4, t. 81–88), srodna je početnom izlaganju teme. Iako se na prvi pogled stvara utisak početka na modusu na cis (~des), pojava prekomjerne sekunde des-e u vokalnoj dionici, te naglašavanje tona be u niskom registru pratećih instrumenata govori u prilog tome da se ova fraza odvija u oblasti balkanskog mola na be. Na kraju fraze, iščezavanjem tona be, javlja se oscilovanje ka tonskoj oblasti na Des. U harmonizaciji su naglašene disonance, posebno sekundni odnosi. Pri daljem razvoju, u sadržaju vokalne fraze (Prag sna, odsjek b, t. 19–29) prisutni su elementi osmoglasja, ali se, u odnosu na temu odsjeka a, primjećuju melodijske i tonalne novine: odsjek b počinje silaznim skokom velike sekste (veći silazni intervalski pokret obilježava početke vokalnih fraza označenih slovom b), a tonalni prostor, jedinstven u svim fakturnim slojevima, počinje u a-molu, zatim mutira u A-dur (t. 23–26) i na kraju se usmjerava ka fis-molu (t. 27–29). Vokalnu frazu odsjeka c (Prag sna, t. 32–39) obilježava melodija u kojoj se repetirani tonovi izmjenjuju sa većim intervalskim skokovima. Tema je sprovedena kroz nekoliko tonalnih oblasti: nakon početnog d-mola, odvija se u e-molu i E–duru,

prevodi do bitonalnih segmenata u kojima su sjedinjeni F i E-dur, a na kraju fraze F-dur i b-mol, uz raslojeni finalis f–a. Ostali faktorni slojevi upadljivo ističu disonantne intervalske odnose, posebno interval septime. (Dodik 2014: 185)

S druge strane, **deskriptivni prikazi** predstavljaju različite vidove opisivanja muzičkih pojmova, žanrova, pravaca i oblika, kompozicionih postupaka i slično. Njima se, takođe, mogu opisivati i muzička djela ili njihovi dijelovi, sa naglaskom na stilskim ili žanrovskim karakteristikama. Slično kao analitički prikazi, i deskriptivni prikazi dominantno počinju reprezentativnim iskazima (tvrdnjama), koji se u daljem toku teksta razrađuju i dopunjavaju. Takođe, mada u manjem broju slučajeva, mogu početi i ekspresivom. Glagolsko vrijeme koje se koristi u najvećem broju deskriptivnih prikaza u okviru tekstova o klasičnoj muzici na srpskom jeziku jeste prezent, a može se pojaviti i perfekat, mada u znatno manjoj mjeri. Najčešće se koristi treće lice jednine ili množine, a pasiv i aktiv se javljaju u odnosu na to da li se ističe sam predmet prikazivanja, ili je naglasak na radnjama ili stanjima koje su u vezi sa predmetom prikazivanja.

[140s] Valja reći da je tonalni plan prosečne kompozicije ili stava, makar i dosta razvijenog, u stilu klasike uglavnom jednostavniji i sažetiji. Pa ipak, on često prelazi granice osnovnog, baroknog kruga tonaliteta najbližeg srodstva, što na svoj način svedoči o znatnom porastu značaja tonalne dinamike u izgradnji muzičkog oblika. Usaglašenost tonalnog plana sa formalnim ogleda se pre svega u podudarnosti tematske i tonalne reprize (s veoma retkim izuzecima) i u sonatnom i u drugim oblicima (rondo, razni oblici pesme). U cikličnim formama na sličan način deluje pravilo o tonalnoj zaokruženosti, po kojem završni stav redovno biva u istom tonalitetu kao početni, pa je to i osnovni tonalitet ciklusa. Od mogućih izuzetaka te vrste nije redak jedino slučaj da završni stav dođe u istoimenom tonalitetu

suprotnog roda - većinom u poretku mol-dur („ka svetlosti”); pri tome, ipak, tonika ostaje zajednička.

Unutrašnji stavovi ciklusa mogu biti u raznim, više-manje srodnim tonalitetima, u čemu nema strožeg pravila. Može se ipak zapaziti da je tu dosta česta, skoro tipična, pojava subdominantnog tonaliteta ili, ako je osnovni molski njene paralele, tj. tonaliteta VI stupnja. Na primer, u C-durskom ciklusu - F-dur, a u c-molskom - f-mol ili As-dur. Javlja se neretko i istoimeni (varijantni) tonalitet, premda je njegov kontrast tipičniji za trio složene trodelne pesme, ili za neke varijacije (Minore, odnosno Maggiore) unutar oblika teme s varijacijama. (Despić 1997: 100)

Primjer [140s] predstavlja odlomak koji je organizovan u tri pasusa teksta. Pri tome se, u prvom pasusu, pojavljuje reprezentativ kojim se iskazuje tvrdnja u vezi sa tipičnim tonalnim planom kompozicija u doba klasike, a potom se, u narednoj rečenici, daje njeno pojašnjenje i svojevrsno proširenje. U naredna dva pasusa slijedi dodatno predstavljanje, razrada i opisivanje navedene tvrdnje, uz pozivanje na primjere i moguće izuzetke. Pri tome se u drugom pasusu govori o rubnim (početnim i zaključnim) odsjecima ili stavovima cikličnih oblika, dok je treći pasus posvećen onim unutrašnjim. Načelno se može reći da su primjeri relativno generalizovani, izvedeni na osnovu analitičkog i kompozitorskog iskustva autora i obojeni izvjesnom dozom subjektivnosti, a tiču se mogućih tonalnih odnosa u različitim formama muzičkih djela nastalih u periodu klasike. Treći pasus, a time i čitav prikaz, zaključuje se navođenjem tvrdnje sa opisom tonalnih odnosa (kontrasta) karakterističnih za određene oblike unutrašnjih stavova ciklusa.

[141s] Repetitivnost je, kao što je već pomenuto, veoma važna karakteristika muzike za Entr'acte, pogotovo zato što je usklađena sa zahtevima filma čije se različite scene brzo smenjuju baš kao i različiti motivi. Repetitivnost u Satijevoj muzici podrazumeva kruženje jednog istog muzičkog materijala i samim tim nedostatak

njegovog razvoja. Ovakav način rada sa muzičkim materijalom rezultira diskontinuitetom (jer kontinuitet predstavlja trajanje, ekspanziju van proste simetrije, a upravo je takav efekat Sati pokušao da izbegne). Proučavajući klavirski izvod (partitura mi je bila nedostupna) i upoređujući ga sa muzikom iz filma, primetila sam da su izostavljeni znakovi za repeticiju (veliki broj odseka unutar delova forme se ponavlja, pa čak i neki celi delovi) i to je zapravo jedan od načina uz pomoć koga je Sati najverovatnije tek kasnije pokušao da uskladi muziku sa filmom, dodajući repeticije u odsecima u kojima je to bilo neophodno. (Kecman 2010: 407)

Deskriptivni prikaz predstavljen u primjeru [141s] počinje tvrdnjom autora teksta u vezi sa repetitivnošću kao bitnom odlikom Satieove muzike za kratkometražni film *Entr'acte* koji je režirao René Clair 1924. godine. Nakon toga slijedi svojevrsno obrazloženje navedene tvrdnje, predstavljeno kroz definisanje toga šta, u Satieovoj muzici, repetitivnost zaista podrazumijeva te razmatranje posljedica koje ta repetitivnost ima na sam muzički materijal. Prikaz završava nešto dužim ekspresivom u kome autorica, na osnovu proučavanja klavirskog izvoda kompozicije, iskazuje svoje stanovište o tome da je Satie naknadno usklađivao muziku s filmom, dodajući znakove za ponavljanje u nekim od odsjeka.

Trećim tipom prikaza, **istorijskim prikazima**, predstavljaju se različiti događaji iz prošlosti vezani za život, umjetničko djelovanje i sama djela kompozitora, kao i za nastanak i razvoj muzičkih žanrova, stilova, oblika, djela, pojava i pojmova. U njima se, načelno, koristi kombinacija perfekta i (istorijskog) prezenta, a u pogledu upotreba aktiva i pasiva vrijedi sve ono što je rečeno za analitičke i deskriptivne prikaze. Uglavnom su u trećem licu jednine ili množine.

U primjeru [142s] riječ je o kratkim, sumirajućim istorijskim prikazima života i ličnosti trojice bečkih klasičara (Haydna, Mozarta i Beethovena), a time, posredno, i njihovog muzičkog razvoja. Prikaz počinje istorijski zasnovanom tvrdnjom, nakon koje slijede tri pasusa, od kojih je jedan posvećen Haydnu, drugi Mozartu, a treći Beethovenu. Sva tri pasusa sadrže dugačke složene rečenice u kojima se, zajedno sa sažeto predstavljenim istorijskim podacima i informacijama iz života svakog od kompozitora, iznose i lična stanovišta autora teksta o povezanosti okolnosti u kojima su živjeli, osobina njihovih ličnosti i muzike koju su stvarali, što je, jedan od uobičajenih načina realizovanja istorijskih prikaza u tekstovima o klasičnoj muzici na srpskom jeziku.

[142s] Na razvoje trojice bečkih klasičara neizbežno su i značajno uticali i njihovi lični karakteri, kao i životne okolnosti.

Hajdnova poslovična vedrina, dobrodušnost i jednostavnost živo govore iz velike većine njegovih muzičkih ostvarenja, a decenije provedene u dvorskoj službi Esterhazijevih odredile su i brojnost i karakter mnogih njegovih dela. I upravo odlazak iz te službe i građansko „osvešćenje” ovog kompozitora u poslednjim životnim decenijama dali su veću dubinu i težinu, ozbiljnost i snagu njegovim poznim delima, kao što su „pariske” i „londonske” simfonije, oratorijska dela i dr. Mocartov razvoj u muzičkom jeziku odraz je (i) njegovog neobičnog životnog puta: od vunderkinda, miljenika dvorova i aristokratskih salona, preko borbe za samostalnost i integritet, do često teških i mučnih životnih epizoda, bede, bolesti, nerazumevanja, koji su morali naročito da pogađaju krhku prirodu i nežan duh onog, koga su, ne bez razloga, nazvali „Osmeħ čovečanstva”.

Beethovenova buntovna, revolucionarna priroda i ogromna, samosvojna stvaralačka snaga nisu se mogli dugo zadovoljavati ispunjenjem ustaljenih obrazaca forme i muzičkog jezika njegovih prethodnika, nego su stalno krčili nove puteve,

pomerajući težište sve više sa oblika na izraz, sa konstruktivnih na ekspresivne činioce muzike, dakle - sa klasike na romantizam. Razume se da su takvom razvoju i iskazivanju njegove ličnosti pogodovale nove i drugačije društvene i životne okolnosti u vreme i posle Francuske revolucije, nova stremljenja i ideali, koji će uopšte obeležiti u velikoj meri i 19. vek kao, prevashodno, epohu romantizma. (Despić 1997: 101)

S druge strane, kao što se može vidjeti iz tvrdnje iskazane u prvoj rečenici odlomka, primjer [143s] predstavlja istorijski prikaz razvoja srpske muzike krajem XIX i početkom XX vijeka. Taj razvoj se, u tekstu, najprije predstavlja generalno, kroz uspostavljanje, razvoj i rad institucija muzičkog života (pozorišta, ansambli, muzičke škole, muzička publicistika i izdavaštvo), a potom i kroz, hronološki posmatrano, djelovanje nekoliko generacija kompozitora, što kao posledicu ima komponovanje vokalne, instrumentalne i vokalno-instrumentalne muzike svih žanrova, uz stilsko preplitanje predromantizma, ranog i poznog romantizma. Na ovakav način, sistematskim i hronološkim navođenjem i predstavljanjem ključnih i presudnih pomaka koji su se u razvoju srpske muzike desili u naznačenom periodu, autor omogućava da se iz odlomka stekne jasna slikama o svim pravcima u kojima se taj pomak kretao i svemu što je obuhvatao (institucije, obrazovanje, kompozitori, stilsko određenje, djela), što je za jedan istorijski prikaz od presudnog značaja.

[143s] Razdoblje koje obuhvata kraj XIX i početak XX veka u srpskoj kulturi u svim oblastima, pa i u muzici, donelo je suštinske, krupne pomake i prve istinske, u evropskim razmerama relevantne rezultate u umetnosti i nauci. U tih tridesetak godina intenzivnog razvoja izgrađuje se materijalna osnova za odvijanje muzičkog života evropskog tipa: utemeljuju se institucije - Narodno pozorište u Beogradu, u kojem se počinju izvoditi i muzičko-scenska dela, potom i druge pozorišne i operске kuće, ansambli - uz brojne horske, sada se osnivaju i orkestarski i kamerni -

pojavljuju se značajni solisti - pevači i instrumentalisti, kao i dirigenti, postavljaju se osnove muzičkom školstvu osnivanjem Srpske muzičke škole u Beogradu (1899) i, nešto kasnije, škole "Isidor Bajić" u Novom Sadu (1908) i muzičke škole "Stanković" u Beogradu (1911), razvija se muzička publicistika i muzičko izdavaštvo.

U tom razdoblju deluje nekoliko kompozitorskih generacija. Osamdesetih godina započinje stvaralačka delatnost Mokranjca i Marinkovića, početkom XX veka Biničkog, Krstića, Paunovića, Bajića i Đorđevića, a u godinama pred Prvi svetski rat svoje prve kompozicije pišu i Konjović, Milojević i Hristić. U stilskom smislu, tada se susreću i prepliću predromantizam, rani i pozni romantizam, a u žanrovskom, to je period u kojem se komponuju dela svih žanrova, uz dotad najzastupljeniju vokalnu muziku (horsku i kamernu - solo pesmu) i instrumentalna - simfonijska i kamerna, kao i prve opere. (Marinković 2007a: 80-81)

Primjer [144s] je istorijski prikaz karakterističan za muzičke enciklopedije, rječnike i slične publikacije. Kao takvog, karakterišu ga nedovršene rečenice, upotreba skraćenica sa ciljem uštede prostora, relativno kratke rečenice sa osnovnim podacima i reference ka drugim tekstovima u sklopu iste publikacije. Što se tiče samog sadržaja koji ima karakteristike istorijskog, u prikazu se hronološki iznose najvažniji podaci vezani za život kompozitora, uz eventualno dodatno pojašnjavanje i naglašavanje svega onoga što kompozitora čini osobenim i jedinstvenim, a nakon toga se, na sličan način, govori i o njegovim djelima, njihovim karakteristikama i uticajima koje su ostvarili na savremenike i kompozitore u narednim epohama. Od broja, odnosno količine podataka koju je neophodno spomenuti, u odnosu na realni značaj i uticaj određenog kompozitora i njegovih djela, zavisi i dužina ovakvih istorijskih prikaza.

[144s] D'VITRI, Filip (De Vitry, Philippe, 1291-1361), franc. kompozitor, pesnik i muz. teoretičar. pripadao je sveštenstvu i vršio je razne dužnosti na franc. dvoru, pa i diplomatske. God. 1351. postao je biskup u Monu, gde je i umro. D'Vitri je jedna od najsvestranije obrazovanih ličnosti svoje epohe. Dopisivao se sa Petrarkom, za koga je bio „jedini pesnik Francuske“. Njegove kompozicije (ukupno je sačuvano 14 moteta, za koje se sa sigurnošću može reći da ih je on komponovao) još uvek ne pokazuju u većoj meri onu težnju ka senzibilnom izrazu, koja će karakterisati njegovog nešto mlađeg savremenika D'Mašoa (Machaulot, v.), ali u njima se pojavljuju novi postupci dalekosežnog značaja. Prema nekim istoričarima D'V. je tvorac izoritmije (v.), što je verovatno, mada su srodni postupci u rudimentarnoj formi postojali i ranije. U motetima D'V. zapaža se česta primena sazvuka terce i sekste (očito uticaj engl. muz. prakse onoga doba), što je nesumnjivo izraz novih tendencija, koje će u kasnijim vremenima dovesti do pojave trozvučne harmonije. Muzički ugled D'V. u XIV v. zasniva se uglavnom na njegovom traktatu *Ars nova* (objavljen između 1316. i 1325). Ovde se on zalaže za menzuralnu notaciju i objašnjava je; uvodi manje notne vrednosti od semibrevisa (minime). Po D'Vitrijevom traktatu *Ars nova* stekla je ime cela muzička kultura XIV veka, što je dokaz da je on imao uticaja na nove muz. tendencije epohe, kojima možda baš nije obeležio razvojni put (kako se mislilo na osnovu naslova njegovog traktata *Ars nova*, što znači „nova umetnost“), ali svakako ih nije ometao, što se vidi i po njegovom priznavanju takozvane „muzike fikte“ (v.), odn. hromatskih tonova izvan tradicionalnih be i fis. (Plavša 1972: 78-79)

Analitičko-deskriptivni prikazi nastaju kada se analitički prikaz obogati dodatnim informacijama, u vidu opisa koji izlaze iz okvira analize. Kao što se može vidjeti u primjerima [145s] i [146s], u takvim prikazima u tekstu dolazi do preplitanja analize i

opisivanja, koje se realizuje kroz njihovo uzajamno dopunjavanje u cilju pružanja što potpunijih informacija o muzičkim djelima koja se predstavljaju.

U prvom od primjera ([145s]), takvo preplitanje se odvija na nivou rečenica, tako što se one sa analitičkim sadržajem (fragmentima formalno-melodijske analize) smjenjuju sa onim čiji sadržaj je deskriptivni, što za posljedicu ima dva istovremena, prepletana, komplementarna i međuzavisna toka informacija u vezi sa Šostakovičevom Petom simfonijom koji, zajedno, daju potpunu sliku. Pri tome se i analitički i deskriptivni sadržaj izlažu pretežno u vidu reprezentativa, odnosno tvrdnji čiju je tačnost moguće provjeriti uvidom u notni tekst Pete simfonije i nekih od narednih Šostakovičevih simfonija (Šeste, Osme i Desete), preslušavanjem zvučnog zapisa i konsultovanjem literature.

[145s] Peta simfonija takođe ima “tradicionalnu” četvorostavačnu koncepciju (sonatni Moderato, skerco – Allegretto, lirski Largo, himnični Allegro non troppo). Laganu sonatnu ekspoziciju koju je Šostakovič nagovestio u čelo sonati sada prvi put koristi u simfoniji (potom se to sreće i u Šestoj, Osmoj i Desetoj simfoniji). Mada sonatni koncept prividno počiva na tradicionalnom sukobu dveju izražajnih sfera, u pitanju je modernistička interpretacija tog odnosa. Tematizam je krajnje polarizovan (što je podvučeno motivskim sadržajem, ali još više ekstremnim sučeljavanjima grupa instrumenata, a izlaže se razvojno, kroz neprekidna dramatična sučeljavanja preobraženih motiva tema tipičnim betovenovskim manirrom koji vodi do transformacije njihovog karaktera. Obe teme pored razvojnog imaju i polifoni potencijal što će doći do izražaja u razvojnom delu (kulminativni plato donosi kontrapunktski spoj obe teme) i reprizi (kanonsko izlaganje druge teme). U jeziku se nedvosmisleno prepoznaju malerijanski maniri, ali muzički tok nedvosmisleno asocira i na Berliozovu Fantastičnu simfoniju. (Milinković 2014: 525)

Primjer [146s], u kome se daje prikaz jednog dijela baleta *Romeo i Julija* Sergeja Prokofjeva, nešto je duži i složeniji i u njemu se više dva različita analitička toka (izvođačko-ekspresivni i formalni) prepliću sa deskriptivnim, što je, načelno, organizovano po pasusima teksta.

Prvi pasus počinje načelnim opisom načina na koji je, u analiziranom dijelu, muzičkim sredstvima dočaran dio radnje radnja književnog djela *Romeo i Julija*, a potom slijedi i opis samog sadržaju te radnje. U drugom pasusu akcenat je na analitičkom prikazu konkretne muzičke realizacije navedenog dijela kompozicije, sa posebnim osvrtom na izvođačko-ekspresivne karakteristike (dinamiku, instrumentaciju, harmonizaciju i melodiku) koje, prema autoru, služe kao muzičko sredstvo za najavljivanje tragedije u sklopu radnje. Pri tome je analitički prikaz dopunjen i subjektivnim osvrtima i komentarima autora teksta. Konačno, u trećem pasusu data je formalna analiza analiziranog dijela baleta, opisana u tekstu i predstavljena šematski, uz dodatne, deskriptivne i, istovremeno, zaključne komentare autora teksta. Na ovakav način, realizovana je jedna zaokružena analitičko-deskriptivna tekstualna struktura kojom se postiže detaljno prikazivanje analiziranog dijela kompozicije iz različitih uglova spojenih u jednu koherentnu cjelinu.

[146s] U prvom odlomku, ekspresionistički snažnim dejstvom zvučne i harmonske dinamike, muzika izražava gnev veronskog Kneza, koji nailazi na još jednu uličnu bitku između pripadnika djevu smrtno zavađenih porodica. Ceo grad je uzbuđen, uznemiren i ugrožen njihovim stalnim svađama i ukrštenim mačevima, pa Knez proglašava da ubuduće smrtna kazna očekuje svakog ko potegne mač i zapodene sukob. Ova stroga odluka biće, posredno, i jedan od uzroka tragičnog zapleta, jer će Romeo zbog nje morati da beži iz Verone, pošto je u dvoboju ubio Tibalta, iako se u borbu sa bratom voljene devojkje upustio nerado, izazvan prethodnom pogibijom prijatelja Merkucija od Tibaltove ruke.

U muzici je, dakle, i gnev i pretnja i predznak tragedije, pa ona ne može biti „objektivna”, distancirana i neizražajna na način neoklasicizma Stravinskog. Naprotiv, njen se „glas” dva puta zastrašujuće uzdiže u moćnom krešendu (od mf do ff u samo dva takta) limenih duvačkih instrumenata i udaraljki; međutim, još je snažnije dejstvo širokog i krajnje disonantnog sazvučja koje se kroz taj krešendo obrazuje naslojavanjem tonova, najpre susednih, na klusterski način, a potom i ekstremno visokih i dubokih. Posebno je neobično i sasvim originalno rešenje u postavljanju drugog zvučnog bloka, sa dijametralno suprotnom dinamikom (ppp), u sordiniranim gudačkim instrumentima, koji naglim prekidom duvačke disonance izranja iz nje kao svojevrсно „razrešenje”, u prvom slučaju čak čisto konsonantan akord! U stvari, takav oštar preokret psihološki upečatljivo slika iznenadno smirenje bučne scene i izražava ukočenu zastrašenost s kojom građani Verone slušaju odluku svoga Kneza.

Iako, dakle, veoma izražajno, može se reći i ekspresionistički uobličena, ova muzička epizoda je, s druge strane gledajući, po formi i unutarljivoj građi celine, u normama neoklasicizma! Ta je građa čak kvadratna: $8(4+4)+8(4+4)$, sa kadencirajućim zaokruženjima i periodičnom sadržinom: $a+b/a1+b1$. Tako, uza svu snažnu ekspresivnost i uzbudljive kontraste, celina ostaje formalno uravnotežena i skladna. (Despić 1997: 464)

Konačno, **istorijsko-deskriptivni prikazi** nastaju kada se, u sklopu teksta, istorijski podaci dopune dodatnim opisima. U analiziranom korpusu, ovakvi prikazi su zastupljeniji od samostalnih istorijskih ili deskriptivnih prikaza, budući da pružaju potpunije informacije.

U primjeru [147s] izložen je istorijsko-deskriptivni prikaz kompozitorskog razvoja Josipa Slavenskog. Pri tome se istorijski dio prikaza, hronološki, bavi nekim od događaja

ključnih za muzičko stvaralaštvo ovog kompozitora (susret sa muzikom Bele Bartoka, početak korišćenja karakterističnih muzičkih sredstava ekspresionizma u kompozicijama) kao i samim djelima, efektima koji su u njima upotrebljavani i uticajem koji su ostvarivala na savremenike i nasljednike. S druge strane, deskriptivni dio prikaza se prepliće sa istorijskim i u sadržaj teksta dodaje različite informacije i stanovišta autora teksta kojima se na efektan i svrsishodan način dopunjava okvir koji su postavili istorijski podaci, tako da se, kao konačan rezultat, dobija skladna, povezana i informativna tekstualna cjelina.

