

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

КАТЕДРА ЗА МУЗИЧКУ ТЕОРИЈУ

**РЕСЕМАНТИЗАЦИЈА ТОНАЛНОСТИ У ПРВОЈ
ПОЛОВИНИ ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА (1917-1945)**

докторска дисертација

МЕНТОР:

др Ана Стефановић

КАНДИДАТ:

мр Срђан Тепарић

Београд, 2015.

САДРЖАЈ

УВОД	1
------------	---

І ДЕО

ОПШТЕ ПРЕТПОСТАВКЕ ЗА РЕСЕМАНТИЗАЦИЈУ ТОНАЛНОСТИ

1. СЕМАНТИКА	9
1.1 Општа семантика	9
1.2 Значај контекста у семантичким испитивањима	11
1.3 Семантика и структура	15
1.4 Теорија информације	19
2. СЕМИОТИКА	23
3. МУЗИЧКА СЕМАНТИКА	28
3.1 Структурална семантика – веза граматике и значења (Рејмонд Монел, Дерик Кук)	28
3.2 Сличности и разлике у третману односа језика и стила у психостилистичким испитивањима Леонарда Мејера и код ресемантизације ..	32
4. МУЗИЧКА СЕМИОТИКА	36
4.1 Третман знака као универзалне категорије и немогућност примене на аналитички метод заснован на ресемантизацији – аналитички метод Кофиа Агавуа	36
4.2 Трансцендентно својство знака као основ за ресемантизацију – егзистенцијална семиотика Ера Тарасија	40
5. ОДНОС ЈЕЗИКА И СТИЛА	43
5.1 Стварање нових језичко-стилских односа (Ролан Барт)	43
5.2 Стапање музичког садржаја и музичке експресије и природа имитираних језичко-стилских односа (Роџер Скрутон, Жан-Мари Шефер)	46

6. СЕМАНТИКА ТОНАЛИТЕТА – ПРЕГЛЕД ОПШТИХ ЗНАЧЕЊСКИХ ЧИЊЕНИЦА ВЕЗАНИХ ЗА ТОНАЛИТЕТ.....	53
6.1 БАРОК.....	55
6.2 КЛАСИЦИЗАМ.....	70
6.3 РОМАНТИЗАМ.....	72

II ДЕО

РЕСЕМАНТИЗАЦИЈА ТОНАЛНОСТИ

1. ТЕОРИЈСКА ПОСТАВКА ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКЕ РЕСЕМАНТИЗАЦИЈЕ (НЕЛСОН ГУДМАН, НОРТРОП ФРАЈ, ХАРОЛД БЛУМ, ЖЕРАР ЖЕНЕТ, МИРЈАНА ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН, ЏОЗЕФ ШТРАУС).....	79
1.1 ТЕОРИЈА ЕГЗЕМПЛИФИКАЦИЈЕ НЕЛСОНА ГУДМАНА.....	84
1.2 ТЕОРИЈА СИМБОЛА НОРТРОПА ФРАЈА.....	90
1.3 ТЕОРИЈА РЕВИЗИОНИХ НАЧЕЛА ХАРОЛДА БЛУМА.....	96
1.4 ХИЈЕРАРХИЈА ХИПЕРТЕКСТУАЛНИХ ПРАКСИ ЖЕРАРА ЖЕНЕТА.....	102
1.5 УЗОРАК, МОДЕЛ, УЗОР, ЗНАКОВИ КАО ПАРАДИГМЕ У МУЗИЦИ ПРВЕ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА ПРЕМА МИРЈАНИ ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН.....	104
1.6 СТРАТЕГИЈЕ ЏОЗЕФА ШТРАУСА.....	105
1.7 МУЗИКА СА ТЕКСТОМ И РЕСЕМАНТИЗАЦИЈА.....	107
2. МЕТОДОЛОШКА ПОСТАВКА ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКЕ РЕСЕМАНТИЗАЦИЈЕ.....	113
2.1 НИВОИ РЕСЕМАНТИЗАЦИЈЕ.....	113
2.2 НУЛТИ НИВО ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКЕ РЕСЕМАНТИЗАЦИЈЕ.....	113
2.3 СРЕДЊИ НИВО ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКЕ РЕСЕМАНТИЗАЦИЈЕ.....	116
2.4 ВИСОКИ НИВО ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКЕ РЕСЕМАНТИЗАЦИЈЕ.....	119
3. АНАЛИТИЧКА РАЗМАТРАЊА ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКЕ РЕСЕМАНТИЗАЦИЈЕ.....	123
3.1 ДОСТИЗАЊЕ ОЗБИЉНЕ И ЛУДИЧКЕ ИМИТАЦИЈЕ СТИЛА МИНИМУМОМ ИЗМЕНА „ОРИГИНАЛНОГ“ ТЕКСТА НА НУЛТОМ НИВОУ РЕСЕМАНТИЗАЦИЈЕ – ИГОР СТРАВИНСКИ, ПУЛЧИНЕЛА И КРАЉ ЕДИП, АРТУР ХОНГЕР, КРАЉ ДАВИД.....	123

3.2	НАЈЈЕДНОСТАВНИИ ВИД ИСКАЗИВАЊА СРЕДЊЕГ НИВОА РЕСЕМАНТИЗАЦИЈЕ. СТРАТЕГИЈА МОТИВИЗАЦИЈЕ ТОНАЛНИХ ЗНАКОВА ГАЛАНТНОГ СТИЛА У ДОСТИЗАЊУ ЛУДИЧКЕ ИМИТАЦИЈЕ СТИЛА КОД БЕНЏАМИНА БРИТНА У <i>ЈЕДНОСТАВНОЈ СИМФОНИЈИ</i> .	130
3.3	<i>МОТИВИЗАЦИЈА</i> ЗНАКОВА ХАЈДНОВОГ ТОНАЛИТЕТА И ЊИХОВА <i>ФРАГМЕНТАЦИЈА</i> У ОКВИРЕ СРЕДЊЕГ НИВОА РЕСЕМАНТИЗАЦИЈЕ И ДОСТИЗАЊЕ ЛУДИЧКЕ ИМИТАЦИЈЕ СТИЛА – СЕРГЕЈ ПРОКОФЈЕВ, <i>КЛАСИЧНА СИМФОНИЈА</i> И <i>РОМЕО И ЈУЛИЈА</i>	134
3.4	<i>МАРГИНАЛИЗАЦИЈА</i> И <i>ФРАГМЕНТАЦИЈА</i> ЗНАКОВА КУПРЕНОВОГ ТОНАЛИТЕТА И <i>ГЕНЕРАЛИЗАЦИЈА</i> РЕСЕМАНТИЗОВАНОГ МОДАЛНОГ ЈЕЗИКА. ГРАДЊА ОЗБИЉНЕ ИМИТАЦИЈЕ СТИЛА СРЕДЊЕГ НИВОА РЕСЕМАНТИЗАЦИЈЕ У СВИТИ <i>КУПРЕНОВ ГРОБ</i> МОРИСА РАВЕЛА	142
3.5	СЛОЖЕНИИ ВИДОВИ ИСКАЗИВАЊА СТРАТЕГИЈА РЕПРЕЗЕНТАТИВНОГ СРЕДЊЕГ НИВОА РЕСЕМАНТИЗАЦИЈЕ: <i>МОТИВИЗАЦИЈЕ</i> , <i>ФРАГМЕНТАЦИЈЕ</i> И <i>ГЕНЕРАЛИЗАЦИЈЕ</i> И ГРАДЊА ЛУДИЧКЕ И ПОДРУГЉИВЕ ИМИТАЦИЈЕ СТИЛА И ЊИХОВА ПРОЖИМАЊА – ФРАНСИС ПУЛЕНК, <i>КОНЦЕРТ ЗА КЛАВСЕН И ОРКЕСТАР</i> , СТРАВИНСКИ, <i>КРАЉ ЕДИП</i> И <i>ПУЛЧИНЕЛА</i> .	148
3.6	СТРАТЕГИЈЕ <i>ФРАГМЕНТАЦИЈЕ</i> И <i>ГЕНЕРАЛИЗАЦИЈЕ</i> У ИСКАЗИВАЊУ НАЈВИШЕГ СРЕДЊЕГ НИВОА РЕСЕМАНТИЗАЦИЈЕ И СТАВАРАЊЕ ЛУДИЧКЕ ИМИТАЦИЈЕ И ПОДРУГЉИВЕ ИМИТАЦИЈЕ СТИЛА И ЊИХОВА ПРОЖИМАЊА. ДМИТРИЈ ШОСТАКОВИЧ, <i>ГУДАЧКИ КВАРТЕТ</i> <i>БРОЈ 1</i>	167
3.7	МЕШАЊЕ СТРАТЕГИЈА СРЕДЊЕГ И ВИСОКОГ НИВОА РЕСЕМАНТИЗАЦИЈЕ: <i>ФРАГМЕНТАЦИЈЕ</i> И <i>ГЕНЕРАЛИЗАЦИЈЕ</i> СА <i>КОМПРЕСИЈОМ</i> , <i>ЦЕНТРАЛИЗАЦИЈОМ</i> И <i>НЕУТРАЛИЗАЦИЈОМ</i> И ДОСТИЗАЊЕ ЛУДИЧКЕ ИМИТАЦИЈЕ, ЛУДИЧКЕ И САТИРИЧНЕ ТРАНСФОРМАЦИЈЕ СТИЛА – СЕРГЕЈ ПРОКОФЈЕВ, <i>РОМЕО И ЈУЛИЈА</i>	173
3.8	ИСКАЗИВАЊЕ ВИСОКОГ НИВОА РЕСЕМАНТИЗАЦИЈЕ СПРОВОЂЕЊЕМ СТРАТЕГИЈА <i>КОМПРЕСИЈЕ</i> , <i>НЕУТРАЛИЗАЦИЈЕ</i> И <i>ЦЕНТРАЛИЗАЦИЈЕ</i> И ДОСТИЗАЊЕ ОЗБИЉНЕ И ЛУДИЧКЕ ТРАНСФОРМАЦИЈЕ СТИЛА. БЕЛА БАРТОК, <i>КЛАВИРСКИ КОНЦЕРТ БРОЈ 3</i>	179
3.9	СТРАТЕГИЈЕ ВИСОКОГ НИВОА РЕСЕМАНТИЗАЦИЈЕ, <i>КОМПРЕСИЈА</i> , <i>ЦЕНТРАЛИЗАЦИЈА</i> И <i>НЕУТРАЛИЗАЦИЈА</i> У ДОСТИЗАЊУ ОЗБИЉНЕ ТРАНСФОРМАЦИЈЕ СТИЛА – ПАУЛ ХИНДЕМИТ, <i>МАРИЛИН ЖИВОТ</i>	188
	ЗАКЉУЧАК	211
	БИБЛИОГРАФИЈА	215

Увод

Главна теза рада заснована је на претпоставци да се тоналност у првој половини XX века јавља у измењеном значењу које је проистекло из односа према њеним ранијим, историјски успостављеним значењима. Када се говори о тоналности, треба рећи да ће тај појам бити схваћен у најширем смислу, као било који језички систем који поседује центар гравитације – тонику. На такав начин је овај појам дефинисао и Дејан Деспић: „Пошто ни највећи део остале музике (оне која не припада тзв. уметничкој музичкој традицији, оп. С.Т.), како у њеном историјском развоју, тако и у њеним другим подручјима – пре свега, фолклорним – није лишен извесне тонске гравитације, појаве такве гравитације које не граде односе класичнога тоналитета називају се, са ширим значењем – `тоналност`. Може се, дакле, рећи да је тоналитет само један, посебно и изразито систематизован вид испољавања тоналности у музици.“¹ На овај начин, аутор је појам „тоналност“ јасно разграничио од појма „тоналитет“ који је био главни вид изражавања у музици од XVII до XX века: „Једна од најзначајнијих појава у музици, дурско-молски тоналитет, обично се дефинише као систем односа међу тоновима, односно акордима неке (дурске или молске) лествице, који теже ка једном од њих као средишту – тоналном центру, тоници.“² Тоналитет је дакле, један од видова испољавања тоналности који поред функционалних односа, поседује специфичан значењски потенцијал.

Тонална музика настала у првој половини XX века сведочи о томе да је тоналност језик који има особину да пренесе смисао који је у одређеном историјском периоду већ имао. Ипак, видови испољавања тоналности који ће у овом раду бити проучавани имају једну заједничку црту коју тоналитет није поседовао: битан део њихове граматике заснован је на феномену ресемантизованих језичко-стилских елемената прошлости.

Термин „ресемантизација“ је преузет од хрватског лингвисте Александра Флакера.³ Али, док под окриљем овог термина он анализира промене значења текстова, у овом раду ће бити коришћен за посматрање семантичког презначења музичког језика. За

¹ Dejan Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1993, 2.

² Исто.

³ Aleksandar Flaker, *Poetika osporavanja*, Zagreb, Školska knjiga, 1984, 42–43.

употребу термина ресемантизација Флакер за пример узима дело Бертолда Брехта (Bertolt Brecht) сугеришући да је поступак стварања нових вредности превредновањем старих легитиман: „Парадигматски је примјер ресемантизације традиционалних текстова, очигледно, Брехтово дјело: за њ је нова употреба старог била изворнијом од проналажења тобоже новог.“⁴ Писац наводи и да је реч о поступку својственом авангарди: „Семантичка геста средњевјековног пјесника луталице блиска је семантичкој гести авангардне умјетности нашега стољећа. Није, стога, случајно што се Карл Орф (Carl Orff) у својој сценској кантати *Кармина Бурана (Carmina burana, 1937)* обратио управо тим алтернативним текстовима пучке средњевијековне књижевности, као што се није случајно Крлежа већ прије у *Баладама Петрице Керемпуха (1936)* обратио алтернативној пучкој, хрватској и европској, *плусквамперфектној култури*.“⁵ Флакер је направио и разлику између термина „десемантизација“ и „ресемантизација“ наводећи: „Што је `цитирани` текст ближи аутору или припада традицији која је функционализирана у формацији што је непосредно претходила авангарди, то је изразитија његова *десемантизација*, што је, пак, текст `удаљенији`, односно мање присутан у свијести раздобља, то је мање присутан елемент полемичности, па можемо говорити о његовој *ресемантизацији* у новом контексту.“⁶ За процес *десемантизације* Флакер наводи да му је својствено поништавање претходног значења, те у том смислу он наводи Маљевичеву (Казимир Северинович Малевич) прецртану *Мона Лизу (Monna Lisa)* или *Боконду с брчићима (L.H.O.O.Q.)* Дишана (Marcel Duchamp).⁷ *Десемантизација* није ништа друго него поништавање или обрнута слика система знакова на који се реферира, те би овај термин за употребу заиста био најпогоднији у вези са делима авангарде. Независно од тога да ли је блиска прошлост у питању или не, наша теза је заснована на претпоставци да се у првој половини XX века било који претходни систем знакова из ближе или даље прошлости реконтекстуализује у том смислу да постаје нови, аутохтони систем знакова, односно, нова језичко-стилска вредност.

Ресемантизованој тоналности прве половине XX века претходи тоналитет позног романтизма, који је због тоталне хроматизације доведен до хипертрофије. Многи

⁴ Aleksandar Flaker, *Poetika osporavanja...*, 44.

⁵ Исто.

⁶ Aleksandar Flaker, *Poetika osporavanja...*, 43.

⁷ Aleksandar Flaker, *Poetika osporavanja...*, 42.

аутори се слажу у томе да хармонија XX века произилази из тоналитета романтизма: „Технике савремене хармоније поступно су еволуирале из музичке експанзије позног XIX века. Хроматизована мелодија чији је опсег продужен великим бројем модулација постаје све растегљивија до момента када се хармонски оквири не разруше, као у композицији *Посвећење пролећа* (*Le Sacre du printemps*, 1913) Стравинског.“⁸ Опште позната чињеница је да је од првих деценија XX века атоналност, која је могла бити слободна или попут додекафоније и интегралног серијализма системски организована, у неким својим видовима исказивања произишла из хроматског тоналитета, али и да је истовремено, представљала оштру језичку реакцију и раскид са старим системом. Крах тоналитета, најпре је могуће утврдити у позној стваралачкој фази Скрјабина (Алекса́ндр Никола́евич Скря́бин), као и у средњој композиторској фази Шенберга (Arnold Schönberg), први пут у циклусу песама *Висећи вртови* (*Das Buch der hängenden Gärten*) из 1908. године.⁹ Раскид са тоналитетом и стварање нових система, за неке ауторе деловало је као дефинитивно решење за које се, истина, нимало лако није било одредити: „Данас композитору нипошто не стоје на располагању све оне некад употребљене комбинације тонова без разлике. Чак и тупље ухо примјећује отрцаност и излизаност умањене септима или неких хроматских проходних нота у салонској музици деветнаестог вијека. Та неодређена нелагодност преобраћа се за онога ко је технички искусан у један канон забране. Он већ данас, ако нас све не вара, искључује средства тоналитета, дакле средства свеукупне традиционалне музике. Не само зато што би они акорди били застарјели и несавремени. Они су лажни. Не испуњавају више своју функцију.“¹⁰ Ови Адорнови (Theodor Adorno) ставови наводе на помисао да је једном за сва времена направљен одлучан раскид са тоналном традицијом. Међутим, главна особина ресемантизоване тоналности јесте да и овештала хармонска решења може да преокрене у нову и аутохтону семантичку вредност. У питању је језик чија „граматика“ подразумева одређене поступке презначења референци, заједничких читавом низу композитора. Енглески музиколог Џим Самсон (Jim Samson) ове стратегије обједињује термином „реинтерпретација“, не улазећи дубље у објашњење начина њиховог

⁸ Ludmila Ulehla, *Contemporary Harmony*, London, Advance Music, 1994, 1.

⁹ „У Другом гудачком квартету опус 10, посебно у последња два става (у којима се придружује сопран), разлагање функционалне хармоније иде још даље. Коначно, у петнаест песама на текст Стефана Георга (Stefan George) из књиге *Висећи вртови*, несвесно је достигнут циљ којем се тежио. Тоналитет нестаје.“, Hans-Hajnc Štukenšmit, „Nova muzika“, превод Vlatka Culek, *Treći program*, 22, 1974, 350.

¹⁰ Teodor W. Adorno, *Filozofija nove muzike*, превод Ivan Focht, Beograd, Nolit, 1968, 61–62.