[147s] Dok se inklinacija Miloja Milojevića ka modernizmu najizrazitije ispoljavala u delima bez folklornih primesa, Josip Slavenski je, kao i Petar Konjović (i još izrazitije od njega), posedovao senzibilitet za folklor koji se spontano iskazivao modernističkim sredstvima. Odlučujući događaj za njegov kompozitorski razvoj je bez sumnje predstavljao njegov susret, još u studentskim godinama, sa muzikom Bele Bartoka, od koje je dobio impuls za svoju inventivnu stvaralačku nadgradnju. Povišeni emocionalni izraz u njegovim delima zadobio je ekspresionističku zaoštrenost koja se realizovala upotrebom smelih rešenja prvenstveno u dimenzijama harmonije i ritma (bitonalnost do atonalnosti, ostinatnost, polimetrija). Ako se izuzmu dela Marija Kogoja i Slavka Osterca u Sloveniji, Josip Slavenski je u srpsku (kao i hrvatsku i jugoslovensku) muziku ugradio opus koji je kod nas tokom dvadesetih godina bio „najnapredniji“ (da upotrebimo taj omiljeni termin modernista). Više intuitivan muzičar nego kompozitor-intelektualac, zadržao se i ostao trajno u okvirima ranog ekspresionizma, iz kojih nije iskoračio u pravcu objektivizacije izraza, tipične za razvoj muzičkog mišljenja posle Prvog svetskog rata. Da je bio kreativan i van folklornih sfera, svedoče neka dela nastala tridesetih godina, među kojima se posebno ističu Haos (1932) i Muzika u prirodnom tonskom

sistemu (1937), u kojima je koristio nove instrumente kao što su Bozankeov enharmonijum i trautionijum. (Milin 2006: 108)

Primjer [148s] bavi se Satieovim kompozicijama označenim kao „muzika za nameštaj“ i predstavlja ih kroz istorijsko-deskriptivni prikaz. Slično kao i u prethodnom primjeru, analitički i deskriptivni tok informacija se u tekstu prepliću i uzajamno dopunjavaju. Sam analitički prikaz iznosi istorijske podatke o izvođenju navedenih kompozicija, njihovom tipu, karakteru, formalnim, harmonskim i melodijskim karakteristikama, kao i muzičkim citatima koji su korišćeni u njima. Takav prikaz je dopunjen deskriptivnim elementima koji sadrže opise i stanovišta autora teksta u vezi sa „muzikom za nameštaj“, njihovom recepcijom, funkcijom i porukom koju šalju. Na ovakav način, spoj istorijskog i analitičkog istovremeno je, na izvjestan način, i spoj objektivnog i subjektivnog, što zajedno u velikoj mjeri doprinosi poimanju i razumijevanju fenomena ovih kompozicija i Satieovih ideja i stavova koji se nalaze u njihovoj osnovi.

[148s] Kompozicije koje su označene kao muzika kao nameštaj su izvedene 1920. na izložbi, nisu objavljene, ali na osnovu podataka iz literature o Satiju, reč je o instrumentalnim kompozicijama kafe-koncert žanra, zabavnog karaktera, durske vedre melodike, jednostavnog udvajanja melodije u duvačkim instrumentima i akordske pratnje na klaviru, periodične strukture gde preovlađuje sekvenciranje, a harmonski plan omogućava neprestano ponavljanje komada u krug ispočetka. Dva upotrebljena citata - fragmenti Dance Macabre Sen-Sansa (Saint-Saens) i Mignon Ambroza Tomasa (Ambros Thomas) - svedoče o tome da Sati još uvek ne odustaje od provociranja onih „autoriteta“ iz pariskog muzičkog života koje je najviše prezirao. Ali prestupni element ovih radova nije u parodiji muzičkog establišmenta, već u konstituciji sasvim nove, druge vrste izvođenja, recepcije i društvene funkcije.

Tokom ovog događaja u galeriji Barbazanž, Mijo i Sati su obavestili publiku da zainteresovani mogu poručiti kod kompozitora muziku kao nameštaj za svoj dom. Komadi muzike kao nameštaj nisu stvoreni kao muzička dela čija je namena da budu predstavljeni publici koja je spremna da prihvati delo putem protokola javnog koncerta ili privatnog izvođenja partiture. Na taj način, ovi komadi negiraju delovanje muzičke institucije, ne obraćaju se kritici ili istoriji muzike, ne podležu kontroli ustanova obrazovanja, produkcije i prezentacije muzike kao javne umetničke delatnosti. (Kecman 2010: 403)

3.3.3.2 Stanovište

Osim prikaza, predstavljenih u prethodnom tekstu, veliki broj analiziranih tekstova su **stanovišta**. Ona se iskazuju kroz tvrdnje, stavove i sudove autora o različitim pitanjima i problemima iz oblasti klasične muzike. Kao i prikazi, stanovišta mogu da se odnose na živote i stvaralaštvo kompozitora, muzička djela ili njihove dijelove, muzičke pojave, pojmove, oblike i žanrove, ali ih nije moguće podijeliti na više različitih tipova na osnovu sadržaja. Osnovu strukture stanovišta predstavlja model *izlaganje – obrazloženje*, pri čemu je izlaganje obično ekspresiv kao govorni čin, nakon koga slijedi njegovo obrazloženje iz perspektive autora. Pri tome, polazno stanovište može, prije obrazloženja, biti dopunjeno i drugim ekspresivima koji ga pojašnjavaju, a samo obrazloženje može u sebi sadržati i neki od tipova prikaza. Od glagolskih vremena najčešće se pojavljuje prezent, a nešto rjeđe je prisutan i perfekt. U zavisnosti od toga šta se želi naglasiti, vršilac radnje ili sama činjenica da se radnja odigrala, u stanovištima se mogu naći i aktiv i pasiv. Uglavnom se koristi treće lice jednine ili množine.

[149s] Poštovanje dinamičkih oznaka jedan je od najvećih izazova za interpretatora Mokranjčevih klavirskih dela. Kompozitor obilato koristi dinamičke oznake u rasponu od pppp do ffff i zahteva od izvođača moćan i masivan zvuk, sa velikim

bogatstvom nijansi. Koncertno izvođenje dopušta maksimalni volumen, koji Mokranjac obično rezerviše za kulminacione momente kompozicija, ili za postizanje efekata kao što je zaglušujuća zvonjava, prasak i sl. Posebno je upečatljiv sam završetak *Intima*, sa veoma disonantnim, masivnim akordom u *fff* dinamici, simbolom nekakve kosmičke ili lične tragedije, nakon kojeg sledi samo prozračna "prazna" kvinta u velikom registarskom rasponu, u prigušenoj dinamici (*ppp*), kao jedini ostatak posle ove prave muzičke "kataklizme". (Medić 2014: 112)

Na početku primjera [149s] nalazi se ekspresiv kojim se iskazuje stanovište autora teksta u vezi sa izvođenjem klavirskih kompozicija Vasilija Mokranjca. Nakon toga, u naredne dvije rečenice, sledi obrazloženje tog stanovišta, zasnovano na uvidu u notni tekst i stavu autora o specifičnostima koncertnog izvođenja navedenih kompozicija. Tom obrazloženju dalje doprinosi kratak analitičko – deskriptivni prikaz završetka Mokranjčeve klavirske kompozicije pod nazivom *Intime*, sa naglaskom na predstavljanju harmonskih i dinamičkih odlika ovog odlomka, koje su dopunjene dodatnim opisima kojima se dočarava način na koji ga autor teksta doživljava. Sve navedeno doprinosi da, zahvaljujući tekstu koji je strukturalno organizovan prema modelu *izlaganje – obrazloženje*, odlomak funkcioniše kao koherentna cjelina.

[150s] Pojava *Partite* Zolotarjova 1968. godine, u okviru umjetnosti za harmoniku, otkrila je nove mogućnosti ovog instrumenta. U notnom tekstu, čak vizuelno, primjetno je obilje tehničkih rješenja, nestandardnih oblika fature. Jedan od noviteta je i neka nova vrsta impulsivnosti bazirana na naglim smjenama kontrastnih po karakteru fragmenata. To je posebno izraženo u prvom, trećem i četvrtom stavu. Sposobnost da razvija muzički materijal kvalitet je koji Zolotarjova značajno izdvaja od njegovih prethodnika. Naime, u ovom segmentu stvaralačke vještine on izbjegava šematizam, koji za rezultat ima određeni niz fragmenata, često u istom obliku

fakture, sa različitim tonalnim nijansama koje suvoparno zvuče. U stvari, šematizam razvojnog dijela, kod većine kompozitora koji su pisali za harmoniku, manifestuje se u sekvenciranju muzičkog materijala, po uzoru na klasicizam, ali koji je u njihovom slučaju nevjesto i stilski neadekvatno ukomponovan. Za razliku od kompozicija iz epohe klasicizma, u kojima tonalni plan ima istaknutu ulogu, Zolotarjev sve elemente razvojnog dijela tretira ravnopravno. (Radović 2002: 29)

Na sličan način organizovan je i primjer [150s]: u prvoj rečenici iznosi se stanovište u vezi sa uticajem kompozicije *Partita* kompozitora Zolotarjeva na otkrivanje novih mogućnosti harmonike kao muzičkog instrumenta, a nakon toga slijedi obrazloženje tog stanovišta. Obrazloženje je zasnovano na kombinovanju tekstualnih fragmenata u kojima se, u načelnim crtama, prikazuju formalno-harmonske karakteristike kompozicije *Partita* sa opisima koji su rezultat autorovog kompozitorskog, analitičkog, izvođačkog i muzikološkog iskustva, ali i subjektivnog doživljaja navedene kompozicije. Ti opisi, na nekim mjestima, izlaze iz okvira razmatranja samog kompozitora i njegovog navedenog djela i osvrću se načelno na *većinu kompozitora koji su pisali za harmoniku* i neke od njihovih kompozicionih postupaka, u vezi sa *šematizmom razvojnog dijela*.

[151s] Stvaralaštvo četvrte generacije makedonskih kompozitora predstavlja sveobuhvatnost, usaglašenost i asimilaciju kulturno-umetničkih nastojanja prethodnih generacija. Oni stvaraju dela sa karakterističnom linijom makedonskog folkloru i njegovom specifičnošću vezanom za ornamente, različitost nejednakih ritmova i dijafoniju seoske vokalne prakse, što uslovljava stvaranje makedonske nacionalne škole. Zastupljenost i uticaj drugih nacionalnih škola i stilova u delima predstavnika četvrte generacije zavisi od njihovog muzičkog obrazovanja stečenog u različitim evropskim kulturnim centrima. Tako se može uočiti prisutnost ekspresionističkog, neoklasičnog, neofolklorog muzičkog stila, kao i uticaj

pojedinih kompozicionih elemenata. U zavisnosti od izbora, količine i načina implementacije elemenata drugih nacionalnih stilova, svaki od savremenih makedonskih kompozitora poseduje i svoj individualni stil, koji predstavlja mobilnu kategoriju. On se menja, razvija, evoluiru, i u njemu se mogu razlikovati samostalne etape: stil ranog perioda, stil centralnog perioda i stil poznog (kasnijeg) perioda. (Stojanović 2014: 175)

U primjeru [151s] riječ je o *četvrtoj generaciji makedonskih kompozitora* i njihovom stvaralaštvu. Nakon izloženog stava o navedenoj temi, u nastavku slijedi njegovo obrazloženje. Ono je bazirano na načelnom, subjektivnom opisu djela ovih kompozitora, zasnovanom na analitičkom i muzikološkom iskustvu autora, sa osvrtom na *zastupljenost i uticaj drugih nacionalnih škola* u njima i njihove stilske karakteristike, sagledane načelno i individualno. Odlomak se zaključuje identifikacijom i navođenjem samostalnih stilskih etapa u okviru stvaralaštva navedenih kompozitora, čime se postižu zaokruženost i integralnost iskazanog stanovišta.

[152s] Tonalno gledano, ljubavnu sreću Dargomižski dočarava dijatonikom i to uglavnom durskim tonalitetima, dok je harmonija u ovim numerama vrlo jednostavna i čak se može okarakterisati kao klasičarska, sa uobičajenim proširenjem osnovnog tonaliteta vantonalnim dominantama za osnovne i sporedne stupnjeve. Prilikom dočaravanja tuge, Dargomižski na drugačiji način aktivira muzičke elemente. Jedan od izrazitih primera je romansa Nataše iz prvog čina. Romansa predstavlja numeru u numeru, zaokružene je, trodelne strukture (a b a1), laganog tempa (Andante). Deonica Nataše zadržava skokovitost, ali je u ovom slučaju polu-silabična do silabična, sa karakterističnom punktiranom figurom. Nasuprot durskim tonalitetima koji preovlađuju u dočaravanju ljubavne sreće, u ovakvim numerama dominiraju molški tonaliteti, dok je sam tonalni plan frekventniji. Uočavaju se i česte i nagle

dinamičke promene. Pratinja je svedena na gudačke instrumente i jednostavna je, akordska (Primer br. 16). Za razliku od Dargomižskog, Monjuško Halkinu deonicu oblikuje polu-silabično i silabično, nezavisno od toga da li se radi o ljubavnoj sreći ili patnji. (Ušković 2010: 53)

Konačno, odlomak predstavljen u primjeru [152s] predstavlja tekstualnu situaciju u kojoj najveći dio obrazloženja izloženog stanovišta predstavlja analitičko – deskriptivni prikaz. Naime, već se u okviru rečenice koja sadrži inicijalno stanovište pojavljuje svojevrsan načelni analitički prikaz harmonskih karakteristika određenih numera u operi *Rusalka* kompozitora Dargomižskog. Nakon toga slijedi uopšteni prikaz formalne, melodijske, harmonske i faktorne analize jedne od numera, *romanse Nataše iz prvog čina*. Obrazloženje, a time i čitavo stanovište, biva zaključeno poređenjem karakteristika melodijske dionice iz navedene numere (*deonica Nataše*) sa karakteristikama *Halkine deonice* iz istoimene opere Monjuškog. Pri tome su i prikaz i poređenje dopunjeni komentarima i stavovima autora teksta.

Četiri odlomka koja su prikazana u ovom odjeljku predstavljaju neke od karakterističnih slučajeve pojavljivanja stanovišta u sklopu analiziranih tekstova o klasičnoj muzici na srpskom jeziku. Iz njih i njihove analize se može uočiti neosporna činjenica da se, prilikom bilo kakvog dubljeg strukturalnog analiziranja stanovišta, mora uzeti u obzir da je tematski okvir koji ona mogu obuhvatati praktično neiscrpan i zavisi kako od polja interesovanja autora tako i od tipa publikacije u okviru koje se određeno stanovište nalazi, što opet, neminovno, utiče i na njihovu građu i unutrašnju organizaciju, tako da je jedina stvar koja je zajednička za sva stanovišta njihova načelna struktura predstavljena modelom *izlaganje – obrazloženje*.

3.4 Kontrastivna analiza žanra

Nakon izvršene jezičke analize tekstova o klasičnoj muzici na engleskom i srpskom jeziku, a i same analize žanra kome ovi tekstovi pripadaju, sljedeći korak u analizi predstavlja njihova kontrastivna analiza.

Kao što je poznato iz drugog poglavlja, **kontrastivna analiza** se definiše kao sistematsko proučavanje para jezika kojim se utvrđuje u kojim aspektima su ti jezici slični, a u kojim se razlikuju (Filipović 1975: 13; Kurteš 2009: 233). U konkretnom slučaju istraživanja koje se sprovodi u ovom radu, riječ je o sistematskom proučavanju odnosa između tekstova na engleskom i srpskom jeziku koji pripadaju žanru tekstova o klasičnoj muzici.

Prilikom izvođenja kontrastivne analize, kao polazna osnova će biti korišćen model koji su postavili Connor i Moreno (2005) u radu *Tertium comparationis: vitalna komponenta u kontrastivnom retoričkom istraživanju* i koji je pomenut i objašnjen u drugom poglavlju, gdje je navedeno i šest faza koje ga sačinjavaju. Za potrebe analize koja slijedi, ovaj model je u izvjesnoj mjeri prilagođen, tako da su faze izvođenja kontrastivne analize sažete na sljedeći način:

1. specifičnosti korpusa tekstova;
2. identifikovanje zajedničkih odlika tekstova koje se mogu porediti na osnovu različitih nivoa ekvivalencije;
3. jezička analiza tekstova;
4. uporedno posmatranje analiziranih korpusa na nivou ekvivalencije utvrđene jezičkom analizom i
5. zaključno pojašnjavanje sličnosti i identifikovanje razlika između korpusa.

3.4.1 Specifičnosti korpusa

O tekstovima o klasičnoj muzici koji su uključeni u korpus na engleskom i srpskom jeziku već je bilo riječi u prethodnom tekstu, prilikom predstavljanja strukture korpusa. Budući da su pri njihovom odabiru korišćeni isti kriterijumi za oba jezika, tekstove je, u okviru posmatranog žanra i registra, moguće posmatrati kao jedinstven korpus.

Pri predstavljanju korpusa, naznačeno je da su u pitanju odlomci iz knjiga i naučnih i stručnih radova posvećenih različitim aspektima klasične muzike, te odlomci iz predgovora i pogovora notnim izdanjima kompozicija, te je dat detaljan spisak svih publikacija iz kojih su uzimani odlomci, zajedno sa preciznim kvantitativnim podacima.

Sve korišćene publikacije, a time i sve tekstove koji su uključeni u korpuse na oba jezika, napisali su autori koji su stručnjaci u različitim oblastima klasične muzike i njenog proučavanja. Među autorima se, tako, nalaze teoretičari i analitičari muzike, muzikolozi, muzički pedagozi i izvođači. Pri tome su sve publikacije originalno napisane na engleskom ili srpskom jeziku od strane samih autora kao aktivnih govornika jednog od ova dva jezika. Nikakvi prevodi nisu uključeni u korpus.

Aspekti klasične muzike kojima se autori samih publikacija bave uključuju najznačajnije aspekte u kojim se klasična muzika može proučavati ili razmatrati, u šta, najšire gledano, spadaju:

- životi i stvaralaštvo kompozitora, sa naglaskom na njihovo obrazovanje, djela, kompozicione postupke i mjesto koje su zauzimali u sklopu epohe i pravca kome su pripadali
- uvođenje, predstavljanje i definisanje muzičkih pojmova i pojava i
- analiza muzičkih djela po različitim pojedinačnim parametrima (melodija, harmonija, oblik, izvođački aspekti, žanr) ili njihovim kombinacijama.

Postupak odabira odlomaka tekstova iz navedenih publikacija koji su uključivani u korpus takođe je opisan prilikom predstavljanja žanra. Naime, prilikom biranja odlomaka vodilo se računa o dva kriterijuma. Prvi od tih kriterijuma je bio da su odlomci, svojim terminološkim i tekstualno-sadržajnim odlikama, direktno posvećeni nekom od pomenutih aspekata klasične muzike, dok je drugi kriterijum bio da su odlomci u tolikoj mjeri smisaono zaokruženi da se mogu posmatrati i analizirati samostalno, uz ostavljenu mogućnost da se analiza, po potrebi, može vršiti i u okviru duže tekstualne cjeline kojoj pripadaju. Pri tome je dužina tekstova (odlomaka) prvenstveno uslovljena drugim kriterijumom i njemu prilagođena.

Iz navedenog proizilazi da se tekstovi, u formalno-strukturalnom smislu, ne mogu svrstati u jedan ili više određenih žanrova u okviru registra tekstova o klasičnoj muzici. Nasuprot tome, njihova posvećenost jednom ili više navedenih aspekata proučavanja i razmatranja klasične muzike, predstavljena kroz terminološke i tekstualno-sadržajne karakteristike i ispoljena putem saopštavanja i diskutovanja informacija o naznačenim aspektima, ono je što ih povezuje u jedinstveni korpus i omogućava da budu sagledani kao poseban žanr koji, za razliku od žanrova koji, suštinski, predstavljaju različite tipove publikacija, kao što su rad, članak ili kritika, nije definisan formalno i strukturalno, već se realizuje unutar dužih tekstualnih cjelina.

3.4.2 Poređenje tekstova na osnovu ekvivalencije: sličnosti

Već je iz samog opisa korpusa tekstova jasno da među tekstovima na engleskom i srpskom jeziku postoje različite zajedničke odlike koje se međusobno mogu porediti, odnosno različiti nivoi ekvivalencije. U tekstu koji slijedi biće predstavljene one uporedive odlike koje su se nametnule prilikom samog izbora tekstova za korpus.

Prva bitna odlika koja povezuje tekstove na engleskom i srpskom jeziku u okviru korpusa jesu autori tekstova. U slučaju oba jezika, u pitanju su afirmisani eksperti u

različitim oblastima klasične muzike koji su svoja znanja, iskustva i ideje iskazali u formi različitih pisanih publikacija, priznatih i prihvaćenih u okviru diskursne zajednice. To omogućava da su tekstovi ujednačenog kvaliteta, kako u smislu stila i jezika, tako i u smislu (muzičkog) sadržaja.

Narednu zajedničku odliku tekstova na oba jezika koja, na neki način, proizilazi iz prethodne, čini sama ciljna grupa kojoj su tekstovi namijenjeni, odnosno diskursna zajednica autora i korisnika tekstova o klasičnoj muzici. Tu zajednicu čine svi oni koji su u obrazovnom i/ili profesionalnom smislu vezani za klasičnu muziku, kroz njeno proučavanje, analiziranje, predstavljanje, izvođenje ili neku drugu srodnu aktivnost, i aktivno vladaju terminološkim okvirom neophodnim za razumijevanje tekstualnih sadržaja predstavljenih u okviru korpusa.

Bitna karakteristika koju odabrani tekstovi o klasičnoj muzici na oba jezika dijele u okviru korpusa jesu i oblasti njihovog sadržanog usmjerenja, formulisane kroz tri krovna aspekta: životi i stvaralaštvo kompozitora, uvođenje, predstavljanje i definisanje muzičkih pojmova i pojava, te analiza muzičkih djela. Navedeni aspekti podrazumijevaju upotrebu adekvatne terminologije, kao i, generalno, specifične načine predstavljanja i izlaganja informacija koji karakterišu diskurs o klasičnoj muzici. Dakle, uprkos tome što su, sami po sebi, dijelovi dužih tekstualnih cjelina, ovi odlomci svojim sadržajem prenose konkretne i relativno zaokružene informacije u vezi sa jednim od tri navedena aspekta te ih je zbog toga moguće posmatrati kao relativno samostalne tekstualne jedinice.

Još jedna zajednička i uporediva osobina tekstova na engleskom i srpskom jeziku koji su uključeni u korpus jeste i činjenica da, u najvećoj mjeri, u oba jezika postoje adekvatni prevodi različitih muzičkih termina, takvi da podrazumijevaju isti skup značenja i upućuju na iste pojmove ili pojave. Pri tome vrijedi napomenuti u engleskom jeziku, u tekstovima vezanim za muzičku analizu, postoji nekoliko termina koji, uprkos prividnom postojanju

njihovih prevodnih ekvivalenata u srpskom jeziku, realno mogu imati još nekoliko različitih značenja (skupova značenja), te usljed toga, u skladu sa terminološkim okvirima muzičke analize na srpskom jeziku, biti tumačeni na različite načine, što može dovesti do problema u razumijevanju tih tekstova na pravilan način.

Konačno, u tekstovima na oba jezika prisutna je specifična pojava da se, prvenstveno za određene aspekte izvođenja muzičkih djela, kao što su tempo, dinamika i artikulacija, koriste termini i izrazi na italijanskom jeziku, te i na to vrijedi skrenuti pažnju. Naime, ovi termini i izrazi se prvenstveno koriste za označavanje određenih aspekata izvođenja muzičkih djela, kao što su tempo, dinamika i artikulacija, ali i za (posredno ili direktno) obilježavanje ili imenovanje cjelina na koje se ti termini i izrazi odnose u okviru djela. Oni se obično navode bez dodatnih pojašnjenja, a njihova pojava u okviru određenog teksta je obično uslovljena prethodnim pojavljivanjem u sklopu notnog teksta (partiture) muzičkog djela o kome je riječ. Ti izrazi, inače, imaju jedinstveno značenje na globalnom nivou tekstova o klasičnoj muzici, nezavisno od jezika u okviru kog se pojavljuju, a to značenje je identično onom koje imaju „originalno“, odnosno u okviru italijanskog jezika.

U nastavku slijedi lista nekih od najznačajnijih italijanskih termina i izraza, sa prevodima na engleski i srpski jezik (Tabela 3), te oznaka za tempo (koje se ne prevode) sa pojašnjenjem u smislu opsega otkucaja u minuti na koji se odnose (Tabela 4). Sam spisak termina i njihova značenja na engleski jezik su preuzeti iz knjige *Osnovna teorija muzike – kako čitati, pisati i razumjeti muziku (Basic Music Theory – How to Read, Write and Understand Music)* Jonathana Harnuma (Harnum 2001: 80-84).

Tabela 3: Najznačajniji italijanski termini vezanu za tempo, dinamiku i artikulaciju i njihova značenja na engleskom i srpskom jeziku.

TEMPO		
ITALIJANSKI TERMIN I SKRAĆENA OZNAKA	ZNAČENJE NA ENGLISKOM JEZIKU	ZNAČENJE NA SRPSKOM JEZIKU
<i>accelerando (accel.)</i>	speed up gradually	postepeno ubrzavajući
<i>allargando (allarg.)</i>	slow down and grow louder	usporavajući i pojačavajući
<i>ritardando (rit.)</i>	slow down gradually	postepeno usporavajući
<i>rallentando (rall.)</i>	slow down gradually	postepeno usporavajući

DINAMIKA		
ITALIJANSKI TERMIN I SKRAĆENA OZNAKA	ZNAČENJE NA ENGLISKOM JEZIKU	ZNAČENJE NA SRPSKOM JEZIKU
<i>pianissimo (pp)</i>	very quiet	vrlo tiho
<i>piano (p)</i>	quiet	tiho
<i>mezzo piano (mp)</i>	medium quiet	srednje tiho
<i>mezzo forte (mf)</i>	medium loud	srednje glasno
<i>forte (f)</i>	loud	glasno
<i>fortissimo (ff)</i>	very loud	veoma glasno
<i>crescendo (cresc.)</i>	grow gradually louder	postepeno pojačavajući
<i>decrescendo (decresc.)</i>	grow gradually quieter	postepeno stišavajući
<i>diminuendo (dim.)</i>	grow gradually quieter	postepeno stišavajući

ARTIKULACIJA		
ITALIJANSKI TERMIN I SKRAĆENA OZNAKA	ZNAČENJE NA ENGLISKOM JEZIKU	ZNAČENJE NA SRPSKOM JEZIKU
<i>accent</i>	note given more emphasis	ton koji je nagašen
<i>legato</i>	play the note full value	izdržati ton do kraja trajanja
<i>staccato</i>	short	kratko

Tabela 4: Oznake za tempo na italijanskom jeziku sa brojem otkucaja u minuti na koji se odnose

OZNAKA ZA TEMPO	BROJ OTKUCAJA U MINUTI
<i>Largo</i>	40-60
<i>Larghetto</i>	60-66
<i>Adagio</i>	66-76
<i>Andante</i>	76-108
<i>Moderato</i>	108-120
<i>Allegro</i>	120-168
<i>Presto</i>	168-200
<i>Prestissimo</i>	200-208

Takođe vrijedi pomenuti i neke od opštih izraza na italijanskom jeziku kojima se daju specifična uputstva, tako što se, kao modifikatori, stavljaju ispred nekog od termina navedenih u Tabelama 3 i 4 (*molto staccato, più legato*) (Tabela 5).

Tabela 5: Opšti izrazi kojima se daju specifična uputstva na italijanskom jeziku i njihova značenja na engleskom i srpskom jeziku

IZRAZ NA ITALIJANSKOM JEZIKU	ZNAČENJE NA ENGLESKOM JEZIKU	ZNAČENJE NA SRPSKOM JEZIKU
<i>al</i>	to the	ka, prema
<i>con</i>	with	sa
<i>fine</i>	the end	kraj
<i>molto</i>	very, much	veoma, mnogo
<i>poco</i>	little	malo
<i>sempre</i>	always	uvijek
<i>più</i>	more	više

Treba još jednom napomenuti da su u prethodnom tekstu navedeni samo najznačajniji termini iz italijanskog jezika koji su u upotrebi u tekstovima o klasičnoj muzici na engleskom i srpskom jeziku. Osim toga, moguće je da se u tekstovima nađe i neki od termina na francuskom ili njemačkom jeziku, ali su takvi slučajevi znatno rjeđi i nije ih moguće sistematizovati i organizovati na način na koji je to učinjeno sa italijanskim terminima.

U Tabeli 6 prikazane su sličnosti koje postoje među tekstovima utvrđene poređenjem na osnovu ekvivalencije.

Tabela 6: Sličnosti među tekstovima utvrđene poređenjem na osnovu ekvivalencije

TEKSTOVI NA ENGLESKOM JEZIKU	TEKSTOVI NA SRPSKOM JEZIKU
autori tekstova	
ciljna grupa kojoj su tekstovi namijenjeni	
Sadržajno usmjerenje: životi i stvaralaštvo kompozitora uvođenje, predstavljanje i definisanje muzičkih pojmova i pojava analiza muzičkih djela	
postojanje adekvatnih prevoda različitih muzičkih termina u oba jezika	
upotreba termina iz italijanskog jezika	

Kako bi se utvrdilo postojanje zajedničkih i uporedivih odlika među tekstovima na dva jezika u okviru korpusa na narednom mogućem nivou ekvivalencije, odnosno nivou na kome se porede načini na koje su tekstovi realizovani u smislu jezika, neophodno je izvršiti jezičku analizu tekstova iz korpusa za svaki od jezika posebno, što bi ujedno bio i treći korak u kontrastivnoj analizi. Budući da je takva analiza već izvršena u sklopu analize žanra, u tekstu koji slijedi biće predstavljeni njeni rezultati, u smislu identifikacije uporedivih odlika i izvođenja rezultata samog poređenja.

3.4.3 Poređenje tekstova na osnovu ekvivalencije: rezultati jezičke analize

Kao što se može uočiti uvidom u izvršenu jezičku analizu tekstova, ona je, u slučaju oba jezika, realizovana na tri nivoa, kroz prikazivanje relevantnih leksičko-gramatičkih karakteristika, tekstualizacije i strukturalnog tumačenja u okviru žanra.

Prilikom prikazivanja relevantnih leksičko-gramatičkih odlika, naglasak je stavljen na dva aspekta: karakteristične upotrebe određenih glagolskih vremena u tekstovima i načine na koji su u njima imenice modifikovane pomoću specifično „muzičkih“ pridjeva ili drugih vrsta riječi koje, pojedinačno ili u grupi, obavljaju takvu pridjevsku funkciju. Prvi od njih odabran je kako bi se prikazali načini vremenske organizacije i distribucije radnji, stanja i, uopšte, informacija u tekstovima na oba jezika. Nasuprot tome, drugi aspekt, uz same terminološke odrednice specifične i karakteristične za diskurs o klasičnoj muzici, predstavlja odlučujuće bitnu odliku koja doprinosi određenju i usmjerenju žanrovske pripadnosti tekstova.

Kada se govori o glagolskim vremenima i oblicima čija pojava i upotreba u određenim situacijama su karakteristične za tekstove o klasičnoj muzici na engleskom i srpskom jeziku, mora se voditi računa o činjenici da ne postoji potpuno uporedivo podudaranje u sistemima glagolskih vremena u ova dva jezika, pošto sistem prisutan u engleskom jeziku uključuje znatno veći broj vremena nego što je to slučaj sa onim u

srpskom jeziku, a u sklopu toga i kategorije kao što su *trajna* (eng. *continuous*) i *perfektna* (eng. *perfect*) glagolska vremena (što nije podudarno sa perfektom u srpskom jeziku), koje ne postoje u srpskom jeziku. Navedeno za posljedicu ima to da više različitih glagolskih vremena iz engleskog jezika ima svoj prevodni ekvivalent u jednom istom vremenu u srpskom jeziku. Ipak, zahvaljujući tome što oba jezika odlikuju srodni koncepti prošlosti, sadašnjosti i budućnosti i činjenici da obje analizirane grupe tekstova karakteriše relativno ograničen broj prisutnih glagolskih vremena, poređenje prema ovom kriterijumu je izvodivo i svrsishodno.

Što se tiče tekstova na engleskom jeziku, u njima je uočeno karakteristično prisustvo sljedećih glagolskih vremena: Present Simple Tense, Present Perfect Tense, Past Simple Tense, Past Perfect Tense i futur u obliku *will + infinitive*. S druge strane, u analiziranim tekstovima na srpskom jeziku prisutni su prezent, perfekat i futur prvi. Ukoliko se ova dva skupa glagolskih vremena sagledaju uporedno, na osnovu poznavanja njihove upotrebe i ustanovljene prevodne ekvivalencije koja postoji između engleskog i srpskog jezika, odmah je moguće utvrditi direktnu podudarnost u upotrebi između Present Simple Tense-a i prezenta, Past Simple Tense-a i perfekta, te oblika *will + infinitive* i futura prvog (Šestić 2002: 107-115; Mihajlović 2009: 115-122, 125-128). Od dva vremena engleskog jezika koja su preostala, Present Perfect Tense se, kao što je poznato, u zavisnosti od situacije koju opisuje, u srpskom jeziku prevodi prezentom ili perfektom (Šestić 2002: 116-118; Mihajlović 2009: 122-124), dok se Past Perfect Tense uglavnom prevodi perfektom (Šestić 2002: 118-119; Mihajlović 2009: 124-125) U tekstu koji slijedi, naglasak će biti stavljen na sličnosti i razlike u upotrebi tri para glagolskih vremena između kojih postoji direktna podudarnost.

Kada se uporede predstavljene i analizirane situacije u kojima se koriste Present Simple Tense i prezent u okviru korpusa tekstova na engleskom i srpskom jeziku, uočljiva

je gotovo potpuna ekvivalencija u pogledu njihove upotrebe. Naime, oba glagolska oblika se koriste za prikazivanje i opisivanje činjenica i stavova zasnovanih na radnji koja se desila u prošlosti, kao i za iskazivanje tvrdnji i stanovišta koje su se posmatraju kao uobičajene, aktuelne i važeće u trenutku kada se o njima govori. Takođe se koriste i za tekstualno predstavljanje različitih vrsta muzičke analize i analitičkih procedura vezanih za muzička djela ili njihove pojedine dijelove, kao i za načelno opisivanje i prikazivanje različitih muzičkih pojmova ili pojava. Konačno, oba vremena u okviru tekstova nalaze upotrebu i prilikom hronološkog pripovijedanja o prošlim događajima (istorijski prezent), pri čemu se, u okviru dužih tekstualnih cjelina, kombinuju sa Past Simple Tense-om odnosno perfektom.

U pogledu Past Simple Tense-a i perfekta, uvidom u analizu uočava se da i između upotrebe ova dva vremena u analiziranim tekstovima o klasičnoj muzici na engleskom i srpskom jeziku postoji načelna podudarnost. Ona se koriste za iskazivanje radnji i stanja vršenih ili izvršenih u prošlosti, prije vremena u kome se o njima govori, kao i za hronološko predstavljanje događaja iz prošlosti, uglavnom u kombinaciji sa istorijskim prezentom. Kao takva, upotrebu nalaze prilikom predstavljanja istorijskih podataka vezanih za život i rad kompozitora, njihova djela i tehnike komponovanja, razvoj pojedinih muzičkih pravaca, žanrova, oblika, pojmova, harmonskog jezika i slično.

Kao svojevrsna suprotnost u odnosu na dva prethodno predstavljena para glagolskih vremena, upotreba oblika za budućnost *will + infinitive* u tekstovima na engleskom jeziku se znatno razlikuje od upotrebom futura prvog u tekstovima na srpskom. Tačnije, u tekstovima na engleskom jeziku *will + infinitive* se koristi za najavljivanje nečega što će tek uslijediti, u daljem tekstu ili u daljem toku muzičkog djela ili oblika koji se analizira ili predstavlja, kao i za iskazivanje pretpostavki o daljem razvoju određenog muzičkog pravca ili muzike uopšte. Nasuprot tome i uprkos činjenici da bi u načelu trebalo da iskazuje

budućnost, futur prvi se u tekstovima na srpskom jeziku prvenstveno koristi da predstavi prošle radnje koje se određuju kao relativna budućnost u odnosu prema nekom trenutku iz prošlosti.

Što se tiče Present Perfect Tense-a, njegova upotreba u engleskom jeziku je vezana za karakteristične situacije koje su vremenski smještene između prošlosti i sadašnjosti te se, u skladu s tim, ovo glagolsko vrijeme i koristi u različitim situacijama u okviru tekstova o klasičnoj muzici na engleskom jeziku, dok srpski jezik, takve radnje i stanja pozicionira ili u prošlost ili u sadašnjost. S druge strane, Past Perfect Tense, kojim se u tekstovima na engleskom jeziku označavaju događaji koji su prethodili nekim drugim događajima u prošlosti, u tekstovima na srpskom jeziku svoj ekvivalent nalazi u perfektu, pri čemu je redosljed dešavanja definisan samim kontekstualnim okruženjem ili vremenskim odrednicama unutar teksta.

U analizi tekstova napisanih na srpskom jeziku može se uočiti da se u njima, u karakterističnim situacijama, javljaju i glagolski prilog sadašnji i glagolski prilog prošli. Međutim, njihovi ekvivalenti iz engleskog jezika, particip prezenta (eng. *present participle*) i particip perfekta (eng. *perfect participle*) se u tekstovima javljaju toliko rijetko da se to može zanemariti, tako da uporednu analizu nije moguće realizovati. Nešto drugačija situacija je sa potencijalom, glagolskim oblikom koji je, takođe, prisutan i predstavljen u sklopu analize tekstova na srpskom jeziku. Naime, pomoću potencijala se, u tekstovima, saopštavaju mogućnost, uzrok ili uslov potreban da se izvrši neka glagolska radnja, najčešće predstavljena u ostatku složene rečenice. U engleskom jeziku ne postoji jedinstveni glagolski oblik kojim se obuhvataju sve navedene funkcije potencijala, već se one realizuju na različite načine, upotrebom modalnih glagola (*would, could, can, may, might*), infinitiva ili, u rijetkim slučajevima, pomoću kondicionalnih rečenica.

U pogledu modifikacije imenica pomoću „muzičkih“ pridjeva, jedina suštinska razlika u njenoj realizaciji u analiziranim tekstovima na oba jezika proizilazi iz činjenica da u srpskom jeziku imenica koja stoji ispred druge imenice ne može vršiti pridjevsku funkciju, dok je u engleskom jeziku takva pojava sasvim uobičajena i veoma prisutna. U svim ostalim slučajevima, načini njihovog javljanja i vršenja modifikacije su identični.

Ovi pridjevi se, tako, pojavljuju kao pojedinačni, zatim kao modifikovani pomoću jednog ili više modifikatora, te kao složeni, nastali spajanjem dva pridjeva pomoću crtice, pri čemu oba zadržavaju svoje značenje i u jednakoj mjeri doprinose određivanju imenice ispred koje stoje. Sam pojam i nastajanje „muzičkih“ pridjeva već su objašnjeni u okviru obavljenih analiza i može se zaključiti da se u potpunosti podudaraju između dva jezika.

Tabela 7: Leksičko-gramatičke karakteristike

LEKSIČKO-GRAMATIČKE KARAKTERISTIKE	
TEKSTOVI NA ENGLESKOM JEZIKU	TEKSTOVI NA SRPSKOM JEZIKU
Upotreba glagolskih vremena	
<i>Present Simple Tense</i>	<i>prezent</i>
Prikazivanje i opisivanje činjenica i stavova zasnovanih na radnji koja se desila u prošlosti. Iskazivanje tvrdnji i stanovišta koje se posmatraju kao uobičajene, aktuelne i važeće u trenutku kada se o njima govori. Tekstualno predstavljanje različitih vrsta muzičke analize i analitičkih procedura vezanih za muzička djela ili njihove pojedine dijelove. Hronološko pripovijedanje o prošlim događajima (istorijski prezent).	
<i>Past Simple Tense</i>	<i>perfekat</i>
Iskazivanje radnji i stanja vršenih ili izvršenih u prošlosti, prije vremena u kome se o njima govori. Hronološko predstavljanje događaja iz prošlosti, uglavnom u kombinaciji sa istorijskim prezentom. Predstavljanje istorijskih podataka vezanih za život i rad kompozitora, njihova djela i tehnike komponovanja, razvoj pojedinih muzičkih pravaca, žanrova, oblika, pojmova i harmonskog jezika.	
<i>will + infinitive future</i>	<i>futur prvi</i>
Najavljivanje nečega što će tek uslijediti, u daljem tekstu ili u daljem toku muzičkog djela ili oblika koji se analizira ili predstavlja.	Predstavljanje prošlih radnji koje se određuju kao relativna budućnost u odnosu prema nekom trenutku iz prošlosti.
<i>Present Perfect Tense</i>	<i>prezent/perfekat</i>
Označavanje situacija koje su vremenski smještene između prošlosti i sadašnjosti.	
<i>Past Perfect Tense</i>	<i>perfekat</i>
Označavanje događaja koji su prethodili nekim drugim događajima u prošlosti.	
modalni glagoli/infinitiv/kondicionalne rečenice	<i>potencijal</i>
Saopštavanje mogućnosti, uzroka ili uslova potrebnog da se izvrši neka glagolska radnja.	

Modifikovanje imenica	
„muzički“ pridjevi pojedinačni modifikovani pomoću jednog ili više modifikatora složeni	
imenice u funkciji modifikatora	

Naredni nivo realizacije jezičke analize, analiza tekstualizacije, u tekstovima na oba jezika posmatran je kroz načine ostvarivanja gramatičke i leksičke kohezije, te kroz karakteristične govorne činove koji se u tekstovima pojavljuju. Uvidom u tekst analize može se utvrditi i zaključiti da se i gramatička i leksička kohezija u analiziranim tekstovima o klasičnoj muzici na engleskom i srpskom jeziku realizuju na veoma srodan način i u skladu sa istim principima tekstualne organizacije. Naime, gramatička kohezija se u obje analizirane grupe tekstova načelno postiže pomoću reference, elipse i vezivanja. U tekstovima na engleskom jeziku javlja se još i supstitucija, dok u tekstovima na srpskom jeziku ona nije prisutna.

U najvećem broju slučajeva, na oba jezika, referenca se realizuje pomoću prisvojnih ili pokaznih zamjenica ili pridjeva, pri čemu preovladava prisustvo endoforičkih referenci, i to anafora, usmjerenih prema nečemu što je već ranije pomenuto ili imenovano u tekstu. Obično su u pitanju imena kompozitora, teoretičara ili analitičara, nazivi opusa, ciklusa ili kompozicija, muzičkih žanrova ili oblika, te različitih muzičkih pojava ili pojmova. S druge strane, elipsa se pojavljuje kada se iz teksta izostave elementi koji se, na osnovu prethodnog konteksta ili sadržaja, mogu posmatrati kao očigledni. U analiziranim tekstovima, na oba jezika, takvi elementi su vezani za određena muzička djela, žanrove, oblike ili kompozitore. Konačno, u analiziranim tekstovima i vezivanje se obavlja na identičan način, uz upotrebu sve četiri moguće vrste veznika (aditivni, adversativni, kauzalni i temporalni) kojima se unutar teksta uspostavljaju različiti odnosi detaljno predstavljeni u okviru analize.

Za razliku od gramatičke kohezije, leksička kohezija se postiže izborom vokabulara, a sam vid leksičke kohezije koji se najčešće pojavljuje u okviru tekstova o klasičnoj muzici na engleskom i srpskom jeziku jeste reiteracija. Upravo ovaj vid kohezije je ono što analizirane tekstove čini „muzičkim“ u smislu registra i žanra. U obje grupe tekstova, reiteracija se postiže upotrebom istih sredstava. Ta sredstva prvenstveno uključuju ponavljanje određenog termina (najčešće imenice ili pridjeva) vezanog za klasičnu muziku i promjenu vrste riječi, pri čemu se različite vrste riječi nastale od iste osnove višestruko pojavljuju u sklopu određene tekstualne cjeline. Reiteracija se još javlja i kroz ponavljanje više tematski, morfološki ili smisaono povezanih imenica i/ili pridjeva u sklopu tekstualnog odlomka, pasusa ili poglavlja, zatim u vidu upotrebe sinonima, hiponima ili hiperonima, te kroz upotrebu srodnih termina. Pod srodnim terminima podrazumijevaju se oni muzički termini između kojih nisu jasno definisani odnosi hiponimije ili hiperonimije, kao što su cjelina i njeni dijelovi (različitih tipova i nivoa, posmatrani iz perspektive cjeline ili iz perspektive uzajamnih odnosa), kao i različiti pojmovi i izrazi kojima se predstavljaju neki od aspekata muzičkog žanra, oblika, pravca ili djela. Tu se, takođe, svrstavaju i nazivi tonaliteta, simboli za akorde na ljestvičnim stupnjevima (pisani slovima ili rimskim brojevima), obrtaje akorada, nazivi intervala i vrste takta označeni brojevima, te simboli kojima se šematski predstavljaju različiti muzički oblici. Pri tome treba napomenuti da, u sklopu diskursa o klasičnoj muzici na engleskom i srpskom jeziku, u nekim situacijama postoje izvjesne razlike između šematskih oznaka i simbola koji se koriste, o čemu će biti više riječi u petoj fazi kontrastivne analize.

Tabela 8: Analiza tekstualizacije

ANALIZA TEKSTUALIZACIJE	
TEKSTOVI NA ENGLESKOM JEZIKU	TEKSTOVI NA SRPSKOM JEZIKU
Gramatička kohezija	
referenca	
endoforičke reference- anafora	
prisvojne zamjenice/pridjevi	

pokazne zamjenice/pridjevi	
elipsa	
vezivanje	
aditivni veznici adversativni veznici kauzalni veznici temporalni veznici	
supstitucija	
Leksička kohezija	
reiteracija	
ponavljanje određenog termina ponavljanje više tematski, morfološki ili smisaono povezanih imenica i/ili pridjeva upotreba sinonima, hiponima ili hiperonima upotreba srodnih termina	

Što se tiče govornih činova koji se javljaju u korpusu, iz analize je jasno da se u tekstovima na oba jezika pretežno pojavljuju reprezentativi i ekspresivi. U tekstovima na engleskom jeziku su, u malom broju, prisutni i direktivi, dok ih u tekstovima na srpskom jeziku nema.

Može se reći da pojave oba tipa govornih činova imaju veoma srodne karakteristike u analiziranim tekstovima na oba jezika, kako u smislu upotrebe, tako i u smislu gramatičkog okvira koji se koristi za njihovu realizaciju. Reprezentativima se, tako, iskazuju tvrdnje vezane za različite aspekte klasične muzike (djela, kompozitore, žanrove, stilove, oblike i slično) koje se mogu provjeriti uvidom u odgovarajuću literaturu ili srodne i mjerodavne izvore, kao i iz partiture ili zvučnog zapisa određene kompozicije. Oni se, najvećim dijelom, javljaju u trećem licu jednine ili množine (obično u Present Simple Tense-u odnosno prezentu, znatno rjeđe u Past Simple Tense-u odnosno perfektu), pri čemu su zastupljeni i aktiv i pasiv, u zavisnosti od toga da li se želi naglasiti sam čin realizacije radnje ili stanja ili načelna činjenica da su radnja ili stanje realizovani u okviru tvrdnje. Nasuprot njima, ekspresivima se izražavaju lična stanovišta autora tekstova o određenim muzičkim fenomenima, problemima ili pitanjima. Kao takvi, oni neminovno sadrže dozu autorove subjektivnosti i ličnog odnosa prema onome o čemu piše. U smislu glagolskih

vremena, u najvećem broju slučajeva su realizovani u trećem licu jednine ili množine Present Simple Tense-a odnosno prezenta, pretežno u aktivu.

Tabela 9: Govorni činovi

GOVORNI ČINOVI	
TEKSTOVI NA ENGLJESKOM JEZIKU	TEKSTOVI NA SRPSKOM JEZIKU
reprezentativi	
Tvrđnje vezane za različite aspekte klasične muzike.	
ekspresivi	
Lična stanovišta autora tekstova o određenim muzičkim fenomenima, problemima ili pitanjima.	
direktivi	
<p>Sugerisanje ili usmjeravanje pravaca daljeg razmišljanja, istraživanja, proučavanja ili analiziranja koje bi čitalac trebalo da preduzme. Ukazivanje na nužnost prihvatanja i usvajanja određenih zaključaka proizašlih iz teksta koji im prethodi.</p>	

U trećoj fazi jezičke analize sprovedene nad tekstovima o klasičnoj muzici na engleskom i srpskom jeziku, strukturalnoj analizi, u okviru obje grupe tekstova uočeno je postojanje dva načelna tipa tekstova, u odnosu na vrste govornih činova (reprezentative ili ekspresive) kojim je njihov sadržaj uslovljen i predodređen, kao i načine na koji je taj sadržaj predstavljen. Ti tipovi su prikaz i stanovište i u tekstovima na oba jezika imaju gotovo identične karakteristike.

Prikazi se, tako, pojavljuju kao analitički, istorijski i deskriptivni, ali postoje i tekstovi u kojima se neki od ova tri tipa kombinuju ili prožimaju, što dovodi do nastanka analitičko-deskriptivnih i istorijsko-deskriptivnih prikaza. U odnosu na ono što je njima predstavljeno, prikazi se mogu odnositi na muzičko djelo/dio muzičkog djela, više djela koja su povezana na osnovu nekog kriterijuma (autor, žanr, oblik, period kome pripadaju i slično), muzičku pojavu, pojam, oblik i žanr, te na život i stvaralaštvo kompozitora.