спровођења: „Контекст у којем хармонски односи дур-мол тоналног система више не функционишу, реинтерпретацију у потпуности чини могућом, мада стилистички потпуно различитом, од позне музике Дебисија до неокласичног идиома Стравинског.“¹¹ Ресемантизована тоналност је, дакле, појава репрезентативна за исказивање музичког модернизма. Штавише, такве тенденције у оквиру епохе модернизма, биле су сасвим уобичајене: „Радикални импулс модернизма коригује се у пракси (понекад и у теорији) кроз разне видове *рехабилитације традиције*. У ствари, најчешће је расцеп привидан, јер се унутра успоставља трајна равнотежа. `Ново` се може препородити само на развалинама `старог`, што је космички циклус који се може проверити и у књижевности, а то је истовремено револуционарна и конзервативна појава, недоследна и постојана. У овом случају, модерна постаје само нова модерност песништва, чија хуманистичка садржина остаје у суштини непромењена. Песништво је истовремено `античко` и `модерно`, у бесконачно променљивим пропорцијама.“¹²

У овом раду, проучавање ресемантизоване тоналности биће усмерено на репрезентативан историјски период између 1917. и 1945. године. Презначење тоналности не подразумева пуко мењање граматике већ и истовремено стилско превредновање, те зато на тоналност у наведеном периоду треба гледати и као на структуру и као на значење. У посматраним делима је потребно испитати суштину веза које припадају актуелном контексту и оних које су припадале некој од језичко-стилских формација прошлости. Због тога ће и истраживање ресемантизоване тоналности прве половине XX века бити уско повезано са посматрањем односа језика и стила. С обзиром на чињеницу да се значење унутар било које врсте исказа остварује међуодносом знакова, потребно је испитати суштину таквих њихових веза.

Да би се ушло у суштину процеса ресемантизације нужно је идентификовати стратегије презначења референци. Овакав, семантички приступ у проучавању једног феномена налаже да се у првом делу рада укаже на општа начела семантике са нарочитим нагласком на два основна семантичка приступа, структурални и контекстуални. С обзиром на чињеницу да је посматрање поступка ресемантизације базирано на анализи међуодноса знакова, али и спољне усмерености знакова према референцама, ова два

¹¹ Jim Samson, *Music in Transition*, London, J. M. Dent, 1979, 55.

¹² Adrijan Marino, *Moderno, modernizam, modernost*, prevod Mariana Dan i Zoja Tomić, Beograd, Narodna knjiga, 1997, 102.

приступа касније ће бити обједињена. Овакво гледиште подразумева и референцијалност знака, те ће стога једно поглавље бити посвећено прегледу најопштијих теоријских поставки везаних за семиотику.

У поглављу о музичкој семантици нагласак ће бити стављен на чињеницу да семантика тоналитета поседује потенцијал неограниченог преношења знаковних структура што потврђује оправданост приступа који проучава преношење знакова из једног историјског контекста у други. С друге стране, биће речи и о семантичким теоријама које се, као и теорија ресемантизације баве испитивањем језичко-стилских односа, али ће бити указано и на разлике. С обзиром на чињеницу да је у поглављу о општој семиотици већ истакнута неопходност подразумевања референцијалности знака, поглавље о музичкој семиотици приказаће два приступа ове науке примењена на музику: један говори о универзалности знакова, други, ближи ресемантизацији, указује на њихова трансцендентна својства. У поглављу о односу између језика и стила, биће осветљена два битна момента важна за ресемантизацију: у тзв. „међупростору“ између језика и стила, према Бартовој (Roland Barthes) тријади на језик, стил и писмо, поново стоји стил (писмо). Самим тим, могло би се рећи да између ове две силе, језика и писма, постоји непрестано и двоструко усмерено међудејство. И најзад, с обзиром на подразумевање значења преузетих референци, неопходним се чини историјски преглед најопштијих чињеница везаних за семантику тоналитета, од барока до XX века.

Други део рада биће посвећен методолошкој поставци ресемантизације и аналитичкој примени тог метода. Теорије више аутора узете су као полазиште за разраду будућег аналитичког метода: Нелсон Гудман (Nelson Goodman) говори о начинима реферирања; Нортроп Фрај (Northrop Frye) о контексту појављивања знакова, односно симбола, како их сам аутор назива; ревизиона начела Харолда Блума (Harold Bloom) указују на односе између „новог“ и „старог“ текста; Џозеф Штраус (Joseph Strauss) поставља могуће стратегије презначења музичког текста. Прецизну хијерархизацију хипертекстуалних пракси поставио је Жерар Женет (Gerard Genette). Мирјана Веселиновић-Хофман указује на начине третмана знакова који се у новом контексту јављају као музичке парадигме. Полазећи од ових теорија истраживање ће бити усмерено ка поставци која одговара тернарној подели ресемантизације на нулти, средњи и високи ниво.

Аналитички део рада на детаљан ће начин применити и разрадити већ постављену методологију.

Критеријум за одабир дела у поменутом историјском оквиру био је степен језичко-стилског презначења до којег у овим делима долази. Из овога произилази одређена хијерархија ресемантизоване тоналности која представља основу разматрања које ће уследити. Године 1917. настала је *Класична симфонија* (*Классическая симфония*) Сергеја Прокофјева (Сергеи Прокофьев) као својеврстан омаж Хајдну (Joseph Haydn), а исте године написана је и композиција сличног усмерења, *Купренов гроб* (*Le tombeau de Couperin*) Мориса Равела (Maurice Ravel). Ово су први репрезентативни омажи XX века, те је, хронолошки, 1917. година узета као граница за проучавање ресемантизације тоналности.

Међутим, пошто методологија ресемантизације није заснована на историјском приступу већ на стратегијама презначења, аналитичка примена овог поступка у овом раду је започета са балетом *Пулчинела* (*Pulcinella*, 1920) Игора Стравинског (Игорь Фёдорович Стравинский). Ово дело је засновано на цитатима музике Перголезија (Giovanni Battista Pergolesi) и других, мање познатих композитора XVIII века и у њему је остварен најмањи степен презначења, па се може узети као парадигма за нулти степен презначења. За приказивање нултог нивоа у овом поглављу биће анализирани још неки примери из ораторијума *Краљ Давид* (*Le Roi David*, 1921) Артура Хонегера (Arthur Honegger) и опере-ораторијума *Краљ Едип* (*Oedipus Rex*, 1927) Игора Стравинског.

На нултом нивоу међутим, због претежно дословног имитирања референце, не долази до коришћења стратегија измене тоналности. На средњем нивоу ресемантизације, стиче се утисак да се референца мења на такав начин да је она у модернистичком контексту историјски још увек препознатљива, те се на том нивоу говори о „произилажењу“ знакова. Главна стратегија њене измене биће названа термином Џозефа Штрауса *фрагментацијом*, а на овом нивоу говориће се о стилским имитацијама. У таква дела спадају већ поменута *Класична симфонија* Прокофјева, свита *Купренов гроб* Равела, поједине нумере из балета *Пулчинела* и опере-ораторијума *Краљ Едип* Стравинског. У поглављу ће бити анализирани још и *Концерт за чембало и оркестар „У природи“* (*Concert Champêtre*, 1928) Пуланка (Francis Poulenc) који реферира на Купренов стил и

Једноставна симфонија (Simple Symphony, 1934) Бритна (Benjamin Britten) која указује на галантни стил XVIII века.

Виши степен језичко-стилске трансформације испољен је у циклусу соло-песама *Маријин живот (Das Marien leben 1922-1923)* Паула Хиндемита (Paul Hindemith) као и у балету *Ромео и Јулија (Ромео и Джуљетта, оп. 64, 1935)* Прокофјева. Тај оквир затворен је 1945. године, када је написан Клавирски концерт бр. 3 Беле Бартока (Béla Bartók), у којем је такође примењен сложенији вид рада, па самим тим и виши степен тоналне ресемантизације. Ова дела биће разматрана у поглављу о високом нивоу ресемантизације. Референца на том нивоу бива трансформисана различитим стратегијама, од којих је главна поново названа термином Џозефа Штрауса, *централизација*. Самим тим, она историјски није јасно одредива, односно, на овом нивоу биће речи о стилским трансформацијама.

У изабраним примерима чест је случај ослањања на транзитивне периоде, односно, граничне зоне стила на које се реферира – Стравински се у балету *Пулчинела* ослања на прелазни период између барока и класицизма, Бритн и Прокофјев у симфонијама и Равел у свити *Купренов гроб* такође. С друге стране, Хиндемит у циклусу *Маријин живот* комбинује средњевековну модалност и барокни тоналитет, Барток реферира на тоналност уопште комбинујући је са лествицама чије порекло је фолклорно. У оба случаја, трансформација референце доведена је до степена на којем пре говоримо о тоналности у универзалном, него у историјском смислу.

I део

Опште претпоставке за ресемантизацију тоналности

1. Семантика

1.1 Општа семантика

Испитивање односа између језика и стила на којем је заснована ресемантизација налази се на пољу значења, што би уједно било и најшире одређење семантике.¹³ Ресемантизација би могла да се сматра делом ове науке, те могу да јој се припишу све њене особине. У најширем смислу, свака семантика је заснована на ресемантизацији, јер свако постојеће значење подразумева и могућност његовог допуњавања, мењања или презначења. Као наука, семантика је од самих почетака заснована на овој премиси.¹⁴ Чланак Мишела Бреала (Michel Bréal) „Есеј о семантици, науци о значењу“, био је иницијалан за рођење ове науке.¹⁵ Њен циљ ни до данас није промењен, те би свако истраживање значења у најширем смислу могло да се дефинише као код поменутог аутора: „(...) предлажемо да се испита како долази до тога да речи, које су једном створене и снабдевене извесним значењима, проширују та значења или их

¹³ Назив семантика потиче из грчког језика; *σημαντικός* (*семантикос*). Буквално значи „значајно значење“; сродан појам је инфинитив глагола *σημαίνο* (*семаино*), што значи „назначити“, „навестити“; а оба термина изведена су од именице *σημα* (*сема*), што значи знак. Називи за ову науку на неким светским језицима су следећи: француски *Sémantique*, немачки *Semantik*, енглески, *Semantics*. Gaetano Veruto, *Semantika*, превод Ива Гргић, Загреб, Antibarbarus, 1994, 10.