Analitičkim prikazima predstavljaju se različiti tipovi analize muzičkih djela, njihovih dijelova ili više djela koja su povezana na osnovu nekog kriterijuma. Takve analize mogu biti harmonske, formalne, melodijsko - ritmičke i kombinovane i obično se nalaze u

sklopu radova, udžbenika, studija i knjiga koje se na neki način bave analizom. Analitički prikaz obično počinje reprezentativom, čija tačnost se može provjeriti uvidom u notni tekst, literaturu ili kombinovanjem navedenog i zvučnog zapisa. U analitičkim prikazima na srpskom jeziku na početku analize se može javiti i ekspresiv, ukoliko autor želi dati analizi ličnu notu, što u tekstovima na engleskom jeziku nije slučaj. Nakon takvog početka, često slijedi dopuna, odnosno dodatno pojašnjenje u vidu reprezentativa ili ekspresiva, u zavisnosti od toga da li je težište onoga što se iskazuje na objektivnom ili subjektivnom doživljaju. Potom slijedi sam tekst analize koji prati notni tekst koji je predmet analize na osnovu parametara koji su uključeni u analizu. Pri tome se podrazumijeva da čitalac analize ima pristup notnom zapisu (partituri) djela koje se analizira ili da ga poznaje toliko dobro da je u stanju pratiti tekstualni prikaz analize. Takođe, u oba jezika je uobičajen je slučaj da se na primjeru analize određenog muzičkog djela ili jednog njegovog dijela izlažu načelne karakteristike muzičkog oblika ili žanra, u smislu same formalne organizacije, upečatljivih harmonskih veza i kadenci, melodije, ritma i sličnih pojava. Nakon teksta analize, u analitičkim prikazima se često ponovo javljaju reprezentativi ili ekspresivi, kao zaključna dopuna onima sa početka, a postoje i slučajevi kada se, prilikom analiziranja više uzajamno povezanih cjelina, prikaz završava opisivanjem posljednje od njih.

Što se tiče glagolskih vremena, u analitičkim prikazima na oba jezika dominira Present Simple Tense odnosno prezent, u trećem licu jednine ili množine. U tekstovima su ravnopravno zastupljeni i aktiv i pasiv. Pri tome se aktiv javlja kada se pojedini muzički elementi uključeni u analizu stavljaju u prvi plan i tretiraju kao vršioци radnje ili uzročnici stanja, dok se pasivom ističu same radnje ili stanja u vezi sa muzičkim elementima koji se prikazuju.

S druge strane, deskriptivni prikazi u tekstovima o klasičnoj muzici na engleskom i srpskom jeziku predstavljaju različite vidove opisivanja muzičkih pojmova, žanrova,

pravaca, oblika ili kompozicionih postupaka. Kao što je to slučaj i sa analitičkim prikazima, njima se opisuju muzička djela, njihovi dijelovi i grupe djela, u situacijama kada je naglasak stavljen na one karakteristike djela koje nisu povezane sa direktnim analitičkim opisom notnog teksta, kao što su stil ili žanr. U najvećem broju slučajeva deskriptivni prikazi počinju reprezentativnim iskazima, koji se u daljem toku teksta razrađuju i dopunjavaju. U dijelu korpusa koji je na srpskom jeziku, dešava se da počnu i ekspresivom.

Glagolsko vrijeme koje u velikoj mjeri karakteriše deskriptivne prikaze na oba jezika jeste Present Simple Tense odnosno prezent. Ukoliko je sadržaj samog prikaza vremenski smješten u prošlost, u tekstovima na engleskom jeziku pojavljuje se i Past Simple Tense, dok je pojava njegovog ekvivalenta, perfekta, u tekstovima u srpskom jeziku znatno rjeđa i takva prošlost se najčešće prikazuje pomoću istorijskog prezenta. Uglavnom se koristi treće lice jednine ili množine, kako u aktivu, tako i u pasivu, što zavisi od toga da li je naglasak na samom predmetu prikaza (djelu, pojmu, žanru, obliku, kompozicionom postupku) ili se ističu same radnje ili stanja u vezi sa predmetom prikazivanja.

Konačno, u tekstovima o klasičnoj muzici na engleskom i srpskom jeziku, istorijskim prikazima se hronološki predstavljaju različiti događaji iz prošlosti vezani za život, djela i stvaralački rad kompozitora, kao i za nastanak i razvoj muzičkih žanrova, stilova, oblika, djela, opusa i uopšte, pojmova. U istorijskim prikazima na engleskom jeziku se najčešće koristi kombinacija Past Simple Tense-a i Past Perfect Tense-a ili Past Simple Tense-a i Present Simple Tense-a, dok u onima na srpskom jeziku preovlađuje ekvivalent druge od navedenih kombinacija, odnosno spoj perfekta i (istorijskog) prezenta. Što se tiče upotrebe aktiva i pasiva, za tekstove na oba jezika vrijedi sve ono što je već navedeno u vezi sa analitičkim i deskriptivnim prikazima.

Ukoliko je analitički prikaz obogaćen dodatnim informacijama, koje izlaze iz okvira analize, ili se s njom prepliću, nastaju analitičko-deskriptivni prikazi. S druge strane,

istorijsko-deskriptivni prikazi nastaju kada se, u okviru jedne tekstualne cjeline, istorijski podaci dopune dodatnim opisima i načelno su, u analiziranim tekstovima, prisutniji od samostalnih istorijskih ili deskriptivnih prikaza. Kao takvi, oni su, u sadržajnom smislu, nešto širi od ostalih navedenih tipova prikaza i orijentisani su ka sagledavanju muzičkih djela, ličnosti i pojava u okviru jednog opštijeg istorijskog ili multidisciplinarnog plana, a često su i dopunjeni subjektivnim osvrtima samih autora.

U smislu glagolskih vremena, ovakvi kombinovani prikazi na oba jezika zadržavaju i kombinuju različite odlike tipova prikaza od kojih su „sastavljeni“.

Što se tiče stanovišta, u tekstovima na oba jezika u pitanju su tvrdnje, vlastiti sudovi i stavovi autora o pitanjima iz domena klasične muzike. Kao i prikazi, ona mogu da se odnose na živote i stvaralaštvo kompozitora, muzička djela/njihove dijelove, muzičke pojave, pojmove, oblike i žanrove, ali se, na osnovu svog sadržaja ne mogu podijeliti na više različitih tipova. Osnovu strukture stanovišta predstavlja model *izlaganje – obrazloženje*, pri čemu je izlaganje stanovišta ekspresiv kao govorni čin, nakon koga slijedi obrazloženje tog stanovišta iz perspektive autora. Pri tome je moguće da izloženo polazno stanovište (ekspresiv) bude, prije nego što uslijedi njegovo obrazloženje, dopunjeno i drugim ekspresivima koji ga pojašnjavaju. S druge strane, samo obrazloženje, po potrebi, može u sebi sadržati i neki od tipova prikaza. Glagolska vremena koja su najčešće prisutna u okviru stanovišta jesu Present Simple Tense odnosno prezent i, nešto rjeđe, Past Simple Tense odnosno perfekat. Srazmjerno često se koriste i aktiv i pasiv. Stanovišta su, uglavnom, u trećem licu jednine ili množine.

Tabela 10: Strukturalna analiza

STRUKTURALNA ANALIZA	
TEKSTOVI NA ENGLISKOM JEZIKU	TEKSTOVI NA SRPSKOM JEZIKU
PRIKAZ	
Analitički prikazi	
<i>Sadržaj</i>	
Različiti vidovi analize muzičkih djela ili njihovih dijelova.	
<i>Struktura</i>	
tvrdnja – reprezentativ dodatno pojašnjenje/dopuna – reprezentativ/ekspresiv tekst analize	 tvrdnja - reprezentativ/ekspresiv
opisivanje posljednje analizirane cjeline/zaključna dopuna – reprezentativ/ekspresiv	
<i>Lice</i>	
treće lice jednine/množine	
<i>Glagolska vremena</i>	
Present Simple Tense	 prezent
<i>Glagolska stanja</i>	
aktiv/pasiv	
Deskriptivni prikazi	
<i>Sadržaj</i>	
Različiti vidovi opisivanja muzičkih pojmova, žanrova, pravaca, oblika ili kompozicionih postupaka.	
<i>Struktura</i>	
tvrdnja – reprezentativ	 tvrdnja - reprezentativ/ekspresiv
razrađivanje i dopunjavanje	
<i>Lice</i>	
treće lice jednine/množine	
<i>Glagolska vremena</i>	
Present Simple Tense, Past Simple Tense	 prezent
<i>Glagolska stanja</i>	
aktiv/pasiv	
Istorijski prikazi	
<i>Sadržaj</i>	
Hronološko predstavljanje različitih događaja iz prošlosti vezanih za život, djela i stvaralački rad kompozitora, kao i za nastanak i razvoj muzičkih žanrova, stilova, oblika, djela, opusa i pojmova.	
<i>Lice</i>	
treće lice jednine/množine	
<i>Glagolska vremena</i>	
Past Simple Tense i Past Perfect Tense Past Simple Tense i Present Simple Tense	 perfekat i prezent
<i>Glagolska stanja</i>	
aktiv/pasiv	
Analitičko-deskriptivni prikazi	
<i>Sadržaj</i>	
Analitički prikaz obogaćen dodatnim informacijama, koje izlaze iz okvira analize, ili se s njom prepliću.	

Istorijsko-deskriptivni prikazi	
<i>Sadržaj</i>	
istorijski podaci dopunjeni dodatnim opisima	
STANOVIŠTE	
<i>Sadržaj</i>	
Tvrdnje, lični sudovi i stavovi autora o različitim pitanjima iz domena klasične muzike.	
<i>Struktura</i>	
izlaganje (pojašnjenje) obrazloženje (prikaz)	
<i>Lice</i>	
treće lice jednine/množine	
<i>Glagolska vremena</i>	
Present Simple Tense, Past Simple Tense	prezent, perfekat
<i>Glagolska stanja</i>	
aktiv/pasiv	

3.4.4 Poređenje tekstova na osnovu ekvivalencije: razlike

Tokom četiri faze kontrastivne analize koje su prethodile ovoj, zaključnoj fazi, izvršeno je kontrastivno poređenje tekstova o klasičnoj muzici na engleskom i srpskom jeziku na osnovu dva kriterijuma: zajedničkih odlika utvrđenih prilikom odabira tekstova za korpus i obavljene jezičke analize tekstova na oba jezika i tom prilikom su utvrđene i navedene sličnosti i razlike koje postoje između ove dvije grupe tekstova, posmatrane na nivou žanra.

Na ovom mjestu, vrijedi se još osvrnuti na određene razlike, već djelimično pomenute u prethodnim fazama analize, koje postoje među navedenim tekstovima zahvaljujući različitom označavanju određenih muzičkih pojava ili različitom skupu značenja koji se pripisuje određenim muzičkim pojmovima prilikom prevođenja sa engleskog na srpski jezik. U oba slučaja, kao posljedice se mogu pojaviti razlike u sadržajnoj realizaciji i nemogućnost pravilnog razumijevanja tekstualnih cjelina u kojima se takve oznake ili pojmovi nalaze.

U tekstovima o klasičnoj muzici na engleskom jeziku prisutne su dvije pojave, odnosno dva načina označavanja koja se bitno razlikuju od odgovarajućih načina označavanja prisutnih u tekstovima na srpskom jeziku. Tačnije, u pitanju su abecedni nazivi ljestvičnih tonova, a time i nazivi tonaliteta koji iz njih proizilaze, te oznake za oktave tonskog sistema (oktave na različitim tonskim visinama). Naime, u tekstovima na engleskom jeziku, standardni abecedni nazivi za tonove su C, D, E, F, G, A i B. U odnosu na tekstove na srpskom jeziku, ovaj tonski niz se razlikuje u nazivu posljednjeg tona, koji je u srpskom jeziku H umjesto B, što je preuzeto iz naziva tonova na njemačkom jeziku (Kennedy i Kennedy 2007: 583). Pri tome je B u srpskoj terminologiji naziv za sniženi ton H, dok se u engleskom jeziku to označava kao B_b (*b-flat*). Isti ton se, u slučaju kada je povišen, u srpskom jeziku označava kao $H_\#$ (*his*), dok je u engleskom jeziku predstavljen kao $B_\#$ (*b-sharp*). Isto se odnosi i za tonalitete u kojima je navedeni ton početni. Prilikom čitanja teksta na jednom od jezika, od strane neupućenog govornika drugog jezika, ovakva razlika može dovesti do zabune i pogrešnog tumačenja, naročito u slučaju kada tekst nije praćen odgovarajućim notnim primjerom kojim bi, pomoću direktnog uvida u notni tekst, zabuna mogla biti spriječena ili otklonjena.

S druge strane, u tekstovima na engleskom i srpskom jeziku razlikuju se i oznake za oktave tonskog sistema, a iz toga proizilaze i razlike u označavanju tonova iz određenih oktava u okviru tekstova. Same oktave, od dubljih ka višim, imaju odgovarajuće nazive, koji u oba jezika imaju svoje prevodne ekvivalente, kao što se može vidjeti u Tabeli 11.

Tabela 11: nazivi oktava u engleskom i srpskom jeziku

ENGLESKI JEZIK	SRPSKI JEZIK
sub-contra octave	subkontra oktava
contra octave	kontra oktava
great octave	velika oktava
small octave	mala oktava
one-line octave	prva oktava
two-line octave	druga oktava
three-line octave	treća oktava
four-line octave	četvrta oktava
five-line octave	peta oktava

Međutim, u tekstovima na engleskom jeziku se, za obilježavanje pripadnosti tonova određenim oktavama, koristi **naučno označavanje tonova** (eng. *Scientific Pitch Notation*), poznato još i kao **međunarodno označavanje tonova** (eng. *International Pitch Notation*)³ ili **standardno američko obilježavanje tonova** (eng. *American Standard Pitch Notation*)⁴. Naznačeni sistem podrazumijeva da se oktave označavaju cijelim brojevima i slijede nakon naziva tonova koji tim oktavama pripadaju. Pri tome je subkontra oktava (eng. *sub-contra octave*) označena kao nulta (0), kontra kao prva (1) i slično, tako da nazivi tonova izgledaju ovako: C₀, E₁, G₃ itd (broj može biti i u indeksu - C₀, E₁, G₃). Nasuprot tome, u srpskom jeziku se primjenjuje nešto drugačiji sistem označavanja (Despić 2007: 30-31), gdje se tonovi subkontra, kontra i velike oktave označavaju velikim slovima, sa numeričkom oznakom u vidu cijelog broja koja nakon njih slijedi u indeksu, ili, rjeđe, ispred njih stoji, pri čemu brojevi idu unazad, a nula se ne navodi, dok se tonovi male oktave i oktava koje nakon nje uzlazno slijede označavaju malim slovima nakon kojih slijede cijeli brojevi u eksponentu, pri čemu se, takođe, nula ne navodi. Tako se, recimo, ton C u subkontra oktavi obilježava kao C₂ ili ₂C u velikoj oktavi kao C, u maloj kao c, a u drugoj kao c².

Uporedni prikaz označavanja tonova koji pripadaju različitim oktavama, kao i njihovih naziva, na primjeru tona C, dat je u Tabeli 12.

Tabela 12: prikaz oznaka i naziva tonova koji pripadaju različitim oktavama u engleskom i srpskom jeziku

ENGLISKI JEZIK			SRPSKI JEZIK		
Naziv oktave	Oznaka tona	Naziv tona	Naziv oktave	Oznaka tona	Naziv tona
sub-contra octave	C ₀ (C ₀)	triple pedal C	subkontra oktava	C ₂ (₂ C)	C subkontra
contra octave	C ₁ (C ₁)	double pedal C	kontra oktava	C ₁ (₁ C)	C kontra
great octave	C ₂ (C ₂)	pedal C	velika oktava	C	C veliko
small octave	C ₃ (C ₃)	bass C	mala oktava	c	C malo
one-line octave	C ₄ (C ₄)	middle C	prva oktava	c ¹	C jedan
two-line octave	C ₅ (C ₅)	treble C	druga oktava	c ²	C dva
three-line octave	C ₆ (C ₆)	top C	treća oktava	c ³	C tri
four-line octave	C ₇ (C ₇)	double top C	četvrta oktava	c ⁴	C četiri
five-line octave	C ₈ (C ₈)	triple top C	peta oktava	c ⁵	C pet

³ http://www.flutopedia.com/octave_notation.htm

⁴ <http://www.dolmetsch.com/musictheory1.htm#uspitch>

Iz tabele se može uočiti da se nazivi vizuelno ne podudaraju u tolikoj mjeri da je poznavanje ove razlike koja postoji između dva jezika od suštinskog značaja za uspješno i pravilno razumijevanje njihove upotrebe u engleskom i srpskom jeziku.

U sklopu navedenog, vrijedi spomenuti još jednu razliku, koja se tiče obilježavanja durskih i molskih tonaliteta. Naime, u tekstovima o klasičnoj muzici na srpskom jeziku, durski tonaliteti se obilježavaju velikim slovima (C-dur), a molski malim (a-mol), dok se u tekstovima na engleskom jeziku u oba slučaja koriste velika slova i ne stavlja se crtica prije oznake tonskog roda (C major, A minor). Upravo zahvaljujući tome što je oznaka tonskog roda uključena u sam naziv tonaliteta, ova pojava načelno ne može dovesti do zabune i pogrešnog tumačenja, ali je u svakom slučaju vrijedi spomenuti.

Kao što je već naznačeno u prethodnom tekstu, u okviru diskursa klasične muzike na engleskom jeziku, postoji nekoliko termina kojima se, prilikom prevođenja sa engleskog na srpski jezik, mogu dodijeliti različita značenja, uprkos prividnom postojanju prevodnog ekvivalenta, što može dovesti do poteškoća u pravilnom razumijevanju tekstualnih cjelina u kojima se takvi termini nalaze. Ti termini su prvenstveno vezani za tekstove čiji je predmet analiza muzičkog djela prema različitim parametrima, a njihovo ispravno tumačenje, prije svega, zavisi od ustaljene terminologije u okviru tekstova o analizi na srpskom jeziku.

Prije nego što se ovi termini navedu i pojasne, vrijedi navesti nekoliko činjenica. Naime, muzička terminologija u okviru engleskog i srpskog jezika je jasno razvijena, zaokružena i u najvećem broju slučajeva, odnosno za najveći dio termina, postoje prevodni ekvivalenti u oba jezika koji dijele isto značenje. U prilog tome govori i činjenica da je navedena terminologija u velikoj mjeri prisutna i u okviru dvojezičnih rječnika sa „opštim“ sadržajem. Takođe, u srpskoj rječničkoj literaturi, postoji i izvjestan broj rječnika koji su

specifično vezani za muzičku terminologiju na srpskom i engleskom jeziku, odnosno prevodne ekvivalente muzičkih termina u navedenim jezicima, kao što su *Muzički leksikon* Branka Vukičevića (2006) ili *Višejezični rečnik muzičkih termina* Vlastimira Peričića (2008). Ovi rječnici u svoj sadržaj uključuju sva relevantna područja muzičkog djelovanja i proučavanja muzike, uključujući i muzičku analizu, odnosno analizu muzičkog djela (Kovačević 2015b: 131)

Kao što je već rečeno, najveći dio muzičkih termina iz engleskog jezika ima svoje prevodne ekvivalente u srpskom (i obrnuto), pri čemu se njihova značenja i upotreba u okviru tekstova u potpunosti podudaraju. To važi i za terminologiju u oblasti muzičke analize na ova dva jezika. U tabeli koja slijedi (Tabela 13) (Kovačević 2015b: 131-132) dat je uporedni prikaz nekih od najznačajnijih termina koji su upotrebi u ovoj oblasti, na engleskom i srpskom jeziku.

Tabela 13: Neki od najznačajnijih termina iz oblasti muzičke analize na engleskom i srpskom jeziku

ENGLESKI JEZIK	SRPSKI JEZIK	ENGLESKI JEZIK	SRPSKI JEZIK
chord	akord	harmony	harmonija
triad	trozvuk	counterpoint	kontrapunkt
consonance	konsonanca	key tonality	tonalitet
dissonance	disonanca	major	dur
parallel motion	paraleno kretanje	minor	mol
contrary motion	suprotno kretanje	tonic	tonika
modulation	modulacija	subdominant	subdominanta
diatonic	dijatonski	dominant	dominanta
chromatic	hromatski	cadence	kadenca
enharmonic	enharmonski	neighbouring chords	susjedni akordi
imitation	imitacija	progression	niz
motif	motiv	sonata	sonata
sentence	rečenica	sonata form	sonatni oblik
period	period	rondo	rondo
passage	pasaž	variations	varijacije
bridge	most	suite	svita
transition	prelaz	exposition enunciation	ekspozicija
introduction	uvod	development	razvojni dio
coda	koda	recapitulation	repriza

binary form	dvodijelna pjesma	fugue	fuga
ternary form	trodijelna pjesma	movement	stav
internal extension	unutrašnje proširenje	theme	tema
fragmentary structural unit	fragmentarna struktura	external extension	spoljašnje proširenje
bar measure	takt	two-bar unit	dvotakt

Iz tabele se može vidjeti da među navedenim terminima postoji potpuna prevodna ekvivalencija u smislu značenja ili skupa značenja koga svaki od njih može imati u jednom od jezika. Međutim, to se ne može reći za četiri termina koja se, u okviru analiziranog korpusa tekstova o klasičnoj muzici na engleskom jeziku, često nalaze u tekstovima sa analitičkim sadržajem: *figure*, *passage*, *section* i *phrase*. Ovi termini, naime, imaju svoje načelne prevodne ekvivalente u srpskom jeziku, ali se, iz perspektive analitičke terminologije koja se u srpskom jeziku koristi i primjenjuje, odnosno na osnovu definisanja tih prevodnih ekvivalenata u okviru te terminologije (tj. onoga što se pod njima primarno podrazumijeva), u praksi svaki od njih može posmatrati (prevesti) na nekoliko različitih načina, u zavisnosti od konkretnog tekstualno-muzičkog ili analitičkog konteksta u kome se koristi. Prevodni ekvivalenti i moguća značenja tih termina, u okviru srpskog jezika, prikazani su u Tabeli 14 (Kovačević 2015b: 132). nakon tabele, slijedi pojašnjenje svakog od njih, podržano adekvatnim primjerima iz korpusa.

Tabela 14: Termini na engleskom jeziku, njihovi prevodni ekvivalenti i moguća značenja na srpskom jeziku

TERMIN NA ENGLESKOM JEZIKU	PREVODNI EKVIVALENT NA SRPSKOM JEZIKU	MOGUĆA ZNAČENJA NA SRPSKOM JEZIKU
<i>figure</i>	figura	<i>motiv</i> <i>figura</i>
<i>passage</i>	pasaž	<i>odsjek</i> <i>fragmentarna struktura</i> <i>pasaž</i>
<i>section</i>	odsjek	<i>dio</i> <i>cjelina</i> <i>odsjek</i>
<i>phrase</i>	fraza	<i>rečenica</i> <i>fraza</i>

Način na koji se termin *figure* definiše u okviru engleske muzičke terminologije u neku ruku potvrđuje uočenu dvoznačnost ovog termina. Naime, ovaj termin je, s jedne strane, definisan istim značenjem koje ima i termin *motif* (najkraća razumljiva i samostalna melodijska ili ritmička cjelina (Kennedy and Kennedy 2007: 508)), dok s druge strane on označava *figuru pratnje* (eng. *figure of accompaniment*) odnosno „muzičku ćeliju iz koje se može razviti neki vid pratnje određene kompozicije“ (*a musical cell from which a certain type of song accompaniment may be evolved*) (Kennedy and Kennedy 2007: 257). Prvo od navedenih značenja odgovara pojmu *motiva* u srpskoj muzičkoj terminologiji („najmanja ritmičko-melodijski izrazita cjelina“ (Skovran i Peričić 1991: 13)), dok se pod *figurom* uglavnom podrazumijeva drugo značenje, koje je odvajaju od *motiva* po odsustvu „izrazitosti kakva je svojstvena motivu“ i vezuje je, prvenstveno, za prateći glas u okviru kompozicije (Skovran i Peričić 1991: 19).

[1k] He wanted his pieces to drive forward with great rhythmic energy, and so used *figures* that— even though original—were simple. (Crocker 1986: 417)

Želio je da mu se djela kreću naprijed sa velikom ritmičkom energijom, te je stoga koristio *motive* koji su – iako originalni – bili jednostavni.