¹⁴ Иако је још де Сосир (Ferdinand de Saussure) истакао потребу постојања семантике, ова наука почиње да се развија нешто касније: „Време у коме се одржава временски континуитет језика, има и једно друго дејство које је наизглед супротно првоме: оно мења, мање или више брзо, језичке знакове, и у извесном смислу може се говорити истовремено о непроменљивости и променљивости језичког знака.“ Семиологија, заснована на проучавању знака као таквог, у принципу не би требало да узима у обзир „променљивост“ коју де Сосир ипак помиње. „Мењање“ знакова, које је по овом аутору важно за одржавање језичког континуитета, де Сосир није даље проучавао. Он се више бавио општим принципима фонологије и конституисања самог знака. Ferdinand de Saussure, *Kurs opšte lingvistike*, превод Душанка Тоћанас-Миловојевић, Милорад Арсенијевић, Snežana Gudurić, Aleksandar Đukić, Sremski Karlovci, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1996, 87.

¹⁵ Француски филолог Мишел Бреал (1832-1915), сматра се оцем модерне семантике. Занимљиво је да се пре овог аутора, према немачком филологу Рајзигу (Christian Karl Reisig), семантика звала „семазиологија“. Бреал се надовезао на Рајзига (1729-1829), који је крајем XIX века већ пао у заборав. У поменутом есеју Бреал наводи: „Намера ми је била да оцрта главне линије, да скицирам општу поделу, нешто као провизорни план области која још до сада није испитивана, а која треба да буде резултат рада многих поколења лингвиста. Молим дакле читаоца да сматра ову књигу за обичан увод у науку за коју предлажем да се назове *семантика*.“ Michel Bréal, *Essai de sémantique, science des significations*, Paris, Hachette, 1897, 9.

Бсужавају, преносе их са једног комплекса појмова на други, повећавају или снижавају њихову вредност – укратко, мењају их.¹⁶

У лингвистици, семантика „проучава план означеног или значења“.¹⁷ Придев „семантички“ може да се употреби у два смисла: а) „који се односи на значење“, б) „који се односи на семантику“.¹⁸ Проучавање значења обухвата више научних дисциплина, а нарочито филозофију, лингвистику и психологију. Своју специфичну примену семантика налази у уметности. У том случају, семантика и семантичка анализа не би требало да се свODE само на проучавање значења по себи; она би, пре свега, требало да проучава начине означавања и поступке уз помоћу којих знакови у свом садејству упућују на одређена значења.¹⁹ Традиционална лингвистичка семантика често раздваја сегменте проучавања значења, односно, шта ствара значење, од тога, како се ствара значење: фонологија („шта звукове језика сачињава и како се ти звукови комбинују у форму речи“) је раздвојена од синтаксе („како речи могу бити комбиноване у реченицу“).²⁰ За проучавање уметничког исказа ова подела је непотребна, а проблематика се поставља на другој разини. Она се углавном тиче дефинисања уметности као језика, односно, шта уметнички исказ чини језиком и како се у оквиру њега артикулише значење. Опште дефиниције које одређују ову науку су зато исувише широке, нарочито уколико се поставе у овакве специфичне оквире. Једну од њих дао је Алфред Тарски (Alfred Tarski): „Семантика је дисциплина која се најшире говори, бави одређеним односима између језичког израза и ствари (или `стања ствари`) на које `реферира` тај израз.“²¹ Сврставајући је у део семиотике, Чарлс Морис (Charles W. Morris) на нешто прецизнији начин семантику дефинише као однос између знака и оне појаве у стварности на коју тај знак реферира: „Семантика се бави односом знакова према њиховим десигнатама и тиме према објектима које они (знаци)

¹⁶ Исто.

¹⁷ Фр. *signifié, signification*, енгл. *signifier*, нем. *Bedeutung, Signifikat*. Gaetano Beruto, *Semantika*,...,10.

¹⁸ Исто.

¹⁹ Беруто у студији о семантици, у уводном поглављу („Што је семантика“), покушава да сажме основне проблеме којима би ова наука требало да се бави: „(...) проучавање промјене значења; проучавање `означавања`, онога `како се означаје`, поступка означавања, те закона којима се означавање руководи; проучавање значења схваћеног као план или лице језичких знакова“. У вези са поменутиим начинима и поступцима стварања значења писац наводи да она проучава „начине, поступке и законе означавања“. Исто.

²⁰ John I. Saeed, *Semantics*, New York, Wiley-Blackwell, 2003, 3.

²¹ Alfred Tarski, "The semantic conception of truth", *Semantics and the Philosophy of Language* edited by Leonard Linsky, Chicago, University of Illinois Press, 1972, 17.

могу денотирати или које заиста денотирају.²² Ниједна семантичка анализа не би била могућа без две подразумевајуће чињенице: унутар исказа знакови стоје у међусобно зависном односу и као такви, у укупној констелацији, окренути су ка споља, односно, поседују својство реферирања. Као што и претходно наведене дефиниције сугеришу, свако значење поседује две основне особине:

1. Само однос између два знака или између више знакова може да произведе значење;
2. Семантика увек проучава „релације“ или „односе“ између онога што реферира и стварности на коју се реферира.

Семантика би зато могла да се схвати у ширем или ужем значењу те речи. У најопштијем смислу, она разматра односе између израза и предмета који су помоћу њих означени, или како наводи Адам Шаф (Adam Schaff): „Ако се под семантиком, најопштије речено, подразумевају разматрања односа израза језика и предмета који су помоћу њих означени или разматрања значења израза – онда ћемо елементе такве науке наћи још у антици.“²³ У ужем смислу, она се односи „на специјална истраживања односа израза према од њих означеним предметима“.²⁴

1.2 Значај контекста у семантичким испитивањима

Постоји још једна, веома битна чињеница која је заједничка за свако проучавање значења, а тиче се контекста. Једна од првих, уједно и најзначајнијих студија о значењу, „Значење значења“ (1923) Огдена и Ричардса (Charles Key Ogden, Ivor Armstrong Richards), пионирски се бавила овим питањем.²⁵ Лингвиста Џефри Лич (Geoffrey Leech), педантно је побројао двадесет и две различите одреднице значења

²² Čarls Moris, *Osnove teorije o znacima*, prevod Radoslav V. Konstantinović, Beograd, BIGZ, 1975, 36. Морис овом дефиницијом одваја семантику од прагматике и синтактике. „Прагматиком“ се означава наука о односу знакова према њиховим интерпретаторима (44). „Синтактика се с друге стране, искључиво бави унутар језичким односима: „Синтактика, као проучавање узајамних синтактичких односа апстрахованих од односа знакова према објектима или према интерпретаторима (28).“

²³ Adam Šaf, *Uvod u semantiku*, prevod Svetlana Knjazeva, Beograd, Nolit, 1965, 43.

²⁴ Исто, 47–48.

²⁵ Говорећи о симболу, ова два аутора у ствари мисле на знак. Č.К. Ogden, A. A. Ričards, *Značenje značenja*, prevod Milorad Radovanović, Sremski Karlovci, Izdavačka Knjižarnica Zorana Stojanovića, 2001.

поменуте у овој књизи. Оне углавном указују на стварање контекста и начине реферирања: „Значење је конотација речи, практична консеквенца ствари у нашем будућем искуству, значење има онај који реферира корисника симбола, онај који би корисника симбола требало да реферира, онај који верује да корисник симбола њега реферира,“ итд.²⁶ У пионирској студији о семантици срећемо се са незаобилазним терминима као што су *референт* и *конотација*. Онако како су овде дефинисани, појмови *израз* и *ствар* о којима говори Тарски постају ближе одредиви: референт је према Огдену и Ричардсу „било који објекат или стање ствари из спољашњег света који идентификује значење речи или израза, па самим тим и референцу“, која је, „концепт који посредује између речи или експресије и референта“.²⁷

Ипак, у дефиницији термина контекст крије се и једно од основних питања на које свака семантика покушава да да одговор: „Контекст је скуп ентитета (ствари или догађаја), на одређен начин повезаних; при том сваки од тих ентитета има неко своје својство, такво да се јављају и други скупови ентитета који имају иста својства, а повезани су истим односом; они се јављају скоро ‘једнообразно’.“²⁸ Однос између „ентитета“ или знакова и дефинисање „одређеног начина“ по којем су ти ентитети повезани, исто је оно питање које се може назрети из дефиниција Тарског или Мориса, или, из било које дефиниције семантике. Контекст као семантички термин наравно, овако дефинисан указује да он представља скуп знакова. Семантика која проучава уметнички исказ, требало би да се бави и питањем шта је то што знакове („ствари или догађаје“) ставља у одређени контекст и какви су начини њиховог деловања, што Огден и Ричардс не дефинишу. Проучавати значење у том случају значи одредити контекст у којем, помоћу одређених поступака, долази до његовог стварања. Проналажење таквих механизма одређује методологију сваке семантичке анализе, па ће тако бити и у оквиру овог истраживања. То потврђују Тодоров (Tzvetan Todorov) и Дикро (Oswald Ducrot) у *Енциклопедијском речнику науке о језику (Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage)*, у којем о „семантичком аспекту“ вербалног текста говоре као о „комплексном или сложеном производу семантичког садржаја лингвистичких

²⁶ Geoffrey Leech, *Semantics*, Harmondsworth, Penguin books, 1978, 1.