U primjeru [1k], pominjanje „ritmičke energije“ i „pokretanja djela naprijed“ jasno ukazuje na to da je u pitanju motivski rad u okviru melodijske linije, te je stoga termin *figures* i preveden kao *motivi*.

[2k] The following two measures see the root of this dominant, C, repeated as a dotted-rhythm figure within a poco ritardando. (Caplin 1998: 81)

U sljedeća dva takta uočava se osnovni ton ove dominante, C, koji se ponavlja kao punktirana *figura* u sklopu postupnog usporavanja.

U primjeru [2k], međutim, pominjanje „osnovnog tona dominante“ i „punktirane figure“ upućuje na muzička dešavanja u pratnji, takva da se termin *figure* ovog puta može prevesti svojim prevodnim ekvivalentom, kao *figura*.

S druge strane, termin *passage* u engleskoj terminologiji označava dio kompozicije koji „nema nikakav strukturalni značaj“ (*has no structural significance*) (Kennedy i Kennedy 2007: 566) odnosno za koji ne postoje „nikakve posebne implikacije u pogledu njegove pozicije ili odnosa u formalnoj izgradnji djela, već je prosto u pitanju dio koji je moguće identifikovati kroz neku karakterističnu odliku ili okvirnu ideju“ (*without any special implication of its position or relations in the formal construction of a work, but merely as a portion which can be identified through some characteristic trait or conterminous idea*) (Fuller Maitland 1907: 643). U srpskoj muzičkoj terminologiji, termin *pasadž* ima relativno drugačije značenje i njime se označava „melodijska figura od niza prolaznih tonova ukrasnog karaktera“ koja se najčešće izvodi u brzom tempu, obično od strane nekog solističkog instrumenta ili grupe istorodnih instrumenata u orkestru (Plavša 1972: 456), što predstavlja znatno specifičnije i preciznije određenje u odnosu na ono iz engleskog jezika. Stoga se termin *passage*, upotrebljen u okviru analiziranih tekstova na engleskom jeziku, u terminološkom okviru muzičke analize na srpskom jeziku može tumačiti (prevoditi) i kao *odsjek* ili *fragmentarna struktura*, u zavisnosti od konteksta u kome se javlja i muzičke situacije koja se njime opisuje.

[3k] Occasionally, however, the soloist is given brief *passages* of his own in a tutti section. (Green 1979: 240)

Povremeno se, međutim, solisti dodjeljuju kratki samostalni *pasadži* u okviru odsjeka u kome svi instrumenti zajedno sviraju.

Budući da je u primjeru [3k] riječ o solisti, a sam akcenat stavljen na čin izvođenja, a ne na formu, značenje termina *passages* odgovara prevodnom ekvivalentu iz srpskog

jezika, terminu *passaži*, te je stoga i preveden na taj način. S druge strane, u primjeru [4k] naglasak je harmoniji u okviru jedne muzičke cjeline koja je, u smislu forme, okarakterisana kao *final passage*, tako da je, u skladu sa muzičkom terminologijom na srpskom jeziku, adekvatan prevod termina *passage* upotrebljenog u ovakvom kontekstu termin *odsjek*.

[4k] In this final *passage*, the harmony begins with the C major triad followed by D minor, another C major chord, two G major chords, and the final C major triad. (Blatter 2007: 169)

U ovom završnom *odsjeku*, harmonija počinje trozvukom C-dura koga prati d-mol, još jedan akord C-dura, dva akorda G-dura i završni trozvuk C-dura.

U primjeru [5k] jasno je da je termin *passage* upotrebljen da označi muzičko produženje i proširenje muzičkog toka, te u tom smislu *fragmentarna struktura* predstavlja najadekvatniji prevod ovog termina u odnosu na situaciju u kojoj se koristi.

[5k] The next phrase continues in the home key, and a strongly continuational *passage* at m. 9 directs the music to the dominant, which is confirmed as the subordinate key by the cadence at m. 12. (Caplin 2013: 631)

Sljedeća fraza se nastavlja u osnovnom tonalitetu, a veoma razvijajuća *fragmentarna struktura* u 9. taktu usmjerava muziku ka dominantu, koja je potvrđena kao novi (podređeni) tonalitet kadencom u 12. taktu.

Treći navedeni termin, *section*, u muzičkoj terminologiji na engleskom jeziku se odnosi na „potpunu, ali ne nezavisnu muzičku ideju“ (*a complete, but not independent musical idea*) (Bye 1993: 51) ili predstavlja „opšti termin za grupišuću strukturu“ (*a general term for grouping structure*) u okviru muzičkog djela ili njegovih dijelova (Caplin 1998: 257). U tom smislu, njemu prvenstveno odgovara termin *odsjek*, ali ustaljena analitička terminologija na srpskom jeziku uključuje još dva srodnih izraza kojima se ovaj

termin takođe može tumačiti, odnosno izraze *dio* i *cjelina*. Naime, *odsjek* obično podrazumijeva muzičku jedinicu koja je po svojim sadržajnim, formalnim, harmonskim i melodijsko-ritmičkim karakteristikama jedinstvena i, u okviru djela, ostvaruje izvjestan stepen samostalnosti i zaokruženosti koji joj omogućava da, kao takva, prilikom analize bude registrovana, obilježena, pojašnjena i, po potrebi, razložena na sastavne elemente. *Dio* je, obično, jedinica relativno višeg reda, koja u sebi može objedinjavati nekoliko *odsjeka*, dok je *cjelina* termin koji se koristi kada u tekstu ne postoje preciznije odrednice u pogledu forme, sadržaja, muzičkih karakteristika i obim, već je naglasak samo na odvajanju jedne muzičke jedinice od druge, na osnovu postavljenog kriterijuma.

Zbog svega navedenog tumačenje prvenstveno zavisi od konkretne pojave uočene u notnom tekstu koja se opisuje, te muzičkog žanra ili oblika u okviru kog se ta pojava pojavljuje.

U primjeru [6k], termin *sections* se sasvim legitimno može prevesti kao *odsjeci*, budući da je iz konteksta i niza termina u okviru koga se javlja jasno da je riječ o muzičkim jedinicama koje se, na osnovu kriterijuma postavljenog od strane autora teksta (analitičara), posmatraju kao zaokružene i zajedno formiraju muzičko djelo kao cjelinu.

[6k] The ability to follow the music's direction leads to a proper evaluation of the single motives, chords, phrases and *sections* of a composition, thus preventing the ear from losing itself in a maze of the work's details and enabling it to grasp the motion's continuity. (Salzer 1982: 257)

Sposobnost praćenja smjera muzike vodi u ispravno ocjenjivanje motiva, akorada, fraza i *dijelova* kompozicije, spriječavajući na takav način da se uho izgubi u lavirintu detalja u okviru djela i omogućavajući mu da pojmi kontinuitet pokreta.

S druge strane, u primjeru [7k] je, za termin *sections*, mnogo primjereniji prevod *dijelovi*, budući da je izostalo preciznije kontekstualno određenje o kakvim formalnim

jedinicama muzičkog djela je zapravo riječ. Slično se može reći i za primjer [8k], gdje je upotrijebljen prevod *cjelina*.

[7k] Toward the end of the *section*, the whole-tone collections emerge once again, reestablishing their coexistence with the octatonic collections. (Susanni 2013: 134)
Prema kraju *odsjeka*, cjelotonski skupovi se ponavljaju još jednom, ponovo uspostavljajući istovremeno postojanje sa oktatonskim skupovima.

[8k] Some closing *sections* have melodic lines which contrast with the first and second themes (Green 1979: 184)

Neke završne *cjeline* imaju melodijske linije koje predstavljaju kontrast u odnosu na prvu i drugu temu.

Četvrti i posljednji termin, *phrase*, ima nekoliko različitih, više ili manje srodnih, tumačenja u okviru diskursa o klasičnoj muzici na engleskom jeziku. Prema jednoj od njih, označava „najkraći muzički odsjek koji, nakon što je dosegao tačku relativnog predaha, izražava muzičku misao koja je u većoj ili manjoj mjeri potpuna“ (*the shortest passage of music which, having reached a point of relative repose, has expressed a more or less complete musical thought*) (Green 1979: 7). Druga definicija kaže da je u pitanju „jedinica od minimalno četiri takta, koja često, ali ne obavezno, sadrži dvije ideje“ (*minimally, a four-measure unit, often, but not necessarily, containing two ideas*) (Caplin 1998: 256). Na veb-sajtu *musictheory.net*⁵ nalazi se nešto opštija definicija termina *phrase*, gdje stoji da je to „niz tonova koji zvuče kompletno čak i ako se sviraju odvojeno od glavne kompozicije“ (*a series of notes that sound complete even when played apart from the main song*). Konačno, u članku o terminu *musical phrase* na *Vikipediji*⁶ (eng. *Wikipedia*) kombinuju se dvije definicije, jedna iz *Enciklopedije Larousse* (*Larousse Encyclopedia*, 1958) a druga iz

⁵ <https://www.musictheory.net/lessons/55>

⁶ [http://en.wikipedia.org/wiki/Phrase_\(music\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Phrase_(music))

muzičkog rječnika *New Grove* (1990), obje preuzete iz studije J. J. Nattieza *Muzika i diskurs: ka semiologiji muzike (Music and Discourse: Toward a Semiology of Music, 1990)*, tako da je termin označen dvojako, kao „jedinica muzičkog metra koja sama po sebi u potpunosti ima smisla, izgrađena od figura, motiva i ćelija koje se kombinuju kako bi formirale melodije, periode i veće odsjeke; ili dužina tokom koje pjevač ili instrumentalista može pjevati ili svirati na jedan dah“ (*a unit of musical meter that has a complete musical sense of its own, built from figures, motifs, and cells and combining to form melodies, periods and larger sections or the length in which a singer or instrumentalist can play in one breath*).

U muzičkoj literaturi na srpskom jeziku se, međutim, mogu pronaći nešto drugačije definicije i tumačenja termina *fraza*, kao primarnog prevodnog ekvivalenta engleskog termina *phrase*. Tako Skovran i Peričić navode: „Najmanja tematska (ritmičko-melodijska) celina je motiv, a najmanja metričko-formalna celina - grupa od dva takta, zvana dvotakt (neki teoretičari je nazivaju fraza)“ (Skovran i Peričić 1991: 34). Termin *fraza* se na isti način tumači i u enciklopedijskom leksikonu *Muzička umetnost* (Plavša 1972: 128-129). Međutim, u daljem pojašnjenju, govoreći o načinu na koji će ovaj termin upotrebljavati u svojoj knjizi *Nauka o muzičkim oblicima*, Skovran i Peričić se relativno približavaju njegovim tumačenjima u okviru muzičke terminologije na engleskom jeziku koja su predstavljena u prethodnom pasusu: „Mi ćemo termin „frazu“ upotrebljavati u njegovom opštijem značenju: to je kraći odsek koji se oseća kao smisaona celina izložena „u jednom dahu“, bez obzira da li je reč o jednotaktnom motivu ili, recimo, osmotaktnoj rečenici“ (Skovran i Peričić 1991: 34). Srodnu definiciju daje i Zoran Božanić, navodeći da „frazu predstavlja najmanju smisaonu celinu ili, drugim rečima, sintaksički element muzičkog toka, relativno samostalan, koji u sebi sadrži motiv ili skup motiva, a po pravilu ne prelazi granicu rečenice“ (Božanić 2007a: 5). U istom tekstu, u okviru studije *Muzička fraza*, on

uočava da, u različitim jezicima, postoje određene specifičnosti u vezi sa tumačenjima pojma *muzička fraza* koje mogu dovesti do nedoumica, budući da se na italijanskom, engleskom i francuskom govornom području ovaj pojam „često upotrebljava za označavanje muzičke rečenice, pa čak i nekih većih strukturnih formacija, dok je u nemačkoj muzikoteorijskoj literaturi u optičaju i kao sinonim za najmanju metričko-formalnu celinu. Nasuprot takvim shvatanjima, pojedini teoretičari, u svojim radovima posvećenim analizi muzičkog oblika, smatraju da frazu sačinjavaju jedan ili više motiva, ne razmatrajući njeno poistovećivanje sa bilo kakvim formalnim celinama tipa dvotakta ili rečenice“ (Božanić 2007a: 5). Posmatrajući *muzičku frazu* i njene specifičnosti isključivo sa aspekta izvođaštva, Božanić, takođe, uočava da se ona „izdvaja melodijskim, harmonskim, ritmičkim ili fakturnim sredstvima, a razlikuje se od rečenice i perioda manjim stepenom završenosti. (...) U pojedinim slučajevima fraza može strukturno da odgovara rečenici, odnosno rečenica predstavlja monolitnu, na fraze nedeljivu tvorevinu. Tako dolazimo do sintetičke strukturne pojave koju možemo nazvati fraza/rečenica“ (Božanić 2007a: 6-7). Termin *fraza/rečenica* koristi i Berislav Popović, i, u uvodnim razmatranjima u okviru studije *Muzička forma ili smisao u muzici* (1998), tu upotrebu pojašnjava činjenicom da je u domaćoj udžbeničkoj literaturi i u školskoj praksi svih nivoa u upotrebi domaći termin *muzička rečenica*, dok se, s druge strane, izvan tih okvira, u ukupnoj praksi muzičara, najčešće koristi strani termin *muzička fraza*, te se on, stoga, odlučuje za „kombinovani vid upotrebe oba termina“ u vidu konstrukcije *rečenica/fraza*, posmatrajući ova dva izraza kao sinonime (Popović 1998: 15).

U literaturi o muzičkoj analizi na engleskom jeziku takođe je prisutno ovakvo značenjsko izjednačavanje termina *phrase* i *sentence* (Green 1979) ali se može naći i jasno podvlačenje razlika između njih, što je učinjeno prilikom definisanja termina *sentence* kao „teme od osam taktova izgrađene od dvije četverotaktne fraze“ (*an eight-measure theme*

built out of two four-measure phrases) (Caplin 1998: 35). U srpskom jeziku, takva konstrukcija bi bila okarakterisana terminom *velika muzička rečenica* (Plavša 1972: 128-129); (Skovran i Peričić 1991: 38).

Iz svega navedenog jasno da se termin *phrase* u srpskom jeziku, u zavisnosti od konkretne muzičke situacije na koju se odnosi, ali i samog pristupa, može tumačiti na dva načina naznačena u Tabeli 14, odnosno kao *fraza* ili kao *rečenica*.

[9k] As simple as the voice leading is in this final phrase, there may seem to be a bit of a challenge presented to the singers as they go from the last chord in Example 4.14 to the first pitches of this final excerpt. (Blatter 2007: 169)

Koliko god da je vođenje glasova u ovoj frazi jednostavno, izgleda da je pred pjevače ipak postavljen određeni izazov dok se kreću od posljednjeg akorda u Primjeru 4.14 do prvih tonskih visina ovog završnog odlomka.

U primjeru [9k], na osnovu konteksta u kome je termin *phrase* upotrebljen, jasno je da ga je sasvim moguće prevesti njegovim prevodnim ekvivalenom, terminom *fraza*.

[10k] The piece, then, actually shows a progressive harmonic movement and is a period consisting of three similar phrases. (Green 1979: 92)

Djelo, potom, zaista prikazuje progresivno harmonsko kretanje i predstavlja period koji se sastoji od tri slične *rečenice*.

Međutim, u primjeru [10k] riječ je o muzičkom periodu, koji se, prema teorijskoj literaturi iz muzičkih oblika na srpskom jeziku, gradi od muzičkih rečenica, tako da se, za termin *phrases*, prevod *rečenice* nameće kao jedini mogući.

4 Zaključna razmatranja

4.1 Rekapitulacija rada

U prethodnom poglavlju izvršena je detaljna analiza žanra korpusa tekstova o klasičnoj muzici na engleskom i srpskom jeziku, a potom je urađena i kontrastivna analiza, pomoću koje su upoređeni rezultati dobijeni za dva jezika i utvrđene sličnosti i razlike koje postoje između tekstova na engleskom i srpskom jeziku u okviru žanra.

U sklopu izvršene analize žanra, kroz korake koje u svojoj studiji sugerije Bhatia, žanr tekstova o klasičnoj muzici sagledan je i predstavljen kroz različite, uzajamno povezane aspekte, a u posljednjem koraku obavljena je i opsežna jezička analiza korpusa tekstova iz žanra, posebno za tekstove na engleskom jeziku i za one na srpskom.

Nakon toga, kontrastivna analiza je predstavljala logičan nastavak istraživanja, pomoću kojeg su uporedno sagledani rezultati dobijeni analizom žanra. Najprije je ukazano na sličnosti među tekstovima o klasičnoj muzici na dva jezika koje su uzrokovane samim specifičnostima korpusa, a potom su upoređeni rezultati dobijeni nakon obavljene jezičke analize. Tom prilikom, izvršena je komparacija tekstova na osnovu rezultata navedene analize, koja je prethodno, u okviru analize žanra, obavljena na tri nivoa (leksičko-gramatičke odlike, tekstualni šabloni, strukturalno tumačenje). Uočeno da među tekstovima na oba jezika postoji veliki stepen srodnosti i sličnosti, što se, naročito, odnosi na kontrastivno sagledavanje rezultata drugog i trećeg nivoa analize, odnosno karakterističnih tekstualnih šablona koji se u tekstovima pojavljuju i strukturalnih odlika tekstova. S druge strane, primjećene su izvjesne razlike do kojih dolazi isključivo usljed same načelne različitosti među pojedinim jezičkim odlikama engleskog i srpskog jezika, kao što su upotreba glagolskih vremena i (ne)mogućnost da imenica obavlja funkciju modifikatora druge imenice. Kao takve, te razlike ne izlaze iz okvira poznavanja i pravilnog korišćenja

gramatičkih pravila na oba jezika, te stoga ne utiču na samo konstruisanje tekstova i specifične odlike koje ih svrstavaju u žanr tekstova o klasičnoj muzici.

U nastavku kontrastivne analize, ukazano je i na određene razlike koje, u okviru žanra tekstova o klasičnoj muzici, nastaju zahvaljujući različitom označavanju određenih muzičkih pojava ili mogućnosti različitog tumačenja određenih muzičkih pojmova prilikom njihovog prevođenja sa engleskog na srpski jezik. Sve što je navedeno je detaljno pojašnjeno i potkrijepljeno primjerima i time je kontrastivna analiza žanra tekstova o klasičnoj muzici na engleskom i srpskom jeziku zaokružena.

Rezultati dobijeni u ovom radu mogu se primjeniti u četiri različita, ali relativno srodna područja: u lingvističkim teorijama iz oblasti analize žanra i kontrastivne analize, pri upotrebi i kreiranju tekstova o klasičnoj muzici u okviru diskursne zajednice profesionalnih muzičara, prevođenju tekstova o klasičnoj muzici sa engleskog jezika na srpski i obrnuto i u nastavi engleskog jezika struke na visokoobrazovnim institucijama iz oblasti muzičke umjetnosti.

Kao što se moglo vidjeti u prvom poglavlju, prilikom predstavljanja literature, broj radova koji se, iz lingvističke perspektive, na bilo koji način bave žanrom tekstova o klasičnoj muzici i muzici uopšte je veoma mali i ti radovi se isključivo odnose na tekstove napisane na engleskom jeziku, dok onih koji bi se odnosili na tekstove na srpskom jeziku jednostavno nema. Pri tome se sami pristupi tekstovima znatno razlikuju od analitičkog pristupa koji je primjenjen u ovom radu, što se može reći i za strukturu, sadržajnu i žanrovsku određenost korpusa tekstova koji su u njima korišćeni. To ukazuje na činjenicu da je žanr tekstova o klasičnoj muzici praktično u drugom planu u odnosu na neke druge oblasti, kao što su ekonomija, pravo, medicina ili tehničke nauke. U odnosu na zaista veliki broj različitih publikacija posvećenih klasičnoj muzici, napisanih kako na dva jezika koja su predmet istraživanja u ovom radu tako i na drugim svjetskim jezicima, takvo

zapostavljanje je sasvim neopravdano i neosporno ostavlja prazninu u lingvističkoj literaturi koja je u vezi sa jezičkim specifičnostima terminološki i sadržajno specijalizovanih tekstova iz različitih oblasti ljudskog profesionalnog djelovanja. U tom smislu, analiza žanra sprovedena u ovom radu, sagledana kao cjelina, i rezultati koji su dobijeni pomoću te analize ili iz nje proizilaze, daju svoj doprinos u osvjetljavanju određenih žanrovskih karakteristika i specifičnosti tekstova o klasičnoj muzici, tačnije (bar) onih tekstova koji se, na različite načine, bave kompozitorima, muzičkim pojmovima i pojavama i muzičkim djelima. Slično se može reći i za jedan od segmenata te analize, odnosno jezičku analizu tekstova o klasičnoj muzici, koja je u radu, kao što se može uočiti, obavljena posebno za tekstove na engleskom i za tekstove na srpskom jeziku. Naime, iz uvida u dostupnu literaturu i u odnosu na tip, organizaciju i sadržaj odlomaka uključenih u korpus, proizilazi da navedene analize načelno predstavljaju prvi tekstualni prikaz jezičkih odlika tekstova o klasičnoj muzici. Iz tog prikaza se, kroz sagledavanje tekstova na tri nivoa (leksičko-gramatičke odlike, tekstualizacija, struktura), mogu izvesti brojne zakonitosti same izgradnje tekstova na oba jezika, kako u smislu njihove gramatičke realizacije, tako i u smislu tekstualnih obrazaca koji ih, žanrovski, čine specifično „muzičkim“ ali i u pogledu strukturalne organizacije na nivou odlomaka, koja takođe, kako je prikazano, u širem smislu podliježe određenim obrascima. Konačno, i sama kontrastivna analiza je, na isti način, jedinstvena u okviru lingvističke literature, budući da se pomoću nje porede odlike žanra tekstova o klasičnoj muzici na engleskom i srpskom jeziku na osnovu korpusa sačinjenog od odlomaka napisanih na dva navedena jezika, što, takođe, do sada nije urađeno.

Pri svemu navedenom, treba napomenuti da je i sam korpus tekstova na oba jezika koji je upotrebljen kao osnova za istraživanje jedinstven po svojim karakteristikama, a prvenstveno po tome što su u pitanju odlomci preuzeti iz dužih tekstualnih cjelina (različitih

publikacija posvećenih klasičnoj muzici), na osnovu svojih čisto „muzičkih“ terminološko-sadržajnih karakteristika. Navedena odlika korpusa dodatno približava same rezultate istraživanja osobama koje se, na različite načine, profesionalno bave klasičnom muzikom i samoj diskursnoj zajednici koju te osobe sačinjavaju.

Naime, kao i u svakoj oblasti profesionalnog ljudskog djelovanja, i za profesionalce u oblasti klasične muzike je od velikog značaja da imaju širok spektar različitih tekstualnih materijala na osnovu kojih mogu produbiti i utvrditi svoje postojeće znanje i steći nova saznanja, kako u opštem smislu, tako i u vezi sa nekom užom oblasti u okviru klasične muzike kojom se bave, ali i da, u skladu sa afinitetima i potrebama, mogu aktivno učestvovati u njihovom stvaranju. Takvi tekstualni materijali neosporno postoje, u zaista velikom broju, zahvaljujući činjenici da su nastajali i razvijali se uporedo sa samim razvojem klasične muzike, što je proces koji još traje, tako da se slobodno može reći da se njihov broj svakodnevno povećava, a uporedo s tim se povećava i broj muzikologa, analitičara, teoretičara, istoričara, izvođača, muzičkih pedagoga i drugih tipova eksperata u različitim oblastima klasične muzike i muzičke umjetnosti uopšte, čije publikacije predstavljaju i opisuju različita pitanja kojim se njihovi autori bave i stoje kao svojevrsna dopuna djelima starijih kolega, eminentnih i priznatih eksperata čija izdanja su, na neki način, tokom vremena formirala osnovu za savremeno pristupanje različitim problemima u oblasti klasične muzike.