²⁷ Ову дефиницију, Лајонс даје у контексту излагања теорије Огдена и Ричардса. John Lyons, *Semantics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, 175.

²⁸ Č.K. Ogden, A.A. Richards, *Značenje značenja ...*, 59.

јединица“.²⁹ Семантичке дефиниције општег типа науку о значењу свде на пуки однос између две чињенице (израз и ствар, израз и предмет, знак и појава у стварности итд), али не говоре довољно о комплексности таквих односа. Најгрубље речено, поређењем старог и новог контекста, дошло би се и до идентификовања стратегија презначења, те у том смислу, контекст представља неопходни део сваке семантичке анализе.

Улманова (Stephen Ullman) дефиниција коју у студији о семантици износи Лајонс (John Lyons), да је значење „међусобни и реверзибилни однос имена и смисла“,³⁰ у односу поменуте узајамности управо наглашава значај контекста и заправо је комплекснија од дефиниција које смо назвали општим. Име је свакако означитељ, док је смисао, према Беруту, „информација коју име преноси слушаатељу“ (референца).³¹ Улман помиње и трећи ентитет „ствар“,³² односно, референта. Лајонс истиче још један аспект Улманове теорије, а то је важно питање: када имена добијају смисао?³³ Тако, заједничка именица „столица“ или властита „Хорације“ могу изазвати различите асоцијације, и не увек одређене слике поменутог предмета или имена историјске личности, чији смисао се мења ако кажемо: „У овој соби има дванаест Хорација“, итд. Именица Хорације у различитим културним и друштвеним контекстима има различита значења. Дакако, реч је о различитим конотацијама. У односу на свакодневни говор међутим, у уметничким исказима ствар се усложњава. У активирање значења у том случају није увек једноставно продрети, поготово онда када су у питању сложени процеси трансформације већ постојећих значења која по природи ствари не могу да буду одређена као дефинитивна. Могуће конотације су безбројне, и као у свакодневном говору, неопходне да би се дошло до коначног смисла.

Тако и Витгенштајнова (Ludwig Wittgenstein) дефиниција: „Значење речи јесте њена употреба у језику“,³⁴ подразумева контекст, али и указује да значење не подлеже

²⁹ Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, éditions du Seuil, 1972, 375–376.

³⁰ Gaetano Beruto, *Semantika* ..., 49–50.

³¹ Исто.

³² Исто.

³³ John Lyons, *Semantics* ..., 219.

³⁴ Gaetano Beruto, *Semantika* ..., 54-55.

слободној употреби субјекта већ да је унапред одређено, подразумевано унутар обичаја једног друштва, што јесте примењиво у употреби тзв. природних језика.³⁵

Бавећи се језицима примитивних заједница, пољски антрополог Малиновски (Bronisław Malinowski) промовише „језик у акцији“ и „значење као употребу“.³⁶ Значење речи лежи у његовој употреби у језику, оно увек произилази из одређеног контекста, језичког или културног, или зависи од одређених околности, „ситуације“ у којој се порука појављује.

Проблем са контекстуалним приступом значењу је у томе што су у њему дефинисане околности са исувише наглашеним прагматичким аспектом овог феномена. Језички контексти у свакој уметности произилазе из читавог скупа нагомиланих значења. Констатовати само одређени контекст значило би усредсредити се на феномен као такав што није довољно, као што није довољно само констатовати чињенице које су у вези са структуром самог језика. Концепт који износи Фирт (John Rupert Firth), по којем језик представља консеквенцу менталних стања, у изворном облику означава ситуацију свакодневне комуникације и могао би да се подведе под сваку општу, генералну и водећу идеју времена.³⁷ Она међутим, није до краја примењива у језицима уметности. Зато теорија којом бисмо желели да докажемо тезу о ресемантизацији мора да буде постављена шире; она мора да поседује механизме помоћу којих се откривају начини на које језик и стил делују у произвођењу значења. У том простору, приликом стварања значења, из слободе одабира „семантичких потенцијала“ произилазе све евентуалне законитости. „Семантички потенцијал“ сваког од уметничких језика је огроман, а само избор баш одређене комбинације значењских модела може да буде повод анализи и тумачењу.³⁸

³⁵ Природни или етнички језик јесте језик који се развија као део културе неког етнопростора чији га чланови употребљавају као матерњи језик. Он је дакле супротност вештачком, или планском језику (нпр. есперанто, интерлингва, ложбан, идо; оп. С.Т.). Види: <http://sr.wikipedia.org/wiki/>.

³⁶ Geoffrey Leech, *Semantics ...*, 71.

³⁷ Идеју контекстуалног значења преузели су и неки британски лингвисти, припадници тзв. лондонске школе, међу којима је и Фирт (John Rupert Firth). Он процењује језик као „експресиван“ и „комуникативан“; језик је инструмент унутрашњих менталних стања о којима, како сам каже, знамо веома мало. Речи у језику он види као „дела, догађаје и обичаје“, а ако се појединачна ментална слика изједначава са речју, онда и само значење произилази из контекста ситуације. John Rupert Firth, *The Tongues of Men and Speech*, London, Oxford University Press, 1964, 173.

³⁸ Мајкл Хелидеј (Michael Halliday), такође припадник лондонске школе, констатовао је да говорник, зависно од контекста, бира из читавог низа могућности значења. Он значење поистовећује са чињењем, а

Проучавање значења у контекстуалној семантици окренуто је ка споља, те овај приступ често занемарује унутрашње устројство исказа. С друге стране, структурална семантика о којој ће бити речи, тежи да сваку граматичку појаву класификује и да је назове одређеним именом; за њу је каткада потпуно небитно питање односа исказа са спољашњом реалношћу. У најекстремнијем случају, проучавање преношења значења из дела у дело било би потпуно онемогућено, јер свако поређење граматика, оне на коју се реферира и оне која постоји као стварност, нужно намеће питање контекста. У сваком проучавању преношења значења дакле, оба приступа би морала да буду примењена обједињено. То значи да би садржај требало поставити унутар граматике, што је једна од основних премиса везаних за ово истраживање.

1.3 Семантика и структура

Уколико се не обазире на спољашње околности, структурална семантика која се бави свакодневним говором и сама понекад бива онемогућена да класификује одређене појаве. Блумфилдова (Leonard Bloomfield) дефиниција значења подразумева „ситуацију у којој говорник изговара исказ и одговор што га то значење изазива код слушатеља“.³⁹ Онај који слуша, односно референт, може да спозна значење уколико познаје спољашње околности, дакле контекст, те аутор наводи пример хемијске формуле NaCl, која је ознака „енглеске речи со (*salt*)“: „Можемо дефинисати имена биљака или животиња значењима техничких термина ботанике или зоологије“, а затим песимистички додаје, „али немамо прецизан начин да дефинишемо речи као што су љубав или мржња, које се тичу ситуације која није прецизно класификована – а ове потоње (речи, оп. С.Т.) – у великој су већини.“⁴⁰ Са становишта по којем би све у науци морало да буде дефинисано, оваква поставка заиста делује депримирајуће. Лингвиста, дакле, не може да се поузда у значење уколико не познаје говорничково познавање спољашње стварности или уколико оно није одређено конвенцијом, као што је то хемијска формула. И поред тога, значење формуле није исто лаику који зна шта она

могућност избора назива употребно прикладним термином, „семантички потенцијал“. Gaetano Berruto, *Semantika ...*, 53–54.

³⁹ Geoffrey Leech, *Semantics...*, 72.

⁴⁰ Leonard Bloomfield, *Language and Linguistics*, Chicago, The University of Chicago Press, 1984, 139.

означава и хемичару који је упућен у читаве сегменте значења. Блумфилдова дефиниција не бави се узајамношћу односа „онога који изговара“ и „онога који слуша“, што, признајемо, у свакодневном говору и није толико битно, колико је то важно за језик чија је основна функција *поетска*, како, видећемо, Роман Јакобсон (Roman Jakobson) назива језик књижевног дела. Случај када рецимо референт својим хтењима и очекивањима подстиче говорника на исказ у контексту свакодневне употребе језика чини само једну „ситуацију“ и значење ће бити примерено управо томе. Међутим, покрива ли ова дефиниција аспекте значења специфичних језика или кôдова уметности? Ова теорија их потпуно онемогућава јер је усмерена на значење које прима онај који слуша, те је појам, самим тим, лишен анализе онога што је мишљено од стране говорника, односно, природе самог исказа пре него што је прешао у спољашњи говор. Оваква једнообразност упућује само на структуру исказа, јер је значење одређено и унапред обрађено од стране онога који исказ прима. Ово би била и типично бихевиористичка поставка, према којој је значење у толикој мери детерминисано да не постоји могућност слободног избора, или како Беруто одлично примећује, „лингвиста може анализирати оно `значење` које зависи од формалних структура језика и потпуно је лишено референта“.⁴¹ Неузимање у обзир контекста, нужно наводи и на формализам. Јакобсоново мишљење да *поетску* функцију језика чини усмереност на израз као такав, указује на формалистичку усмереност на реч као реч, а не на именовани предмет, што би било уобичајено за друге две преостале функције језика (експресивна или конативна) које припадају домену свакодневног говора и које су усмерене или на пошиљаоца или на примаоца.⁴² За семантичко испитивање језика уметности које у

⁴¹ Gaetano Beruto, *Semantika...*, 57.

⁴² Остале функције језика према Јакобсону су: емотивна или „експресивна“ – усмерена ка пошиљаоцу, и „има за сврху директно изражавање говорниковог става према ономе о чему говори (290)“. Супротна њој је конативна – усмерена ка примаоцу, и „налази свој најчистији граматички израз у вокативу и императиву, који од других именичких и глаголских категорија одступају синтаксички, морфолошки, па чак често и фонемски“ (292). Постоје још и „фатичка“ функција (термин преузет од Малиновског) а тиче се порука „које првенствено служе успостављању, продужењу или обустављању општења (292)“, „метајезичка“, када се „пошиљаоцу или примаоцу (или обојици) укаже потреба да провере да ли употребљавају исти кôд (293)“, и „референцијална“, која је усмерена само на предмет, односно контекст (290). Тешко би, према Јакобсону, било пронаћи у говору исказ у којем не би деловало више од само једне функције језика од укупно шест (укључујући и „поетску“). С обзиром на чињеницу да је поетика усмерена на сегмент значења, односно на питање „шта чини једну вербалну поруку уметничким делом (286)“, она се, према овом аутору, бави проблемима вербалне структуре, или још тачније, глобалним лингвистичким проблемима, те је самим тим и поетика саставни део лингвистике. Јакобсон, попут Блумфилда, усмерава значење само на изходиште, у овом случају на поетски језик, те наводи да „открива два стална фактора у гласовном ткању – принципе нарочите селекције и нарочитог комбиновања фонема и њихових компонената; евокативна моћ ових двају фактора, мада скривена, још увек је имплицитна у

обзир узима и „спољашње“ референце, чињенице до којих би се дошло из оваквог приступа биле би недовољне.⁴³ Тајна би остала одакле произилази одређени исказ; какав је његов однос са референцом која га заиста ставља у одређени контекст и најзад, у каквој су зависности и шта је то што исказ и референцу чини неодвојивом целином без које значење овог типа и његово дешифровање, не би било могуће.

Теоретичари који своја истраживања примарно базирају на структури, попут Јана Мукаржовског (Jan Mukařovský), у знаку виде један од „суштинских проблема духовних наука (...). Резултати лингвистичке семантике треба да буду апликовани на материјал ових наука – наиме, на оне чија је семиолошка природа најупадљивија – а затим је нужно диференцирати их према специфичној природи ових материјала“.⁴⁴ То би конкретно значило да бисмо у случају било ког језика морали да одредимо структуру сваког знака унутар њега, материјал од којег је изграђен. Разликовање знакова само према специфичној природи међутим, суспендује могућност посматрања семантичког дејства и стварања значења унутар исказа. Свако дељење знака зарад проучавања његове природе, у суштини, том знаку одузима могућност семантичког међудејства. У природу знака спада и одређени семантички потенцијал, односно, могућност његове интеракције са другим знаковима, као и специфични поступци који доводе до активирања самог значења.⁴⁵

нашем уобичајеном вербалном понашању (179)“.

Оно што би могло да подстакне у овој Јакобсоновој поставци јесте призивање евокативне моћи, чиме се наравно потврђује да фактори градње дела потичу из спољашњег света. Иако подразумева контекст, усмеравање само на израз буквално значи усмерити се на његову форму, а таква анализа једнострано се усмерава само на језик. Roman Jakobson, *Lingvistika i poetika*, prevod Draginja Pervaz, Beograd, Nolit, 1966.

⁴³ За Јакобсона није важан садржај поруке, односно, није битно шта се поручује већ је важан израз, тј. како, на који начин, којим уметничким поступцима се изражава. Јакобсон је формалиста и зато га не занима порука као садржај, већ израз као начин уметничког уобличења, уметнички поступак који уобличава, за формалисте ирелевантан садржај. Формализам полази од критике дихотомије форма–садржај. За њих је естетски и аксиолошки важна форма. Они су се усредсредили само на форму и развили теорије стиха, прозе, поетског језика, не осврћући се на садржај. Пренебрегавање садржинске стране уметничког дела испоставило се као недостатак који су после надокнадили критичари и теоретичари Франкфуртске и Чикашке школе, новог историзма, критичари теорије рецепције и других критичких усмерења.

⁴⁴ Jan Mukařovský, *Struktura, funkcija znak, vrednost*, prevod Aleksandar Ilić, Beograd, Nolit, 1986, 131–132.

⁴⁵ За Мукаржовског и само уметничко дело има карактер знака, те га као „естетски објекат“ смешта у „свест читавог колектива“. Аутор овом тврдњом ипак остаје недоречен. Музичко дело може бити знак као чиста музика. У одређеном контексту, који аутор изузима подводећи све под колективну свест, Бетовенова „Ода радости“ нпр. може, као химна Европске уније, да иницира помисао на поменућу политичку заједницу, те тада дело схватамо као индекс. И најзад, објект знака у додиру са примаоцима који унапред пристају на одређене конвенције, исти овај пример може чинити симболом, у конкретном случају, „Ода радости“ је симбол свих културолошких, политичких и других вредности које Европска унија са собом носи. Овим ставом аутор делу придаје симболичко својство у најширем смислу, иако му

Свако уметничко дело које се тумачи семантички, подразумева следеће особине: дело је јединствен естетски објекат и његове функције нису одређене саме по себи. Иако јединствено, дело има особину стварања неограниченог потенцијала значења. Његова аутономност управо зависи од семантичког потенцијала; што је семантички потенцијал дела већи, оно је утолико аутономније. Једна свеобухватнија семантичка анализа уметничког дела покушала би да обухвати два наизглед, потпуно раздвојена приступа. Поставља се питање, на којем би се месту између контекстуалног и структуралистичког приступа, нашла ресемантизација. Истраживање односа између језика и стила постављено је на поље семантике, што опет подразумева ниво исказа. Пошто су језик и његово значење код ресемантизације директно повезани са односом између језика и стила, покушај да се само на основу градивних особина структура објасни језичко превредновање, чини се тешко изводљивим. Ресемантизација је заснована на међудејству знакова који не превреднују само језик, већ и стил на који се односе. С друге стране, проучавање поступака и проналажење механизма преусмеравања значења, немогуће је без задирања у саму граматику језика. Одговор на питање шта знакове ставља у одређену констелацију, код ресемантизације би требало тражити на нивоу контекста. Одговори на питања како и којим поступцима знакови бивају преусмерени у ново значење, требало би да се нађу на нивоу структуре. И поред тога што ова констатација звучи као једноставан рецепт, она то није. Питање поменутог односа методолошки је сложено управо због чињенице да оба сегмента значења, контекстуални и структурни, делују као нераздвојива целина.

то највероватније није био циљ, јер, користећи се најопштијом одредницом каква је „колективна свест“, по свему судећи у највећој могућој мери избегава контекст. Да бисмо дело–знак–симбол према Мукаржовском могли да сматрамо општим добром колектива, цивилизације и сл., потребно би било да оно поседује низ различитих конотација које ће га утврдити као такво. Свако уметничко дело је аутономан знак и има две компоненте: „дело–ствар“, односно, дело као предмет можемо додирнути, купити, продати или рестаурирати, док га друга компонента одређује као „естетски објекат“. Овим Мукаржовски заступа тезу о раздвојености функција уметничког дела у друштву. Међутим, прва функција знака, заправо је и друга, јер не постоји двојна природа дела као тржишне и дела као естетске вредности, осим код оног који га процењује. Чак и уколико дело има посебну употребну намену, попут пригодне песме, скулптуре великог државника, црквене уметности итд., оно је релевантно уколико се може посматрати и у оквиру неограничено много других конотација. Као важну семиолошку функцију Мукаржовски наводи комуникативност и информативност. Комуникативност и аутономност дела за њега представљају суштинске антиномије уметности. Међутим, у овој тачки не би требало да буде одвајања на две компоненте. Дело је, наиме, аутономно управо због јединственог начина на који комуницира са светом који представља и поново открива.

Проучавање начина означавања и поступака уз помоћу којих знакови упућују на одређена значења у сваком уметничком исказу подразумевају премису вишеструког усмерења поруке, чиме се поменути однос додатно усложњава. Начинима преношења поруке бавила се теорија информације. Она указује на извесна подударања својстава једнострано усмерене информације са семантички усмереним дејством уметничког дела.

1.4 Теорија информације

Неограничени потенцијал значења које дело носи, свакако не би могао да буде објашњен било којом теоријом која истиче само један сегмент значења. Не би имало много сврхе у семантичкој анализи уметничких језика бавити се једностраним усмерењем поруке, јер би њени резултати били исувише штури. Ипак, теорија информација подразумева нека сазнања која би могла да буду блиска семантици примењеној у уметности, нарочито због тога што одређује природу усмерене поруке.