Da bi profesionalni muzičar mogao pristupiti pisanju određenog djela (knjige, rada, članka) kojim se predstavlja ili razrađuje neko pitanje, daju nove informacije o nečemu što je već poznato ili nude rješenja nekog problema, potrebno je, prije svega, da posjeduje osnovne jezičke vještine neophodne za smislenu, gramatički ispravno i stilski podobno izražavanje u pisanoj formi. Navedene vještine su, načelno, nešto što se usvaja i stiče tokom trajanja osnovnog i srednjeg obrazovanja i samog procesa sazrijevanja, u mjeri koja je

sasvim dovoljna za uspješno kreiranje dužih tekstualnih jedinica, tako da je očekivano da je svaka osoba koja je prošla kroz sistem osnovnog i srednjeg obrazovanja sposobna da njima vlada. Međutim, analiza žanra sprovedena u ovom radu, a naročito njen dio koji predstavlja jezičku analizu tekstova na tri nivoa, daje specifičnije informacije o samim tekstovima o klasičnoj muzici u smislu njihovih gramatičkih karakteristika, tekstualnih obrazaca koji tekstove svrstavaju u kategoriju „muzičkih“ i samih mogućnosti strukturalne organizacije njihovog sadržaja. Budući da su, kao što je to naglašeno na više mjesta u radu, tekstovi uključeni u korpus preuzeti iz dužih tekstualnih cjelina na osnovu kriterijuma koji ih obilježavaju kao „muzičke“, rezultati sprovedene analize nude svojevrsnu mogućnost nadogradnje postojećih (opštih) jezičkih znanja i vještina koje posjeduju osobe uključene u različite aspekte profesionalnog bavljenja muzikom na takav način da im ukazuju na to koje odlike tekstova se mogu posmatrati i koristiti kao specifično „muzičke“, odnosno na gramatičke i tekstualno-sadržajne elemente koji specijalizovane tekstove o klasičnoj muzici odvajaju od opštih. U tome veliku ulogu, naravno, ima i samo poznavanje terminoloških odrednica iz oblasti klasične muzike i sposobnost njihovog pravilnog korišćenja, što je, takođe, nešto što odlikuje svakog profesionalca u toj oblasti.

S druge strane, obavljena kontrastivna analiza žanra tekstova o klasičnoj muzici na engleskom i srpskom jeziku prvenstveno je korisna za muzičke profesionalce koji su govornici srpskog jezika. Naime, već je pomenuta opštepoznata činjenica da engleski jezik već dugo predstavlja standardizovani jezik komunikacije u profesionalnim okvirima na međunarodnom nivou, što sa sobom povlači i činjenicu da broj publikacija napisanih na njemu (u skladu i sa brojem aktivnih govornika i korisnika) daleko premašuje broj srodnih publikacija napisanih na srpskom jeziku, kako u čisto kvantitativnom smislu, tako i u smislu oblasti i pojava koje se obrađuju. Stoga je gotovo neminovno da će svaka osoba koja se profesionalno bavi nekim od aspekata klasične muzike prije ili kasnije morati da konsultuje

literaturu napisanu na engleskom jeziku. Naravno, samo poznavanje engleskog jezika u smislu gramatike i vokabulara je individualno za svakog pojedinca i zavisi od predznanja, uloženog truda i ličnih sklonosti i predstavlja neophodan preduslov za uspješno korišćenje stručne literature na tom jeziku. Međutim, kontrastivna analiza sprovedena u ovom radu pruža mogućnost za proširivanje postojećih jezičkih znanja i olakšavanje pravilnog razumijevanja tekstova o klasičnoj muzici na engleskom jeziku iz perspektive govornika srpskog jezika, kroz ukazivanje na sličnosti i razlike koje postoje između tekstova na ova dva jezika u okviru žanra, kako kroz leksičko-gramatičke odlike, karakteristične tekstualne obrasce i načine strukturisanja teksta, tako i kroz predstavljanje određenih različitosti koje postoje u širem okviru muzičke terminologije i sistema obilježavanja na dva jezika i, kao takve mogu dovesti do nepotpunih ili pogrešnih tumačenja prilikom korišćenja literature napisane na engleskom jeziku.

S navedenim činjenicama u bliskoj je vezi i samo prevođenje tekstova iz oblasti klasične muzike sa engleskog jezika na srpski i u suprotnom smjeru, bilo da se njim bave profesionalci sa formalnim obrazovanjem oblasti prevođenja ili profesionalni muzičari kojima je iz nekog razloga potreban prevod određenog teksta sa engleskog jezika na srpski ili sa srpskog jezika na engleski. Kao što je u radu navedeno, muzička terminologija na oba jezika je u velikoj mjeri standardizovana i najveći dio termina ima svoje prevodne ekvivalente u oba jezika. Međutim, prevođenje određenih termina sa engleskog jezika na srpski ipak nije u potpunosti riješeno, budući da njihov prevodni ekvivalent u ciljnom jeziku nije zadovoljavajući u svim situacijama, tako da se mora posegnuti za dodatnim značenjima kako bi se prevođenje realizovalo na adekvatan i tačan način, a da se ne izgubi smisao rečenice iz originalnog jezika. Takođe između dva jezika postoje i izvjesne razlike u sistemu obilježavanja određenih muzičkih pojava. U tom smislu, ovaj rad daje svoj doprinos time što su, u okviru rezultata dobijenih kontrastivnom analizom, predstavljene

takve, potencijalno sporne prevodilačke situacije, odnosno pojmovi na engleskom jeziku i njihovi mogući prevodi na srpski jezik, a dat je i uporedni prikaz navedenih (različitih) sistema obilježavanja koji se koriste u engleskom i srpskom jeziku. Sve navedeno i urađeno može u velikoj mjeri olakšati bilo kakav vid prevodilačkog djelovanja u oblasti tekstova o klasičnoj muzici sa engleskog jezika na srpski ili u obrnutom smjeru i učiniti ga preciznijim i tačnijim.

Što se tiče nastave engleskog jezika struke u okviru visokoobrazovnih institucija iz oblasti muzičke umjetnosti na srpskom govornom području, ona je, kao takva, direktno povezana sa prethodna dva područja, u segmentu osposobljavanja budućih profesionalnih muzičara da čitaju, razumiju i koriste različite tekstualne i audio-vizuelne materijale iz oblasti klasične muzike na engleskom jeziku, kao i da ih prevode. Budući da je ovaj rad zasnovan na analizi tekstova, on svoj doprinos u domenu nastave stručnog engleskog jezika iz oblasti klasične muzike prvenstveno ostvaruje u domenu čitanja, korišćenja i razumijevanja tekstualnih materijala na tom jeziku, kao i njihovog prevođenja. Navedenom temom se autor, u izvjesnoj mjeri, bavio i ranije, u radu *Prevođenje kao dio nastave jezika struke na muzičkoj akademiji (Translation as a Part of Teaching ESP at an Academy of Music, 2015)*, pri čemu je akcenat stavljen prvenstveno na pripremne radnje i korake koje uvođenje prevoda stručnih tekstova u nastavu podrazumijeva prilikom same realizacije. Nasuprot tome, ova disertacija ide znatno šire i svoj doprinos nastavi engleskog jezika struke u oblasti klasične muzike daje zahvaljujući činjenici da obavljena analiza omogućava, s jedne strane, da se, na osnovu poznavanja jezičkih, žanrovskih i kontrastivnih odlika (sličnosti i razlika) između tekstova o klasičnoj muzici na srpskom i engleskom jeziku, izvrši povezivanje poznatog sa nepoznatim, u smislu gramatičkih, tekstualnih i strukturalnih osobina tekstova, te tako doprinese lakšem razumijevanju i usvajanju tekstova na engleskom jeziku. Drugim riječima, poznavanje načelnih principa izgradnje tekstova o

klasičnoj muzici, dopunjeno jezičkim i terminološkim predznanjem koje jedan student, budući profesionalni muzičar, posjeduje kao izvorni govornik srpskog jezika i neko ko stiče obrazovanje i djeluje u okviru diskursne zajednice profesionalaca u oblasti klasične muzike u kojoj se komunikacija odvija na srpskom jeziku, može značajno pomoći i u poimanju i razumijevanju srodnih tekstova napisanih na engleskom jeziku. Na to, svakako, dodatni pozitivni uticaj ima i poznavanje i identifikovanje terminoloških razlika koje postoje između tekstova na dva jezika u okviru žanra, na koje je u radu ukazano u posljednjoj fazi kontrastivne analize.

Drugi način na koji ovaj rad može doprinijeti nastavi stručnog engleskog jezika na muzičkim institucijama visokog obrazovanja odnosi se na sam korpus tekstova na oba jezika koji je uključen u istraživanje, odnosno kriterijume na osnovu kojih su ti tekstovi odabrani, i metodološki pristup različitim aspektima njihove analize. Naime, engleski jezik struke u svakoj oblasti, pa i u oblasti klasične muzike, zahtijeva stalnu aktuelnost tekstualnih materijala koji se obrađuju sa studentima, kao i određen stepen univerzalnosti koji se od tekstova očekuje kako bi bili podjednako adekvatni i upotrebljivi za sve studente, bez obzira na njihovo uže polje interesovanja u okviru klasične muzike (teorija, analiza, pedagogija, izvođaštvo, istorija, muzikologija, dirigovanje i slično). Tekstovi koji su uvršteni u korpus koji je poslužio kao osnova za izražavanje sprovedeno u ovom radu, osim prema ostalim kriterijumima koji su već predstavljani, birani su i prema svojoj univerzalnosti u odnosu na različite oblasti klasične muzike, te, kao takvi, predstavljaju obiman i aktuelan skup tekstualnih resursa koji se mogu koristiti u nastavi engleskog jezika muzičke struke na različite načine, u skladu sa objektivnim potrebama i mogućnostima. S druge strane, sam metodološki postupak koji je korišćen u analizi tekstova, zajedno sa parametrima koji su pri tome analizirani, predstavlja stabilnu osnovu za različite praktične vidove rada sa tekstem u sklopu nastave engleskog jezika struke, ali i za uvježbavanje

praktičnog realizovanja (pisanje) novih tekstualnih cjelina srodne sadržine na engleskom jeziku.

4.2 Perspektive i pravci za dalje istraživanje

Dalje istraživanje, koje bi kao djelimičnu ili potpunu osnovu imalo rezultate postignute u ovom radu, moglo bi se odvijati u nekoliko različitih pravaca.

To, u prvom redu, podrazumijeva detaljnije istraživanje žanrovskih i diskursnih odlika tekstova koji se koriste u okviru različitih, užih oblasti i podoblasti klasične muzike, bilo da je riječ o izvođačkim, teorijskim, analitičkim i pedagoškim disciplinama, ili onim kombinovanim, kao što su muzikologija ili dirigovanje. Takvo istraživanje bi podrazumijevalo detaljniji uvid u tekstualne publikacije koje predstavljaju direktnu teorijsku osnovu za navedene oblasti ili podoblasti i utvrđivanje specifičnih karakteristika koje doprinose njihovom žanrovskom svrstavanju u određenu oblast ili podoblast. U tom smislu, zahvaljujući sveobuhvatnom korpusu tekstova o klasičnoj muzici preuzetih iz različitih publikacija sa različitim tematsko-sadržajnim karakteristikama koji je poslužio kao osnova za njihovo dobijanje, rezultati ovog rada zasigurno mogli pružiti solidnu podlogu koja bi se dalje mogla nadograditi putem utvrđivanja dodatnih žanrovskih karakteristika koje određenu oblast ili podoblast čine posebnom.

Navedeno istraživanje moglo bi se sprovesti odvojeno, na tekstovima napisanim na engleskom jeziku kao i onim koji su sačinjeni na srpskom jeziku, ali bi se, takođe, mogla sprovesti i kontrastivna analiza, onako kao što je to urađeno u ovom radu ili na neki drugi, u manjoj ili većoj mjeri modifikovan način.

Naredni pravac daljeg istraživanja mogao bi voditi i u kompleksno područje interdisciplinarnosti u okviru publikacija o klasičnoj muzici, odnosno tekstualnog povezivanja različitih oblasti klasične muzike sa drugim oblastima ljudskog djelovanja, kako iz područja umjetnosti (slikarstvo, fotografija, film, književnost, drama, poezija), tako

i iz drugih područja, kao što su filozofija, psihologija, sociologija i religija, te čak i matematika, fizika, akustika i slično. Drugim riječima, istraživale bi se karakteristične odlike tekstualnih žanrova koji su nastali kao produkt posmatranja nekog aspekta klasične muzike u vezi sa nekim, više ili manje srodnim, aspektom nekog drugog područja ljudskog djelovanja koje autor određene publikacije posmatra kao relevantno. Takvo istraživanje, bilo da se sprovodi na tekstovima iz jednog jezika ili kontrastivno, moralo bi biti sprovedeno na jasno definisanom i mjerodavnom korpusu tekstova u kojima se klasična muzika povezuje sa jednom ili više vanmuzičkih disciplina, odabranih pod još preciznijim i usmjerenijim kriterijumima nego što je to učinjeno u ovom radu, pri čemu bi sami rezultati ovog rada poslužili kao polazna tačka od koje bi se dalje vodilo istraživanje, u smislu načelnog predstavljanja tekstova o klasičnoj muzici i obilježja koja ih čine jedinstvenim, dok bi, takođe, bilo neophodno sprovesti i istraživanje koje bi se dodirivalo i tekstova iz oblasti sa kojom/kojim se muzički elementi tekstova prožimaju.

Navedeno istraživanje bi bilo naročito pogodno sprovesti u okviru različitih muzikoloških publikacija nastalih tokom proteklih nekoliko decenija, budući da se interdisciplinarnost nameće kao jedna od glavnih karakteristika savremenog proučavanja muzike, čime se, praktično, teži ka tome da se različiti fenomeni klasične muzike sagledavaju u okviru ukupnog, višedisciplinarnog djelovanja čovjeka u različitim epohama i fazama umjetničkog, duhovnog i tehnološkog razvoja. To znači da bi sve ono što poslužilo kao osnovni kriterijum u ovom radu prilikom odabira korpusa na kome će se sprovesti istraživanje, u smislu izdvajanja i izolovanog posmatranja tekstova u okviru korpusa na osnovu njihovih „muzičkih“ karakteristika i usmjerenosti rada ka njihovom prikazivanju i opisivanju, sada bilo u drugom planu i ustupilo mjesto tekstualnim cjelinama u kojima dolazi do prožimanja i spajanja jezičkih i sadržajnih karakteristika odlomaka povezanih sa

različitim disciplinama sa „muzičkim“ odlikama tekstova i utvrđivanju žanrovskih odlika konstrukcija nastalih kao rezultat takvog prožimanja i spajanja.

Kontrastivna analiza žanra tekstova o klasičnoj muzici, koja je u ovom radu sprovedena na paru koga čine engleski i srpski jezik mogla bi se, takođe, sprovesti i na drugim parovima jezika, bilo da to uključuje jedan od dva jezika uvrštena o ovaj rad ili ne. U slučaju da ne uključuje, sam metodološki pristup kontrastivnoj analizi i analizi žanra koja joj je prethodila bio bi sasvim adekvatan polazni okvir koji bi se lako mogao prilagoditi potrebama budućeg istraživača ili čak biti u cjelini iskorišćen. S druge strane, budući da se u diskursu o klasičnoj muzici, na svjetskom nivou, u velikoj mjeri, osim engleskog jezika, koriste još i italijanski, njemački, francuski i ruski jezik, bilo bi zanimljivo, pomoću kontrastivne analize žanra, utvrditi sličnosti i razlike koje, u domenu žanrovskih odlika, postoje između tekstova o klasičnoj muzici na nekom od navedenih jezika i tekstova na engleskom ili srpskom jeziku, kao i samu prirodu uticaja tih jezika i kultura iz kojih oni dolaze na engleski ili srpski jezik u ovom domenu.

Takođe, ovaj rad bi mogao poslužiti i kao osnova za analizu žanra i kontrastivnu analizu koja bi se bavila različitim tipova (žanrova) publikacija o klasičnoj muzici. To se, prvenstveno, odnosi na kraće tekstualne forme, kao što su članak, kritika, recenzija, naučni ili stručni rad, ali bi se moglo sprovesti i na nivou knjiga povezanih srodnim sadržajem i namjenom. Ukoliko bi bila podržana odgovarajućim i relevantnim korpusom, takva analiza bi, s jedne strane, omogućila uvid u mogućnosti, vidove i, eventualno, obrasce izgradnje (osmišljavanja i pisanja) pojedinih žanrova tekstova, dok bi, s druge strane, ukazala na sličnosti i razlike koje, u domenu pisanja o klasičnoj muzici, postoje između srodnih tipova publikacija na engleskom i srpskom jeziku.

Konačno, čitavo istraživanje koje je sprovedeno u ovom radu moglo bi poslužiti i kao osnova za još šire istraživanje diskursa o klasičnoj muzici, koje sada ne bi uključivalo samo

specijalizovane tekstualne materijale iz različitih publikacija posvećenih klasičnoj muzici, već i druge, manje formalne vidove komunikacije među profesionalcima iz oblasti klasične muzike, kako one koji se odvijaju u pisanoj formi, tako i one usmene. Pisana komunikacija bi, tako, prvenstveno, uključivala tekstualni materijal preuzet iz različitih vidova neformalne komunikacije ostvarene preko interneta (elektronska pošta, društvene mreže ili programi za *instant messaging*, diskusioni forumi, najave muzičkih dešavanja i koncerata, komentari i osvrti na muzička dešavanja, koncerte, izdanja i izvođenja), dok bi predstavljanje usmene komunikacije bilo bazirano na transkriptima prethodno snimljenih zvučnih zapisa radijskih i televizijskih emisija o klasičnoj muzici, te časova, predavanja i konsultacija realizovanih u okviru različitih institucija muzičkog obrazovanja ili kulture uopšte. Ovo, naravno, uključuje i transkripte relevantnih sadržaja u vezi sa klasičnom muzikom koji su objavljeni na internetu, odnosno na nekim od sajtova koji omogućavaju *streaming* audiovizuelnog materijala, kao što su *YouTube* ili *Vimeo*, ili u formi *podcast*-a - digitalnih datoteka koje sadrže zvučni ili audiovizuelni zapis, distribuiraju se putem interneta i namijenjene su slušanju (ili gledanju) na računaru, prenosivom digitalnom plejeru ili mobilnom telefonu.

Kao što se može uočiti, takvo istraživanje bi, u smislu obima, multimedijalnosti i potrebnih resursa, bilo prilično sveobuhvatno i uključivalo mnogo različitih parametara koje bi trebalo uzeti u obzir, što, bi podrazumijevalo i mnogo vremena potrebnog za obavljanje pripremnih radnji koje bi mu prethodile. Međutim, ukoliko bi se sve uspješno realizovalo, konačni rezultati ovakvog istraživanja su nešto što bi nesumnjivo predstavljalo veliki doprinos u domenu lingvističke literature, ali bi u mnogim segmentima bilo značajno i za samu diskursnu zajednicu profesionalnih muzičara. To bi vrijedilo podjednako za slučaj da analiza ostane u okvirima pojedinačnih jezika kao i za slučaj da bude sprovedena na kontrastivnom nivou.

Naposlijetku, može se reći da ovaj rad, svojim sadržajem i rezultatima istraživanja koje je u njemu sprovedeno, otvara široke mogućnosti upotrebe i primjene, istovremeno nagovještavajući nove moguće pravce za dalja istraživanja u širokoj oblasti žanra tekstova o klasičnoj muzici, prvenstveno u domenu tekstova napisanih na engleskom i srpskom jeziku, ali i onih koji su napisani na drugim svjetskim jezicima. U isto vrijeme se, takođe, žanr tekstova o klasičnoj muzici na pregledan i sveobuhvatan način uvodi u literaturu posvećenu analizi žanra i kontrastivnoj analizi, sa težnjom i tendencijom da tu zauzme i zadrži svoje mjesto i privuče pažnju stručne lingvističke javnosti koja mu, u odnosu na broj različitih publikacija koje postoje iz te oblasti, zasigurno pripada.

Izvori

Publikacije na engleskom i srpskom jeziku iz kojih su uzimani odlomci tekstova uključeni u korpus

1. Aleksić. M. (2007). „Ispoljavanje diatonike i funkcionalnih odnosa u operi Saloma Riharda Štrausa“. U: Živković M. i dr. (ur.). *Zbornik katedre za muzičku teoriju. Muzička teorija i analiza 4*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti i IP „Signature“, 144-162.
2. Atanasovski 2010 - Атанасовски, С. (2010). „Утицај клавира на развој тоналног језика у другој половини XIX века, приступ проучавању“. У: Перковић И. и Поповић-Младеновић, Т. (ур.). *Ликови и лица музике*, Музиколошке студије - зборници студентских радова. Свеска 3/2010. Београд: Факултет музичке уметности, 99-116.
3. Bach, J. S. (1975). *Orgelwerke*, Band VI. Frankfurt/M, Leipzig, London and New York: C. F. Peters.
4. Vajšanski 1963 - Бајшански, М. (изб. и ред.) (1963). *Јосиф Маринковић: Хорови – избор*. Београд: Просвета.
5. Vajšanski 1967 - Бајшански, М. (1967). *Петар Коњовић – Хорови*. Београд: Просвета.
6. Balter, T. (2013). “Situational Irony in Beethoven’s Late String Quartets”. In: Panos, N. et al. (eds.). *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics, in Memory of Raymond Monelle*. Edinburgh, Midlothian: IPMDS – International Project on Music and Dance Semiotics, 89-98.
7. Beard, D. and Gloag, K. (2005). *Musicology: The Key Concepts*. London and New York: Routledge.
8. Beethoven, L. v. (1998). *Late String Quartets and the Grosse Fuge Opp. 127,130-133,135*, From the Breitkopf & Hartel Complete Works Edition. Mineola and New York: Dover Publications Inc.
9. Beethoven, L. v. (2001). *Middle String Quartets Opp. 59, 74 and 95*, From the Breitkopf & Hartel Complete Works Edition. Mineola and New York: Dover Publications Inc.
10. Blaisus, L. (2006).”Mapping the Terrain!”. In: Christensen, T. (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 27-45.
11. Blatter, A. (2007). *Revisiting Music Theory: A Guide to the Practice*. New York: Routledge.
12. Bower C. M. (2006). “The transmission of ancient music theory into the Middle Ages”. In: Christensen, T. (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 136-167.