Теоријом информације нарочито су се бавили Бензе (Max Bense), Мол (Abraham Moles) и Еко (Umberto Eco). По неким ставкама она је веома блиска дефинисању појма значења, али је ипак, суштински различита. Прва значајна чињеница у вези са њом је та, да она одваја подручје свакодневног језика од подручја у којем се он налази у процесу естетске обраде, што је за сваку семантичку анализу уметничких језика од кључног значаја. Другим речима, унутрашња напетост између знака и означеног подразумева такав однос да један знак може да створи више значења.⁴⁶ Осим естетске вишезначности која се ствара, још два су појма кључна за теорију информације. Један је *редунданца*, (енг. *redundant*, небитан, сувишан), појам који означава све што у „делу можемо да предвидимо, препознамо, што се слаже са нашим разумом и

⁴⁶ Тако и Бензе, слично Мукаржовском, разликује „физичку стварност“, која је међутим, подлога и „естетској стварности“ што је логично, с обзиром на чињеницу да је свака естетска активност уједно и људска активност која се не може одвојити од свог порекла, везаног за спољашњи свет. Сваки такав уметнички предмет управо због тих својих својстава „припада једној схеми посредовања, једној комуникативној схеми“, а информација или порука је „артикулисани скуп, поседује екстензију, поседује материјалну основу, има комуникативну улогу, тј. функцију посредовања“. Другим речима, унутрашња напетост између знака и означеног подразумева такав однос да један знак може да створи више значења. Видети, Maks Benze, „Sažeti temelji moderne estetike“, превод Cvijeta Jakšić-Josić, Zbornik *Estetika i teorija informacije*, priredio Umberto Eco, Prosveta, 1977, 51–76.

очекивањима“.⁴⁷ Информацију, за разлику од *редунданце*, „чине нова сазнања, ширење искуства“,⁴⁸ односно, *редунданца* је у делу онај сувишак који препознајемо, те отуда апстрактна уметност носи вишак информација а мањак редунданце и обрнуто. *Ентропија*, појам који у термодинамици означава енергију која у затвореном систему насупрот „слободној“ енергији више не може да се претвори у рад, у функцији лингвистичог значења означава тежњу знака „да разори свој првобитни, основни смисао, и истовремено задобије највећи број других, алтернативних али и дотада непостојећих значења“.⁴⁹ Ови појмови су веома блиски идеји о ресемантизацији, јер је у уметничким исказима могуће препознати и раздвојити сувишак познатих и очекиваних модела од оних који представљају нову вредност.

Ентропија је свеprisутан принцип на којем почива разарање редундантности, а последица је преусмеравање информације, што је неопходан предуслов разумевања сваког дела и чини оно на шта се обично мисли када се за дело каже да је особено или да носи специфичну поруку. *Ентропијом* се додаје ново значење у односу на *редунданцу* која се понавља. У односу на *ентропију*, ресемантизација превреднује, те стога ова два појма нису идентична. Заједничко им је да се у оба случаја добија нова информација. Семантика као наука проучава значење по себи, дакле, однос између ствари и објекта. *Ентропија*, као информација и преко уметничког дела као средства, упућује на спајање ствараоца и примаоца. Значења уметничког исказа подразумевају и одређене стратегије њихових стварања те самим тим и однос узајамности који се за естетско поимање, чини сврсисходнијим од *ентропије*. Насупрот томе, теорија информације представља покушај мерења естетског, и то према количини *редунданце* или информације и дејства *ентропије*.⁵⁰

⁴⁷ Сретен Петровић, *Естетика*, Београд, Народна књига, 2006, 248.

⁴⁸ Исто.

⁴⁹ Исто.

⁵⁰ Треба подсетити на математичке формуле математичара Биркофа (George David Birkhoff, 1884–1944) и психолога Ајзенка (Hans Jürgen Eysenck, 1916–1997). Најкраће речено: први аутор својом формулом жели да докаже да уколико расте информативна вредност дело је мање естетско. Ајзенкова формула говори управо супротно! За Абрахама Мола, (песничка) порука је „збир језика и звучности, и свака од ове две поруке, повезана у јединствен физички феномен комуникације, има два вида: семантички и естетски“. Семантички вид за њега подразумева „поруку као секвенцу елемената окупљених према извесним вероватноћама присуства и узетих из једног репертоара нормираних, универзалних, симбола које могу препознати сви припадници једног скупа (групе људи), одређеног језиком, речником, или изговором“. Највеће достигнуће теорије информације која се нужно дотиче значења јесте потврђивање двоструке природе поруке која би се тицала управо уметничких граматичких система, али ипак, требало би је посматрати и проучавати као јединствен феномен. У овако постављеној дихотомији, значењски вид

Ресемантизација као процес заснован на преусмеравању значења, нужно подразумева и могућност неограничене семиозе и интерпретације. Ову могућност у неким својим сегментима поткрепљује добро позната теза о отвореном делу Умберта Ека.⁵¹ Тумачити превредновано значење не би било могуће у оквиру затворених аналитичких система који знак своде на једно могуће, денотативно значење, због чега је став овог аутора необично важан. Он заступа становиште да тумачења која дела посматрају као затворене форме и дефинитивне у изразу, једва да делимично исцрпљују њихове могућности. Ниједна интерпретација дела (он наводи и музичко), није дефинитивна ни комплетна, јер је немогуће да свака од њих даје исте исходе. „Отворено дело“, како Еко наводи, добија и своју физичку потврду у музичким делима у којима слушалац „сарађује у стварању“, при чему, наводећи често и примере, свакако мисли на алеаторичке композиције Булеза (Pierre Boulez) и Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen).⁵² „Естетска употреба језика обухвата собом емотивну употребу референција и референцијалну употребу емоција“,⁵³ мишљење је по којем Еко указује на чињеницу да психолошка реакција примаоца бива усмерена на одређену зону значења; реферира се на одређене емоције преко „спроводника“, односно, материје самог језика (означитеља). Исто тако би се могло рећи и да кроз међудејство естетских знакова долази до њиховог непрестаног обогаћивања тумачењима, те је и сам знак несводив на појединачно, денотативно значење. Да би још јасније било ово становиште, треба рећи да сваки следећи контакт примаоца са уметничким делом бива другачији, јер је обогаћенији подстицајима и психолошким доживљајима, чиме се првобитни доживљај не поништава већ додатно продубљује.⁵⁴ Естетски знакови преносе се и путем информације, чије својство „шта конкретно преноси“ није и најбитније; наша

испољавања поруке одвојен је од естетског, иако је и естетски вид, у самој својој суштини значењски. Видети, Abraham Mol, „Analiza struktura pesničke poruke na različitim nivoima senzibiliteta“, превод Cvijeta Jakšić-Josić, Zbornik *Estetika i teorija informacije*, приредио Umberto Eko, Beograd, Prosveta, 1977, 147–169, 150.

⁵⁰ Abraham Mol, „Analiza struktura pesničke poruke na različitim nivoima senzibiliteta“..., 151.

⁵¹ Umberto Eko, *Otvoreno dijelo*, превео Nika Milićević, Sarajevo Svijetlost, 1965. Написано је 1962, ревидирано 1976. године.

⁵² Umberto Eko, *Otvoreno dijelo*..., 43.

⁵³ Umberto Eko, *Otvoreno dijelo*... 78.

⁵⁴ Еко међутим говори и о „блокадама трансактивних могућности“, о случајевима „олабављене пажње“ настале услед zasiћености претераном конзумацијом дела. Она може да буде привремена, те се после одређеног времена уживалац може вратити делу које ће открити као свеже, или, оно за њега постаје само „облик“, те услед „дозреле интелигенције, обогаћене меморије и продубљене културе“, самим тим постаје и „дефинитивно мртво“. Umberto Eko, *Otvoreno dijelo*..., 80–81

слобода избора и селекције информације може да учини, сходно нашем тумачењу, да један естетски знак путем семантичког дејства протумачимо као значењску целину у којој је сабран тоталитет целог света. Као што ћемо видети, а то ћемо у даљем раду покушати и да докажемо, естетски знак са могућношћу бескрајног тумачења, са једне стране заиста исказује неизрециво, а са друге, он је истовремено у стању да на безброј начина говори о свету око себе. У таквим језичким системима, подразумева се да знак не представља универзалну категорију, већ да поседује транзитивна својства.

2. Семиотика

„Значење, тај стожерни термин сваке теорије језика, не може се разматрати без задовољавајуће Теорије Знакова.“⁵⁵ У том смислу, још увек не знајући за семиотику или семиологију, Огден и Ричардс посебно разматрају „знаковне ситуације“. И заиста, било која врста семантичког истраживања захтева и ближе одређење природе самог знака. Знак представља широку, појмовно готово неограничену категорију. Може да се примени на најразличитија поља људског деловања, те Радослав Ђокић наводи неке њихове врсте: „природни или конвенционални знаци, ознаке, показатељи, симптоми, иконички знаци, сигнали, те – напokon – симболи“.⁵⁶ Уколико језик уметности (као и сваки други језик) схватимо као знаковни систем, међудејство естетских знакова унутар њега подразумева и специфичне околности у стварању и тумачењу значења. Најопштије речено, естетски знакови делују на такав начин да стварају значења која никада нису дефинитивна. Штавише, и само дело, уколико га сматрамо аутохтоном целином, то није због чврсто утемељеног значења, већ је ствар управо обрнута. За ресемантизацију је нужно прихватити премису да знак већ у себи поседује потенцијал који указује на могућност неограниченог мењања значењских језичких одредница. Другим речима, идеја значења, па самим тим и презначење, не може да се разматра уколико се унапред не претпостави битна особина знака: појава једног знака изазива појаву другог знака – могућност неограничене семиозе, из чега произилази да знак као структура, поседује транзитивно својство.

Базирајући се искључиво на знак, семиологија и структурална лингвистика претендују на универзални метајезик, помоћу чијих операција би могуће било тумачити било који знаковни систем. Корен таквог приступа лежи у првој и опште познатој Де Сосировој бинарној концепцији „језичког знака“.⁵⁷

⁵⁵ Č.K. Ogden, A.A. Richards, *Značenje značenja ...*, 51.