13. Božanić, Z. (2007a). *Muzička fraza*. Beograd: Clio.
14. Božanić, Z. (2007b). „Nastanak teorije kontrapunkta“. U: Živković M. i dr. (ur.). *Zbornik katedre za muzičku teoriju. Muzička teorija i analiza 4*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti i IP „Signature“, 74-87.
15. Božidarević, S. (2014). „Rukoveti i srodne forme u srpskoj muzici druge polovine XX veka: vidovi ispoljavanja intertekstualnosti“. U: Stojanović D. i Zdravić Mihailović, D. (ur.). *Umetnost i kultura danas: duh vremena i problem interpretacije*. Zbornik radova sa naučnog skupa BARTF 2014. Niš: Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti, 159-172.
16. Bralović, M. (2014). “The Collage-Shaped Worlds of Gustav Mahler’s Rückert Symphonies”. *New Sound* 44, II/2014. Belgrade: Department of Musicology, Faculty of Music Art, 179-198.
17. Caplin, W. E. (1998). *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Mozart, Haydn and Beethoven*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1998.
18. Caplin, W. E. (2013). *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom*. New York: Oxford University Press.
19. Casimiri, R. (ed.) (1993). *Giovanni Pierluigi da Palestrina. Masses and Motets*. New York: Dover Publications Inc.
20. Christensen, T. (2006). “Introduction”. In: Christensen, T. (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1-23.
21. Chrysander, Friedrich (ed.) (1999). *George Frideric Handel, Water Music and Music for the Royal Fireworks*, From the Deutsche Handelgesellschaft Edition, Mineola and New York: Dover Publications Inc.
22. Cook, N. (2006). “Epistemologies of music theory”. In: Christensen, T. (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 78-105.
23. Cook, N. (2014). “Beyond Reproduction: Semiotic Perspectives on Musical Performance”. *Muzikologija/Musicology* 16/2014 (XIV) Belgrade: Institute of Musicology of the SASA, 15-26.
24. Crocker, R. L. (1986). *A History of Musical Style*. New York: Dover.
25. Svetković 2010 - Цветковић, С. (2010). „Генеза тематима у сонатама Александра Скрјабина (процес генезе тематских кругова у првих пет соната)“. У: Перковић И. и Поповић-Младеновић, Т. (ур.). *Ликови и лица музике*, Музиколошке студије - зборници студентских радова. Свеска 3/2010. Београд: Факултет музичке уметности, 307-324.
26. Svetković 2014 - Цветковић, Ј. (2014). „Опажајна организација ритма“. У: Stojanović D. i Zdravić Mihailović, D. (ur.). *Umetnost i kultura danas: duh vremena*

- i problem interpretacije*. Zbornik radova sa naučnog skupa BARTF 2014. Niš: Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti, 313-324.
27. Damjanović 2010 - Дамјановић, Ј. (2010). „Третман оркестра у Лондонским симфонијама Франца Јозефа Хајдна“. У: Перковић И. и Поповић-Младеновић, Т. (ур.). *Ликови и лица музике*, Музиколошке студије - зборници студентских радова. Свеска 3/2010. Београд: Факултет музичке уметности, 273-284.
 28. de Castro, P. (2013). “Topic, Paratext and Intertext in the Prélude à l’Après-midi d’un Faune and other Works of Debussy”. In: Panos, N. et al. (eds.). *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics, in Memory of Raymond Monelle*. Edinburgh, Midlothian: IPMDS – International Project on Music and Dance Semiotics, 166-174.
 29. Debenham, J. (2013). “Hidden Pastorals in Janáček’s The Makropulos Case”. In: Panos, N. et al. (eds.). *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics, in Memory of Raymond Monelle*. Edinburgh, Midlothian: IPMDS – International Project on Music and Dance Semiotics, 185-192.
 30. Despić, D. (1997). *Harmonija sa harmonskom analizom*. Београд: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
 31. Dodik, S. (2007). „Arhetip kao inicijalni sloj u klavirskom ciklusu Slike sa izložbe Modesta Musorgskog“. У: Živković M. i dr. (ur.). *Zbornik katedre za muzičku teoriju. Muzička teorija i analiza 4*. Београд: Факултет музичке уметности и IP „Signature“, 191-201.
 32. Dodik 2014 - Додик, С. (2014). „Реинтерпретација осмогласничког искуства у композицији *Праг сна* Љубице Марић“. У: Stojanović D. i Zdravić Mihailović, D. (ur.). *Umetnost i kultura danas: duh vremena i problem interpretacije*. Zbornik radova sa naučnog skupa BARTF 2014. Niš: Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti, 183-190.
 33. Erak 2014 - Ерак, Д. (2014). „Народна пјесма „старијег сеоског типа“ из Босне и Херцеговине и начини њене интерпретације у настави солфеџа и у хорској музици“. У: Stojanović, D. i Zdravić Mihailović, D. (ur.). *Umetnost i kultura danas: duh vremena i problem interpretacije*. Zbornik radova sa naučnog skupa BARTF 2014. Niš: Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti, 325-338.
 34. Green, D. M. (1979). *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
 35. Greer, T. (2013). “Peacocks, Paradox, and Peripeteia: Charles Griffes’s Transformation of the Pastoral”. In: Panos, N. et al. (eds.). *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics, in Memory of Raymond Monelle*. Edinburgh, Midlothian: IPMDS – International Project on Music and Dance Semiotics, 175-184.
 36. Grimalt, J. (2013). “Mahler’s Wunderhorn Music and its World of Meanings”. In: Panos, N. et al. (eds.). *Proceedings of the International Conference on Music*

- Semiotics, in Memory of Raymond Monelle*. Edinburgh, Midlothian: IPMDS – International Project on Music and Dance Semiotics, 129-137.
37. Grimalt, J. (2014). "Some military musical topics before 1914". *New Sound* 44, II/2014. Belgrade: Department of Musicology, Faculty of Music Art, 32-52.
 38. Grujić, G. (2014). „Музичка синтакса: граничне структуре између реčenice и fragmentarnosti u klavirskim trijima ranog romantizma“. U: Stojanović, D. i Zdravić Mihailović, D. (ur.). *Umetnost i kultura danas: duh vremena i problem interpretacije*. Zbornik radova sa naučnog skupa BARTF 2014. Niš: Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti, 219-228.
 39. Gudović 2010 - Гудовић, Ј. (2010). „Третман солисте у лаганим ставовима Моцартових концерата за клавир и оркестар“. У: Перковић И. и Поповић-Младеновић, Т. (ур.). *Ликови и лица музике*, Музиколошке студије - зборници студентских радова. Свеска 3/2010. Београд: Факултет музичке уметности, 69-84.
 40. Handel, G. F. (1997). *Judas Maccabaeus in Full Score*. Mineola, New York: Dover Publications Inc.
 41. Handel, G. F. (1998). *Israel in Egypt in Full Score*, Mineola, New York: Dover, Publications Inc.
 42. Heimonen, P. (2013). "Topical Interplay in Beethoven's An die Ferne Geliebte: Ambiguity as Narrative Principle". In: Panos, N. et al. (eds.). *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics, in Memory of Raymond Monelle*. Edinburgh, Midlothian: IPMDS – International Project on Music and Dance Semiotics, 77-88.
 43. Hood, D. (2013). "The Jewish Florio: Eichendorffian narratives in the first movement of Mahler's Seventh Symphony". In: Panos, N. et al. (eds.). *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics, in Memory of Raymond Monelle*. Edinburgh, Midlothian: IPMDS – International Project on Music and Dance Semiotics, 148-156.
 44. Hubert, C. and Parry, H. (2009/1893). *The Art of Music*. New York: Cambridge University Press.
 45. Ivanić 2010 - Иванић, И. (2010). „Улога хармоније у Маринковићевим соло-песмама“. У: Перковић И. и Поповић-Младеновић, Т. (ур.). *Ликови и лица музике*, Музиколошке студије - зборници студентских радова. Свеска 3/2010. Београд: Факултет музичке уметности, 299-306.
 46. Ivanović 2007 - Ivanović, N. (2007). „Simbol u muzici“. U: Živković M. i dr. (ur.). *Zbornik katedre za muzičku teoriju. Muzička teorija i analiza 4*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti i IP „Signature“, 28-35.

47. Ivanović, S. i Erak, D. (2013). *Primjena umjetničke literature u nastavi solfeđa: rad u oblasti melodike — dijatonika*. Istočno Sarajevo: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
48. Jovanović 2010 - Јовановић, Ј. (2010). „Etudes D’execution Transcendante Франца Листа: етиде трансценденталне или трансцендентне извођачке технике“. У: Перковић И. и Поповић-Младеновић, Т. (ур.). *Ликови и лица музике*, Музиколошке студије - зборници студентских радова. Свеска 3/2010. Београд: Факултет музичке уметности, 85-98.
49. Кесман 2010 - Кецман, М. (2010). „Entr’acte – последња потврда концепта Musique d’ameublement у стваралаштву Ерика Сатија“. У: Перковић И. и Поповић-Младеновић, Т. (ур.). *Ликови и лица музике*, Музиколошке студије - зборници студентских радова. Свеска 3/2010. Београд: Факултет музичке уметности, 399-412.
50. Kennedy, M. and Kennedy, J. V. (2007). *Oxford Concise Dictionary of Music*. Oxford and New York: Oxford University Press.
51. Којић 2010 - Којић, Т. (2010). „Концепција опере XVIII века у светлу вокалне извођачке праксе, Идоменео и Отмица из Сараја В. А. Моцарта“. У: Перковић И. и Поповић-Младеновић, Т. (ур.). *Ликови и лица музике*, Музиколошке студије - зборници студентских радова. Свеска 3/2010. Београд: Факултет музичке уметности, 117-132.
52. Копп, D. (2002). *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*. New York: Cambridge University Press.
53. Lazarević 2010 - Лазаревић, А. (2010). „Загонетка Титан: живот у музици и vice versa“. У: Перковић И. и Поповић-Младеновић, Т. (ур.). *Ликови и лица музике*, Музиколошке студије - зборници студентских радова. Свеска 3/2010. Београд: Факултет музичке уметности, 33-48.
54. Lazarević 2010a - Лазаревић, М. (2010a). „Лик Фауста у Фауст симфонији Франца Листа. Апорије програмског тумачења и изражајност тематског трансформисања“. У: Перковић И. и Поповић-Младеновић, Т. (ур.). *Ликови и лица музике*, Музиколошке студије - зборници студентских радова. Свеска 3/2010. Београд: Факултет музичке уметности, 7-32.
55. Lazarević 2010b - Лазаревић, М. (2010b). „Мокрањчеве Руковети као замишљени музичко-сценски догађај. Лирска места на плану драматургије Руковети“. У: Перковић И. и Поповић-Младеновић, Т. (ур.). *Ликови и лица музике*, Музиколошке студије - зборници студентских радова. Свеска 3/2010. Београд: Факултет музичке уметности, 133-148.
56. Liu, L. (2013). “Signification by Dying Away: Mahler's Allegorical Treatment of the Funeral March Topic in Der Abschied”. In: Panos, N. et al. (eds.). *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics, in Memory of Raymond Monelle*.

- Edinburgh, Midlothian: IPMDS – International Project on Music and Dance Semiotics, 157-165.
57. Mahler, G. (1998). *Symphony No. 1 in D Major ("Titan")*. Mineola, New York: Dover Publications Inc
 58. Malešić 2010 - Малешић, В. (2010). „Болеро – рецепција дела кроз двадесети век“. У: Перковић И. и Поповић-Младеновић, Т. (ур.). *Ликови и лица музике*, Музиколошке студије - зборници студентских радова. Свеска 3/2010. Београд: Факултет музичке уметности, 325-334.
 59. Mandyczewski, Eusebius (ed.) (1980), *Johannes Brahms Complete Songs for Solo Voice and Piano*, Series III, From the Breitkopf & Hartel Complete Works Edition, New York: Dover Publications Inc.
 60. Mann, A. (ed.) (1989). *George Frideric Handel: Messiah in Full Score*, New York: Dover, Publications Inc.
 61. Marinković 2007a - Маринковић, С. (2007а). „Музика у XIX веку и првој половини XX века“. У: Веселиновић-Хофман, М. и др. *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике.
 62. Marinković 2007b - Marinković, S. (2007b). „Pojam dramaturgija forme u analitičkoj praksi“. U: Živković M. i dr. (ur.). *Zbornik katedre za muzičku teoriju. Muzička teorija i analiza 4*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti i IP „Signature“, 36-47.
 63. Martienssen, C. A. (ed.). *Joseph Haydn, Sonaten for Klavier IV*. Frankfurt/M, Leipzig, London and New York: C. F. Peters. Mikuli, C. (ed.) (1998). *Frederic Chopin: Complete Preludes and Etudes*. Mineola and New York: Dover Publications, Inc.
 64. Meconi, H. (2005). *Early Musical Borrowing*. New York and London: Routledge.
 65. Medić 2014 - Медић, И. (2014). „Проблеми интерпретације клавирског стваралаштва Василија Мокрањца“. U: Stojanović, D. i Zdravić Mihailović, D. (ur.). *Umetnost i kultura danas: duh vremena i problem interpretacije*. Zbornik radova sa naučnog skupa BARTF 2014. Niš: Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti, 105-114.
 66. Mika, B. (2013). “Mahler, Secession style and his Symphony No 4. Musical Topics Read Anew in the Light of Semiotics”. In: Panos, N. et al. (eds.). *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics, in Memory of Raymond Monelle*. Edinburgh, Midlothian: IPMDS – International Project on Music and Dance Semiotics, 138-147.
 67. Milanović 2014 - Милановић, Б. (2014). „Музичко пројектовање нације: етносимболизам Мокрањчевих руковети“. *Muzikologija/Musicology* 16/2014 (XIV), Београд: Музиколошки институт САНУ, 219-221.
 68. Milenković, M. S. (2007). „Specifičnosti harmonskog jezika u muzičkoj drami Suton Stevana Hristića“. U: Živković M. i dr. (ur.). *Zbornik katedre za muzičku teoriju*.

- Muzička teorija i analiza 4*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti i IP „Signature“, 163-178.
69. Milenković, M. S. (2014). „Harmonsko-formalni prikaz Šopenovih Prelida op. 28“. U: Stojanović, D. i Zdravić Mihailović, D. (ur.). *Umetnost i kultura danas: duh vremena i problem interpretacije*. Zbornik radova sa naučnog skupa BARTF 2014. Niš: Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti, 229-246.
 70. Milin 2006 - Милин, М. (2006). „Етапе модернизма у српској музици“. *Muzikologija/Musicology* 6/2006 (VI). Београд: Музиколошки институт САНУ, 93-116.
 71. Milinković, F. (2014). „Šostakovičeva instrumentalna dela iz tridesetih godina XX veka: izazovi postmodernih tumačenja“. U: Stojanović, D. i Zdravić Mihailović, D. (ur.). *Umetnost i kultura danas: duh vremena i problem interpretacije*. Zbornik radova sa naučnog skupa BARTF 2014. Niš: Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti, 519-530.
 72. Milojković 2010 - Милојковић, М. (2010). „Однос структуре и функције сегмената у оквиру целине на примеру гудачких квартета оп. 130 – оп. 133 Лудвига ван Бетовена“. У: Перковић И. и Поповић-Младеновић, Т. (ур.). *Ликови и лица музике*, Музиколошке студије - зборници студентских радова. Свеска 3/2010. Београд: Факултет музичке уметности, 285-298.
 73. Mišević, M. (1999). *Pet romantičnih pesama* (na stihove Velimira Živojinovića Masuke i Desanke Maksimović). Beograd: Studentski Kulturni centar.
 74. Moody, I. (2014). “Mokranjac, Culture and Icons”. *New Sound* 43, I/2014. Belgrade: Department of Musicology, Faculty of Music Art, 17-21.
 75. Mozgot, S. (2012). “Ontology of Space in Claude Debussy’s Sheet Music”. *New Sound* 40, II/2012. Belgrade: Department of Musicology, Faculty of Music, 209-219.
 76. Nagorni Petrov 2014 - Нагорни Петров, Н. (2014). „Лабудова песма Франца Шуберта“. U: Stojanović, D. i Zdravić Mihailović, D. (ur.). *Umetnost i kultura danas: duh vremena i problem interpretacije*. Zbornik radova sa naučnog skupa BARTF 2014. Niš: Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti, 247-258.
 77. Nagy, D. (2013). “Problematization of Apotheosis in Liszt’s Symphonic Poems - on the Example of Hunnenschlacht”. In: Panos, N. et al. (eds.). *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics, in Memory of Raymond Monelle*. Edinburgh, Midlothian: IPMDS – International Project on Music and Dance Semiotics, 120-128.
 78. Plavša, D. (ur.) (1972). *Muzička umetnost, Enciklopedijski leksikon - Mozaik znanja*. Beograd: Interpres.
 79. Popović, B. (1998). *Muzička forma ili smisao u muzici*. Beograd: Clio i Beogradski kulturni centar.

80. Radičeva, D. (1987). *Jednoglasi diktati*. Beograd; Novi Sad: Univerzitet umetnosti u Beogradu; Akademija umetnosti u Novom Sadu.
81. Radović 2002 - Радовић Р. (2002). *В. А. Золотарјов: Осврт на дјела за хармонику*. Српско Сарајево: Музичка академија.
82. Radulović 2010 - Радловић, И. (2010). „Симфоније Ђ. Б. Самартинија – на путевима новог жанра“. У: Перковић И. и Поповић-Младеновић, Т. (ур.). *Ликови и лица музике*, Музиколошке студије - зборници студентских радова. Свеска 3/2010. Београд: Факултет музичке уметности, 181-190.
83. Redhead, L. (2011). “Re-performing the Material and Narrative of the Post-War Avant-Garde”. *New Sound* 38, II/2011. Belgrade: Department of Musicology, Faculty of Music Art, 77-86.
84. Repanić, P. (2007). „Imitacija pomerajućih kontapunkta“. У: Živković M. i dr. (ur.). *Zbornik katedre za muzičku teoriju. Muzička teorija i analiza 4*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti i IP „Signature“, 88-103.
85. Rogošić, M. (1998). *Antologija solističke i kamerne muzike crnogorskih kompozitora*. Podgorica.
86. Sabo, A. (2007). „Permenij lad u muzici ruskih romantičara“. У: Živković M. i dr. (ur.). *Zbornik katedre za muzičku teoriju. Muzička teorija i analiza 4*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti i IP „Signature“, 179-190.
87. Sabo 2010 - Сабо, А. (2010). „Експресивна улога хармоније у Баховим Пасијама“. У: Перковић И. и Поповић-Младеновић, Т. (ур.). *Ликови и лица музике*, Музиколошке студије - зборници студентских радова. Свеска 3/2010. Београд: Факултет музичке уметности, 261-272.
88. Sabo, A. (2014). „Analitička interpretacija“. У: Stojanović, D. i Zdravić Mihailović, D. (ur.). *Umetnost i kultura danas: duh vremena i problem interpretacije. Zbornik radova sa naučnog skupa BARTF 2014*. Niš: Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti, 141-148.
89. Salzer, F. (1982). *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Dover Publications, Inc.
90. Savić 2001 - Савић, Н. (2001) *Хорови Владе Милошевића*. Бања Лука: Музичка школа „Владо Милошевић“.
91. Serdar A. (2014). „Analiza fražiranja u interpretaciji“. У: Stojanović, D. i Zdravić Mihailović, D. (ur.). *Umetnost i kultura danas: duh vremena i problem interpretacije. Zbornik radova sa naučnog skupa BARTF 2014*. Niš: Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti, 59-81.
92. Skovran, D. i Peričić, V. (1991). *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Univerzitet Umetnosti u Beogradu.

93. Stamatović, I. i Zatkalik, M. (2007). „Epistemologija muzičke analize – uvodna razmatranja“. U: Živković M. i dr. (ur.). *Zbornik katedre za muzičku teoriju. Muzička teorija i analiza 4*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti i IP „Signature“, 1-18.
94. Stefanović 2007 - Стефановић, А. (2007). „Соло песма“. У: Веселиновић-Хофман, М. и др. *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике.
95. Stojanović 2014 - Стојановић, Д. (2014). „Уметничка интерпретација фолклорних идиома на примеру кантате *Мајка Себидна* Стојана Стојкова“. U: Stojanović, D. i Zdravić Mihailović, D. (ur.). *Umetnost i kultura danas: duh vremena i problem interpretacije. Zbornik radova sa naučnog skupa BARTF 2014*. Niš: Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti, 173-182.
96. Stojanović-Novičić 2012 - Стојановић-Новичић, Д. (2012). „Танано и прецизно: умна звучања Властимира Перичића“. *Muzikologija/Musicology 8/2012 (VIII)*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 167-183.
97. Susanni, P. (2013). “Tonal Progression in Bartók’s Etudes, op. 18”. *New Sound 42, II/2013*. Belgrade: Department of Musicology, Faculty of Music Art, 129-136.
98. Suurpää, L. (2013). “March and Pastoral in the Slow Movement of Mendelssohn’s Italian Symphony: Longing, Frustration and Confirmation”. In: Panos, N. et al. (eds.). *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics, in Memory of Raymond Monelle*. Edinburgh, Midlothian: IPMDS – International Project on Music and Dance Semiotics, 99-110.
99. Swanwick, K. (2003). *Musical Knowledge: Intuition, Analysis and Music Education*. London and New York: Routledge.
100. Teparić, S. (2007). „Razlike u tretmanu tonalnih modela prošlosti u drugoj polovini XIX i u prvoj polovini XX veka“. U: Živković M. i dr. (ur.). *Zbornik katedre za muzičku teoriju. Muzička teorija i analiza 4*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti i IP „Signature“, 125-143.
101. Tošić, V. (2007). „Upotreba disonantnog sukoba četvrtina, konsonantne kvarte, parazitske disonance i napuštene skretnice u četveroglasnim motetima Palestrine“. U: Živković M. i dr. (ur.). *Zbornik katedre za muzičku teoriju. Muzička teorija i analiza 4*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti i IP „Signature“, 115-124.
102. Tošić 2014 - Тошић, В. (2014). *Музика за клавир*. Београд: Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности.
103. Unger, M. (ur.) (1987). *Ludwig van Beethoven: Symphony no. 4, Bb Major op. 60*. London, Mainz, New York, Paris, Tokyo and Zurich: Ernst Eulenburg Ltd.
104. Ušković 2010 - Ушковић А. (2010). „Русалка Даргомижског и Халка Моњушка – специфичности драматургије: третман главног женског лика“. У Перковић И. и Поповић-Младеновић, Т. (ур.). *Ликови и лица музике, Музиколошке студије -*

- зборници студентских радова. Свеска 3/2010. Београд: Факултет музичке уметности, 49-68.
105. Vasiljević, Z. M. (1996). *Melodika I: zbirka etida za solfedo*. Beograd: Univerzitet umjetnosti.
 106. Veljanović, J. (2014). „Tipovi baroknog dvodela, trodela i sonatnog oblika u *Engleskim svitama* Johana Sebastijana Baha“. U: Stojanović, D. i Zdravić Mihailović, D. (ur.). *Umetnost i kultura danas: duh vremena i problem interpretacije*. Zbornik radova sa naučnog skupa BARTF 2014. Niš: Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti, 205-218.
 107. Vukajlović 2010 - Вукајловић, М. (2010). „Садко Н. А. Римског Корсакова: одређење жанра опере билине у контексту традиције опере-бајке“. У: Перковић И. и Поповић-Младеновић, Т. (ур.). *Ликови и лица музике*, Музиколошке студије - зборници студентских радова. Свеска 3/2010. Београд: Факултет музичке уметности, 191-204.
 108. Vuksanović, I. (2007). „Percepcija muzičke forme i gešalt teorija – dva ogleda na osnovu Mejerove analize“. U: Živković M. i dr. (ur.). *Zbornik katedre za muzičku teoriju. Muzička teorija i analiza 4*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti i IP „Signature“, 19-27.
 109. Wason, R. W. (2006). “*Musica practica: Music theory as pedagogy*”. In: Christensen, T. (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 46-77.
 110. Wood J. (2014). “The Great War and the Challenge of Memory”. *New Sound* 44, II/2014. Belgrade: Department of Musicology, Faculty of Music Art, 109-120.
 111. Yu, G. (2013). “Dynamic Similarities between Liszt’s *Au Lac de Wallenstadt* and Byron’s *Childe Harold’s Pilgrimage*”. In: Panos, N. et al. (eds.). *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics, in Memory of Raymond Monelle*. Edinburgh, Midlothian: IPMDS – International Project on Music and Dance Semiotics. pp. 11-120.
 112. Yu, M. C. (2014). “Pitch-class Analysis: Some Aspects of IC5 and IC1 Design in György Ligeti’s *Piano Études*”. *New Sound* 43, I/2014. Belgrade: Department of Musicology, Faculty of Music Art, 173-190.
 113. Zdravić Mihailović, D. (2007). „Status reprise u sonatnom obliku“. U: Živković M. i dr. (ur.). *Zbornik katedre za muzičku teoriju. Muzička teorija i analiza 4*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti i IP „Signature“, 59-73.

Literatura

1. Adler, G. (1885). "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft". *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* (1), January 1885, 5-20
2. Aleshinskaya, E. (2013a). "Key Components of Musical Discourse Analysis". In: *Research in Language vol. 11:4*. De Gruyter Open, 423-444.
3. Aleshinskaya, E. (2013b). "Differentiating between Genres of Musical Discourse". *Topics in Linguistics: Contexts, References and Styles. Issue 12 - December 2013*. Nitra: Constantine the Philosopher University in Nitra, Faculty of Arts, 46-55.
4. Askehave, I. and J. M. Swales. (2001). "Genre Identification and Communicative Purpose: A Problem and Possible Solution". *Applied Linguistics*, 22, 195-212.
5. Austin, J. L. (1975). *How to do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press.
6. Baker, P. and Ellece S. (2011). *Key Terms in Discourse Analysis*. London and New York: Continuum.
7. Bawarshi, A. S. and Reiff, M. J. (2010). *Genre: An Introduction to History, Theory, Research, and Pedagogy*. West Lafayette: Parlor Press.
8. Beard, D. and Gloag, K. (2005). *Musicology: The Key Concepts*. London and New York: Routledge.
9. Bednarek, M. (2006). *Evaluation in Media Discourse: Analysis of a Newspaper Corpus*. London and New York: Continuum.
10. Belcher, D. (2006). "English for specific purposes: Teaching to perceived needs and imagined futures in worlds of work, study, and everyday life". *TESOL Quarterly*, 40, 133-156.
11. Belcher, D. (2009). "What ESP is and can be: An introduction". In: D. Belcher (ed.), *English for specific purposes in theory and practice*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1-20.
12. Belcher, D. (2013). "The future of ESP research: Resources for access and choice". In: B. Paltridge and S. Starfield (eds.). *The handbook of English for specific purposes*. Boston: Wiley-Blackwell.
13. Bell, A. and Garret, P. (eds.) (1998) *Approaches to Media Discourse*. Oxford: Blackwell.
14. Bell, A. (1994) *The Language of News Media*. Oxford: Blackwell.
15. Bhatia, V. (1993): *Analysing Genre: Language Use in Professional Settings*. London and New York: Longman.
16. Bhatia, V. K. (1995). "Genre-mixing in professional communication: the case of 'private intentions' v. 'socially recognised purposes'", in P. Bruthiaux, T. Boswood and B. Bertha (eds.). *Explorations in English for Professional Communication*. Hong Kong: City University of Hong Kong, 1-19.

17. Bhatia, V. K. (1996). "Methodological Issues in Genre Analysis". In: *Hermes. Journal of Linguistics no. 16 – 1996*. Aarhus: Aarhus School of Business, 39-59.
18. Bhatia, V. K. (1997a). "Genre-mixing in academic introductions". *English for Specific Purposes* 16, 3, 181-196.
19. Bhatia, V. K. (1999). "Disciplinary variation in business English". In: M. Hewings and C. Nickerson (eds.), *Business English: Research into Practice*. Harlow: Prentice Hall, 129-143.
20. Bhatia, V. K. (2000). "Genres in conflict". In: A. Trosborg (ed.). *Analysing Professional Genres*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 147-162.
21. Bhatia, V. K. (2002). "Applied Genre Analysis – a Multi-perspective Model". *Ibérica* 4 [2002], 3-19.
22. Bhatia, V. K. (2004). *Worlds of Written Discourse: A Genre-Based View*. London and New York: Continuum.
23. Bhatia, V. K. (2007). "Discursive practices in disciplinary and professional contexts". *Linguistics and the Human Sciences* 2(1) - January 2007, 5-28.
24. Bhatia, V. K. (2008a). "Genre analysis, ESP and professional practice". *English for Specific Purposes*, Volume 27, Issue 2, 161-174.
25. Bhatia, V. K. (2008b). "Creativity and accessibility in written professional discourse". *World Englishes*, Volume 27, Issue 3-4, 319-326.
26. Bhatia, V. K. (2010). "Interdiscursivity in Professional Communication". *Discourse & Communication*, February 2010, vol. 4 no. 1, 32-35.
27. Bhatia, V. K. (2013). "Professional Written Genres". In: Gee, J. P. and Handford, M. *The Routledge Handbook of Discourse Analysis*. New York: Routledge, 239-251.
28. Bhatia, V. K. and Swales, J. M. (1983). "An approach to the linguistic study of legal documents". *Fachsprache* 5 (3), 98-108.
29. Bhatia, V. K., Flowerdew, J. and Jones, R. H. (ed.) (2008). *Advances in Discourse Studies*. London and New York: Routledge.
30. Biber, D. (1988). *Variation across speech and writing*. Cambridge: Cambridge University Press.
31. Biber, D. (2002). "On the complexity of discourse complexity: A multidimensional analysis". *Discourse Processes*, 15, 133-163.
32. Biber, D. and S. Conrad. (2009). *Register, genre, and style*. Cambridge: Cambridge University Press.
33. Biber, D., Connor, U. and Upton, T. A. (2007). *Discourse on the Move: Using corpus analysis to describe discourse structure*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

34. Biber, D. et al. (2002). "Speaking and writing in the University: A multidimensional comparison". *TESOL Quarterly*, 36, 9-48.
35. Biber, D., U. Connor and T. A. Upton. (eds.). (2009). *Discourse on the move: Using corpus analysis to describe discourse structure*. Amsterdam: John Benjamins.
36. Bogdanović, V. (2014). *Analiza udžbenika engleskog jezika tehničkih struka: književni, opšti i stručni tekstovi*. Neobjavljena doktorska disertacija. Novi Sad: Filozofski fakultet.
37. Božanić, Z. (2007). *Muzička fraza*. Beograd: Clio.
38. Brown G, and Yule, G. (1988). *Discourse Analysis*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
39. Bugarski, R. (1997). *Ka jedinstvu lingvistike*. Beograd: Čigoja štampa/XX vek.
40. Bugarski, R. (2003). *Uvod u opštu lingvistiku*. Beograd: Čigoja štampa/XX vek.
41. Bunton, D. (2002). "Generic moves in PhD thesis Introductions". In: Flowerdew, J. (ed.). *Academic discourse*. London: Longman, 57-75.
42. Bye, L. D. (1993). *Student's Musical Dictionary*. Fenton: Mel Bay.
43. Caplin, W. E. (1998). *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Mozart, Haydn and Beethoven*. Oxford and New York: Oxford University Press.
44. Celce-Murcia, M. and Larsen-Freeman, D. (1999). *The grammar book*. Boston: Heinle & Heinle.
45. Chandler, D. (1997): *An Introduction to Genre Theory*. Available at: http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/chandler_genre_theory.pdf. Retrieved on: 30 March 2016.
46. Chesterman, A. (1998). *Contrastive Functional Analysis*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
47. Chesterman, A. (2005). *On definiteness: a study with special reference to English and Finnish*. Cambridge: Cambridge University Press.
48. Connor, U. (1996). *Contrastive rhetoric*. Cambridge: Cambridge University Press.
49. Connor, U. (2011). *Intercultural rhetoric in the writing classroom*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
50. Connor, U. M. and Moreno, A. I. (2005). "Tertium Comparationis: A vital component in contrastive research methodology". In: P. Bruthiaux, D. Atkinson, W. G. Egginton, W. Grabe, and V. Ramanathan (eds.), *Directions in Applied Linguistics: Essays in Honor of Robert B. Kaplan*. Clevedon. England: Multilingual Matters. pp. 153-164. Pre-print available at: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/13416/1/Connor-Moreno%2005%20pre-print.pdf>. Retrieved on: 30 March 2016.

51. Cook, G. (2003). *Applied Linguistics*. Oxford and New York: Oxford University Press.
52. Coulthard, M. (1985). *An Introduction to Discourse Analysis*. London: Longman.
53. Crystal, D. (2003). *English as a Global Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
54. Crystal, D. (2003). *The Cambridge Encyclopedia of the English Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
55. Crystal, D. (2008). *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*. Maklen, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing.
56. Cutting, J. (2002). *Pragmatics and Discourse: A resource book for students*. London and New York: Routledge.
57. Davies. A. (2009). *An Introduction to Applied Linguistics: From Practice to Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press
58. Despić 2007 - Деспић, Д. (2007). *Теорија музике*. Београд: Завод за уџбенике.
59. Engler, B. (1991). "Textualization". In: Sell, R. D. *Literary Pragmatics*. London: Routledge, 179-189.
60. Fairclough, N. (1992) *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity Press.
61. Fairclough, N. (1995a) *Media Discourse*. London: Edward Arnold.
62. Fairclough, N. (1995b). *Critical Discourse Analysis, the Critical Study of Language*. New York: Longman.
63. Fairclough, N. (1996). "Critical Analysis of Media Discourse". In: Marris, P and Thorntam, S. (eds.). *Media Studies: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 308 - 325.
64. Filipović, R. (1969) (ed.). *The Yugoslav Serbo-Croatian - English Contrastive Project: A. Reports I*. Zagreb and Washington: Institute of Linguistics and Center for Applied Linguistics.
65. Filipović, R. (1975). *Contrastive analysis of English and Serbo-Croatian*, Vol. 1. Zagreb: Institute of Linguistics.
66. Filipović, R. (1986). *Teorija jezika u kontaktu: uvod u lingvistiku jezičnih dodira*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti i Školska knjiga.
67. Flowerdew, J. (1993). "An Educational, or Process, Approach to the Teaching of Professional Genres". *ELT Journal*, 47, 305-316.
68. Flowerdew, J. (2002). "Genre in the Classroom: A Linguistic Approach". In: A. M. Johns (ed.), *Genre in the classroom: Multiple perspectives*. Mahwah: Lawrence Erlbaum, 91-102.

69. Flowerdew, L. (2011). "ESP and corpus studies". In: D. Belcher, A. M. Johns and B. Paltridge (eds.). *New directions in English for specific purposes research*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 222-251.
70. Fuller Maitland, J. A. (1907). *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Vol. III. New York: The Macmillan Company.
71. Gast, V. (2012). "Contrastive Analysis". Available at: <http://www.personal.uni-jena.de/~mu65qev/papdf/CA.pdf>. Retrieved on: 30 March 2016.
72. Gee, J. P. (2001). *An Introduction to Discourse Analysis: Theory and Method*. London and New York: Routledge.
73. Georgakopoulou, A. and Goutsos, D. (2004). *Discourse Analysis: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press
74. Green, D. M. (1979). *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis*. New York and Chicago: Holt, Rinehart and Winston.
75. Halliday, M. A. K. and Hassan, R. (1976). *Cohesion in English*. London: Longman.
76. Halliday, M. A. K. and Matthiessen, C. (2004). *An Introduction to Functional Grammar, Third Edition*. London: Hodder Arnold.
77. Halliday, M. A. K. (1985). *An Introduction to Functional Grammar*. London: Edward Arnold.
78. Hammond, J. and Mackin-Horarick M. (1999). "Critical literacy: Challenges and questions for ESL classrooms". *TESOL Quarterly*, 33, 528-544.
79. Harding, H. A. (1901). *Analysis of Form in Beethoven's Sonatas*. Borough Green, Sevenoaks and Kent: Novello & Company Limited.
80. Harnum, J. (2001). *Basic Music Theory – How to Read, Write and Understand Music*. Sol-Ut Press.
81. Hoey, M. (1991). *On the Surface of Discourse*. Nottingham. The Department of English Studies, University of Nottingham.
82. Hoey, M. (2001). *Textual Interaction: An Introduction to Written Text Analysis*. London: Routledge.
83. Holmes, R. (1997). "Genre analysis, and the social sciences: an investigation of the structure of research article discussion sections in three disciplines". *English for Specific Purposes*, 16(4). 321-337.
84. Холопов 2006 - Холопов, Ю. и др. (2006). *Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов*. Москва: Издательский дом „Композитор“.
85. Hooper, G. (2006). *The Discourse of Musicology*. Aldershot and Burlington: Ashgate.
86. Huckin, T. (2003). "Specificity in ESP". *Iberica*, 5, 3-17.

87. Hyland, K. (2002). "Specificity revisited: How far should we go?". *English for Specific Purposes*, 21, 385-395.
88. Hyland, K. (2004a). *Genre and second language writing*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
89. Hyland, K. (2004b). *Disciplinary discourses. Social interactions in academic writing*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
90. Hyland, K. (2007). "Genre pedagogy: Language, literacy and L2 writing instruction". *Journal of Second Language Writing*, 16, 148-164.
91. James, C. (1980). *Contrastive Analysis*. Harlow, Essex: Longman.
92. Johns, A. M. (2008). "Genre awareness for the novice student: An on-going quest". *Language Teaching*, 41, 237-252.
93. Johns, A. M. (2013). "The history of English for specific purposes research". In: B. Paltridge and S. Starfield (eds.). *The handbook of English for specific purposes*. Boston: Wiley-Blackwell.
94. Johns, A. M. and T. Dudley-Evans (1991). "English for specific purposes: International in scope, specific in purpose". *TESOL Quarterly*, 25, 297-314.
95. Katnić-Bakaršić, M. (2012) *Između diskursa moći i moći diskursa*. Zageb: Naklada Zoro.
96. Kennedy, M. and Kennedy, J. B. (2007). *Oxford Concise Dictionary of Music*. Oxford and New York: Oxford University Press.
97. Kenworthy, J (1991). *Language in Action: An Introduction to Modern Linguistics*. London: Longman.
98. Kovačević, D. (2015a). "Translation as a Part of Teaching ESP at an Academy of Music". In: Stojković N. and Nejković, V. (eds.). *Proceedings of the 2nd International Conference on Teaching English for Special Purposes and New Language Learning Technologies: Synergies of Language Learning*. Niš: Faculty of Electrical Engineering, 61-67.
99. Kovačević, D. (2015b). "Some Aspects of Musical Analysis Terminology in English and Serbian". U: Kovačević, D. (ur.) *I. međunarodna naučno-stručna konferencija M-INISTAR – Zbornik radova*. Istočno Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Istočnom Sarajevu, 130-139.
100. Kovačević, D. (2016). „Besplatni softverski alati za analizu tekstualnih korpusa i neke mogućnosti njihove primjene u kontrastivnoj lingvističkoj analizi i nastavi engleskog jezika struke“. U: Milojković, S. (ur.). *INFOTEH-JAHORINA 2016 - Zbornik radova*. Istočno Sarajevo: Elektrotehnički fakultet Istočno Sarajevo, str. 689-693.
101. Kristal, D. (1995) *Kembrička enciklopedija jezika*. Beograd: Nolit.

102. Krzeszowski, T. P. (1990). *Contrasting Languages. The Scope of Contrastive Linguistics*. Berlin: Mouton de Gruyter.
103. Kurteš, S. (2009). "New horizons for contrastive analysis: grammatical prototypes as tertium comparationis". In: Tsangalidis, A. (ed.) *Selected papers from the 18th International Symposium on Theoretical and Applied Linguistics*. Thessaloniki: Monochromia Publishing, 233-241.
104. Lakić, I. i Kostić, N. (ur.) (2009). *Jezici i kulture u kontaktu*. Zbornik radova. Podgorica: Institut za strane jezike.
105. Lakić, I. (1997). "Genre analysis of Article Introductions in Economics". *ASp* 15-18, 1997. pp. 409-426.
106. Lakić, I. (1999). *Analiza žanra: Diskurs jezika struke*. Podgorica: Univerzitet Crne Gore i Institut za strane jezike.
107. Lakić, I. (2010a). „Modeli analize diskursa novinskih članaka”. *Riječ: časopis za nauku o jeziku i književnosti*, br. 2. Nikšić: Filozofski fakultet, Institut za jezik i književnost, 91-108.
108. Lakić, I. (2010b). "Analysing Genre: Research Article Introductions in Economics" *The Journal of Linguistic and Intercultural Education - JoLIE*, Volume 2010; 1(3/2010), 83-99.
109. Lakić, I. (2010c). „Analiza medijskog diskursa o ratu”. U: Vasić, V. (ur.). *Diskurs i diskursi. Zbornik u čast Svenki Savić*. Novi Sad: Filozofski fakultet. 269-282.
110. Lakić, I. (2011). *Diskurs, mediji, rat*. Univerzitet Crne Gore i Institut za strane jezike.
111. Lakić, I. (2012). "Discourse of War in Print Media". In: A. Akbarov (ed.). *2nd International Conference on Foreign Language Teaching and Applied Linguistics (FLTAL'12) Proceedings Book*. Sarajevo: International Burch University.
112. Lakić, I. (2014). „Analiza pisanog diskursa”. U: Perović S. (ur.). *Analiza diskursa: teorije i metode*. Podgorica: Institut za strane jezike i Univerzitet Crne Gore, 57-76.
113. Mann, W. C. and Thompson, S. A. (1980). „Rhetorical Structure Theory: Toward a Functional Theory of Text Organization“. In: *Text*, 8. Jg., Nr. 3, 243–281. Available at: <http://www.cis.upenn.edu/~nenkova/Courses/cis700-2/rst.pdf>. Retrieved on: 30 March 2016.
114. Marinković 2008 - Маринковић, С. (2008). *Методологија научноистраживачког рада у музикологији*. Београд; Нови Сад: Факултет музичке уметности; Матица Српска, Одељење за сценске уметности и музику.
115. Marinković 2014 - Маринковић, С. (2014). „Статус дисциплине Теорија и историја извођаштва у високом школству у Србији“. U: Stojanović, D. i Zdravić Mihailović, D. *Umetnost i kultura danas: duh vremena i problem interpretacije*. Zbornik radova sa naučnog skupa Balkan Art Forum (BARTF). Niš: Univerzitet u Nišu, Fakultet umjetnosti, 45-57.

116. Martin, J. R. (1993). "Genre and literacy - modeling context in educational linguistics". *Annual Review of Applied Linguistics*, 13, 141-172.
117. Martin, J. R. and D. Rose (2008). *Genre relations: Mapping culture*. London: Equinox.
118. McCarthy, M. (2000). *Discourse Analysis for Language Teachers*. Cambridge: Cambridge University Press.
119. Meyer, C. F. (2009). *Introducing English Linguistics*. New York: Cambridge University Press.
120. Mihajlović, Lj. (2009). *Gramatika engleskog jezika (morfologija i sintaksa)*. Beograd: Naučna KMD.
121. Milićević 2001 - Милићевић, Б. (2001). *Српски језик: приручна граматика са елементима културе говора*. Српско Сарајево: Музичка академија Српско Сарајево.
122. Miller, C. R. (1984). "Genre as social action". *Quarterly Journal of Speech* 70 (1984), 151-167.
123. Milojković, M. (2013). *Analiza jezika napisa o muzici (Srbija u Jugoslaviji, 1946 – 1975)*. Novi Sad: Akademija umetnosti u Novom Sadu.
124. Nattiez, J. J. (1990). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
125. Paltridge, B. and S. Starfield. (2007). *Thesis and dissertation writing in a second language*. London: Routledge.
126. Paltridge, B. and W. Wang. (2011). "Contextualising ESP research: Media discourses in China and Australia". In: D. Belcher, A. M. Johns and B. Paltridge (eds.), *New Directions in English for Specific Purposes Research*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 25-43.
127. Paltridge, B. (1997). *Genre, frames and writing in research settings*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.
128. Paltridge, B. (2001). *Genre and the Language Learning Classroom*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
129. Paltridge, B. (2007). "Approaches to Genre in ELT". In: J. Cummins and C. Davison (eds.). *The international Handbook of English Language Teaching*. Volume 2. Norwell, MA: Springer Publications, 931-944.
130. Paltridge, B. (2012). "Theses and Dissertations in English for Specific Purposes". In: C. Chapelle (ed). *The Encyclopedia of Applied Linguistics*. Oxford: Wiley-Blackwell.
131. Paltridge, B. (2013). "Genre and English for Specific Purposes". In: B. Paltridge and S. Starfield (eds.). *The handbook of English for specific purposes*. Boston: Wiley-Blackwell.

132. Pavlovová, M. (2013). *Complex Linguistic Analysis of Musical Discourse: The Genre of Concert Notice*. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing.
133. Peričić, V. (2008). *Višejezični rečnik muzičkih termina*. Beograd: Zavod za udžbenike.
134. Perović S. (ur.) (2010). *Mi o jeziku, jezik o nama*. Zbornik radova sa druge konferencije društva za primjenjenu lingvistiku. Podgorica: Društvo za primjenjenu lingvistiku Crne Gore.
135. Perović S. (ur.) (2014). *Analiza diskursa: teorije i metode*. Podgorica: Institut za strane jezike i Univerzitet Crne Gore.
136. Perović, S. (1996). *Engleski i srpskohrvatski jezik: indirektna pitanja u kontrastu*. Podgorica: Unireks.
137. Perović, S. (2009) *Jezik u akciji*. Podgorica: CID i Institut za strane jezike.
138. Plavša, D. (ur.) (1972): *Muzička umetnost, Enciklopedijski leksikon - Mozaik znanja*. Beograd: Interpres.
139. Polovina, V. (1982). „Savremena tekst lingvistika i njena primena”. *Živi jezici*, Vol. 29, No. 1-2. Beograd: Društvo za strane jezike i književnosti, 124-134.
140. Polovina, V. (1987). *Leksičko-semantička kohezija u razgovornom jeziku*, Beograd: Filološki fakultet.
141. Popović, B. (1998). *Muzička forma ili smisao u muzici*. Beograd: Clio.
142. Pranjković, I. (1996). „Funkcionalni stilovi i sintaksa”. *Suvremena lingvistika*, (41/42), 519-527.
143. Quirk, R. et al. (1985). *A Comprehensive Grammar of the English Language*. London: Longman.
144. Prčić, T. (1997). *Semantika i pragmatika reči*. Sremski Karlovci i Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
145. Savić, S. (1993). *Diskurs analiza*. Novi Sad: Filozofski fakultet.
146. Schiffrin D., Tannen D. and Hamilton H. E. (eds.) (2001). *The Handbook of Discourse Analysis*. Malden and Oxford: Blackwell Publishers.
147. Scruton, R. (1997). *The Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press.
148. Searle, J. (1969). *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
149. Searle, J. (1979). *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press.
150. Silaški, N. i Đurović, T. (ur.) (2013). *Aktuelne teme engleskog jezika nauke i struke u Srbiji*. Tematski zbornik radova. Beograd: Centar za izdavačku delatnost Ekonomskog fakulteta u Beogradu.

151. Singh, M. K. S., Shamsudin S., Zaid, Y. H. (2012). "Revisiting Genre Analysis: Applying Vijay Bhatia's Approach". *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, Vol. 66. 370 – 379. Available at: <http://goo.gl/V9ncuw>. Retrieved on: 30 March 2016.
152. Skovran, D. i Peričić, V. *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Univerzitet umjetnosti u Beogradu.
153. Smith, C. S. (2003). *Modes of Discourse: The Local Structure of Texts*. Cambridge: Cambridge University Press.
154. Stefanija, L. (2009). *Metode analize glazbe: povijesno-teorijski ocrta*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
155. Stević, S. (1997). *Analiza konverzacije*. Beograd: Filološki fakultet
156. Stubbs, M. (1983) *Discourse Analysis*. Oxford: Basil Blackwell.
157. Stubbs, M. (1996). *Text and Corpus Analysis: Computer-Assisted Studies of Language and Culture* (chapter 1). Available at: <https://www.univ-trier.de/fileadmin/fb2/ANG/Linguistik/Stubbs/stubbs-1996-text-corpus-ch-1.pdf>. Retrieved on: 30 March 2016.
158. Swales, J. M. (1974). Notes on the Function of Attributive en-Participles in Scientific Discourse. Khartoum: University of Kartoum Press.
159. Swales, J. M. (1981a). *Aspects of Article Introductions*. Birmingham: Language Studies Unit, University of Aston.
160. Swales, J. M. (1981b). "Definitions in Science and Law: a case for subject-specific ESP matters". *Fachsprache*, 81 (3), 106-112.
161. Swales, J. M. (1982). "The case of cases in academic legal purposes". *IRAL* 20, 139-148.
162. Swales, J. M. (1985). "Genre Analysis and Its Application to Languages for Specific Purposes". In: *Proceedings of the Eastern Michigan University Conference on Languages for Business and the Professions*, 375-395. Available at: <http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED271991.pdf>. Retrieved on: 30 March 2016.
163. Swales, J. M. and Feak, C. B. (2000). *English in Today's Research World: A Writing Guide*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
164. Swales, J. M. (1990). *Genre analysis. English in academic and research settings*. Cambridge: Cambridge University Press.
165. Swales, J. M. (1993). "Genre and engagement". *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*. 71, 3, 689-698.
166. Swales, J. M. (2004). *Research genres: Explorations and applications*. Cambridge: Cambridge University Press.
167. Šafranji, J. (2006). *Analiza diskursa udžbenika engleskog jezika*. Beograd: Zadužbina Andrejević.

168. Šafran, J. (2009). *Retorička organizacija poslovne vesti*. Beograd: Zadužbina Andrejević.
169. Šestić, L. (2002). *Gramatika tehničkog engleskog sa rječnikom*. Zenica: Minex.
170. Tošović, B. (2002). *Funkcionalni stilovi*. Beograd: Beogradska knjiga.
171. Trimble, L. (1985). *English for science and technology: a discourse approach*. Cambridge: Cambridge University Press.
172. van Dijk, T. A. (1985). "Structures of News in the Press". In: van Dijk (ed.). *Discourse and Communication*. Berlin: De Gruyter. 69-93.
173. van Dijk, T. A. (1986). "News Schemata". In: S. Greenbaum and C. Cooper (eds.). *Studying Writing. Linguistic Approaches*. Beverly Hills: Sage, 155-186.
174. van Dijk, T. A. (1988) *News as Discourse*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.
175. van Dijk, T. A. (1988a) *News Analysis*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.
176. van Dijk, T. A. (1991). "The Interdisciplinary Study of News as Discourse". In: K. Bruhn-Jensen and N. Jankowski (eds.). *Handbook of Qualitative Methods in Mass Communication Research*. London: Routledge, 108-120.
177. Vasić, V. (1995). *Novinski reklamni oglas. Studija iz kontekstualne lingvistike*. Veternik: LDI.
178. Vasić, V. (ur.). (2010). *Diskurs i diskursi*. Zbornik u čast Svenki Savić. Novi Sad: Filozofski fakultet.
179. Velčić, M. (1987) *Uvod u lingvistiku teksta*. Zagreb, Školska knjiga.
180. Vučković, P. (1995). *Ogledi iz semantike i pragmatike*. Beograd.
181. Vukičević, B. (2006). *Muzički leksikon*. Beograd: Jezikoslovac.
182. White, J. D. (1976). *The Analysis of Music*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.
183. Widdowson, H. G. (2003). *Linguistics*. Oxford and New York: Oxford University Press.
184. Widdowson, H. G. (2004). *Text, Context, Pretext*. Oxford, Carlton: Blackwell Publishing.
185. Wodak, R. and Meyer, M. (2001). *Methods of Critical Discourse Analysis*. London: SAGE Publications.
186. Wooffit, R. (2005). *Conversation Analysis and Discourse Analysis*. London: SAGE Publications.
187. Yang, B. (1992). *A Review of the Contrastive Analysis Hypothesis*. Available at: <http://fonetiks.info/bgyang/db/92cah.pdf>. Retrieved on: 30 March 2016.
188. Yule, G. (1996) *Pragmatics*. Oxford: Oxford University Press.