⁵⁶ Radoslav Đokić, *Znak i simbol*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2003, 60–61.

⁵⁷ „Дакле, може се осмислити једна наука која проучава живот знакова унутар друштвеног живота; она би представљала део социјалне психологије и, сходно томе, опште психологије; ми ћемо је назвати *семиологијом*.“ Ferdinand de Saussure, *Kurs opšte lingvistike...* 39. Семиологија би према де Сосиру била општа теорија знакова, „она би нас научила од чега се састоје знаци, који закони њима управљају“. Под термином „знак“ он подразумева „комбинацију концепта и акустичке слике“, односно, појма, „означитеља“ (*signifié*) и ознаке појма, „означеног“ (*signifiant*), (80-81). Тако се и само значење одвија

Управо због естетске усмерености знакова, природа знаковних система уметности свакако је битно другачија од свакодневног говора. Чини се да би појмове денотативног и конотативног значења, онако како се они примењују на свакодневни говор, приликом сваког семантичког разматрања тзв. уметничких језика наново требало дефинисати, јер у уметности не постоји потреба стварања дефинитивних значења. Због тога је битно истаћи аспект Персове (Charles Sanders Peirce) теорије, са добро познатом поделом знака на *икону* (денотативни знак), *индекс* (знак који указује) и *симбол*.⁵⁸ Оно што битно разликује Персову теорију од Де Сосирове јесте отвореност за могућност неограниченог протока знакова изражену кроз трипартитност. Да би се одговорило на питање о каквој врсти значења је реч, у оквиру било ког језичког система, потребно је констатовати природу света на који дати знакови као референце указују. Уколико говоримо о значењу у било којој уметности, констатујемо две опште познате и подразумевајуће чињенице: прва је произвољан однос према свету из којег се знакови преносе. „Имитација“ неке појаве из природе, евокација божанског присуства, призивање традиције или старог стила и слично, у самој својој суштини не представљају ништа друго до субјективну репрезентацију нечијег (уметничког) погледа на свет, макар она била и најреалистичнија могућа. Принцип истинитог преношења природе „другог“ света потпуно је ирелевантан. Друга чињеница указује на то да у свести примаоца уметничког дела, репрезентација уметничког погледа на свет

унутар затвореног круга, између израза и садржаја. Овим се алудира на Луја Хјелмсева, који сматра да се „знаковна функција“ успоставља између ове две „величине“: „Знаковна је функција већ сама собом солидарност; израз и садржај солидарни су – они се нужно узајамно претпостављају. Израз бива изразом само по томе што је израз за какав садржај, а садржај је садржајем само по томе што је садржај за какав израз. Зато – осим у случају умјетног изолирања – нити може бити садржаја без израза или безизразна садржаја, а нити израза без садржаја или безсадржајна израза.“ Luj Hjelmsev, *Prolegomena teoriji jezika*, превод Ante Stamać, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1980, 51–52.

⁵⁸ Термин симбол, у пионирској семантичкој студији Огдена и Ричардса, дефинисан је само у најопштијем смислу, а представља синоним за знак. Под тим појмом подразумевају се они знаци које људи користе у комуникацији, „као подршку процеса мишљења и да бележе њихова постигнућа“. У овом случају, они су нејасно одређени јер могу бити знаци или означитељи, и то они којима се служимо у комуникацији. Семиотичким троуглом који су поставили, објашњава се идеја референцијалног значења - симбол (Беруто претпоставља да симбол код ових аутора значи исто што и означитељ), је у узајамној вези са мишљу (за Огдена и Ричардса референца, код де Сосира би то вероватно био означитељ), док је и мисао у узајамној вези са референтом (објектом). И ова два аутора, као и Перс, дефинишу знак (односно симбол), изван њега самог: „Између Мисли и Симбола успостављају се каузални односи. Када говоримо, симболизам (симболика) који(у) ангажујемо, делимично је узрокован(а) и успостављеном референцијом, а делимично друштвеним и психичким чиниоцима – рецимо сврхом успостављања референције, очекиваним учинком наших симбола на друге особе и нашим личним ставом. Када пак чујемо оно што је речено, симболи узрокују и да изведемо чин референције и да претпоставимо став који ће, с обзиром на околности, бити мање-више сличан одговарајућем чину и ставу говорника.“ Č. K. Ogden, A.A. Richards, *Značenje značenja ...*, 30 и 19.

може да буде веома битна, али такође и потпуно ирелевантна. Вероватно би могло да се каже да колико је примаоца дела, толико је и његових тумача.

Због ове две чињенице, термини попут *иконе*, *индекса* или *симбола* и *иконичног*, *индексичног* или *симболичког* могу да буду у употреби, али због могућности њиховог прожимања и повремене немогућности да одређени знак сврстамо у неку од три категорије, неће бити део методологије процеса проучавања феномена ресемантизације.⁵⁹ Уосталом, шта је знак по себи, чињеница је која за ресемантизацију није толико битна, колико је битно одредити шта исказ представља по себи. За таква одређења нужно би било створити терминологију која би произишла из степеновања промене референце, која је опет, последица специфичног међудејства између језика и стила.

Трипартитна Персова подела основ је великог броја семиолошких и семантичких теорија. Утицала је на Чарлса Мориса, који као и Перс, знак посматра у односу према споља, према објекту, односно, семантички.⁶⁰ И овај аутор подржава идеју неограничене семиозе: “Ни `носилац знака`, ни `десигнатум` ни `интерпретант`, као семјотички термини, не могу се дефинисати без упућивања једних на друге; стога они не стоје уместо изолованих ствари већ уместо ствари или својстава ствари у извесним одредљивим функционалним односима према другим стварима или својствима.”⁶¹ И

⁵⁹ У зависности од тога како се знак посматра у односу према објекту, може се поделити у три категорије: у категорији првостепености (*квализнак*) назива се икона. Овај знак указује на квалитет објекта, односно, у питању је „знак који реферира на објекат помоћу карактеристика које има по себи, и које исто тако поседује, било да такав објекат у стварности постоји или не“. У категорији другостепености (*синзнак*, лат. *sin* - *чињеница*) он иницира, упућује на објекат и назива се индекс. То је „знак који реферира на објекат који денотира по својству стварног узрочног односа са тим објектом“. У категорији трећестепености (*легизнак*), знак ствара конвенционалан и произвољан однос са објектом који мора бити одређен конвенцијом, законом (лат. *lex* - *закон*) и назива се симболом. У питању је „знак који реферира на објекат који денотира по својству закона, обично као асоцијација генералних идеја, које делују тако да наводе да симбол бива интерпретиран као референца објекта“. Charles Sanders Peirce, *Collected Papers, Vol. II-Elements of logic*, Cambridge, Massachusetts, The Belknap University Press, 1960, 143.

⁶⁰ Према овом аутору, „знак се односи на нешто за некога“, а „процес у коме нешто игра улогу знака може се назвати семјоза (*semiosis*)“. У свакој комуникативној ситуацији Морис препознаје три компоненте: 1. носилац знака (*sign vehicle*), односно оно што служи као знак, 2. оно на шта се знак односи (*designatum*), 3. дејство на интерпретатора услед којег долазимо до закључка да је ствар на коју се оно односи, знак (*interpretant*). Четврти чинилац значења за Мориса је интерпретатор (*interpreter*), који представља некога за кога је нешто знак. С обзиром на чињеницу да Морис овакву поделу назива „семантичком димензијом семјозе“, јасно је да је за њега семантика само део опште теорије знака, односно, семиотике. Carls Moris, *Osnove teorije o znacima...*, 19.

⁶¹ Carls Moris, *Osnove teorije o znacima...*, 57. Морисова теорија не уклања нужно референцијалност, али рачуна на извесне условљености између три науке – синтактике (која проучава узајамне односе знакова „апстрахованих од односа знакова према објектима или интерпретаторима“) (28), прагматике („наука о

док се значење код Де Сосира одвија унутар затвореног круга означитеља и означеног, код Перса, па и код Мориса, оставља се могућност стварања нових знаковних структура. Иако такав став подразумева транзитивност знакова, за постојећу тезу било би веома важно спознати начин на који знакови функционишу у посредовању и како делују изван себе. Унутар затвореног круга, тешко да бисмо могли да дођемо до ичег другог осим до другачијег односа знакова наспрам референтне граматике, до промењеног начина реферирања на исту ствар, као и до промењене перцепције онога који те знакове прима. Знаковна својства, стратегије и правила, најстрожа семиотика не узима у разматрање осим једног значењског сегмента који се тиче формалних аспеката знака, структурних блискости и разлика између знакова у оквиру исказа. Морисова теорија нужно не уклања референцијалност, али рачуна на извесне условљености између три науке, чији финални продукт представља семиотичка универзална граматика. Идеја ресемантизације, произвођења нових значења комбиновањем „позајмљених“ знакова традиције није унапред детерминисана, нити бисмо могли да је тумачимо у оквиру затворених система, сагледавањем само структурних елемената и увиђањем њиховог постављања на основу блискости или контраста. Сам за себе, свет знака је затворен свет, док је свет значења подручје дискурса. Узајамно њихово искључивање, или, с друге стране, присвајање својстава једне од друге, у буквалном смислу представљало би грешку: „Семиотика се често представља као дисциплина која проучава знакове: али, они су, да тако кажемо, примарни материјал захваљујући којем свако биће које комуницира са другим бићима на основи било ког система комуникације покреће процес који је Перс назвао семиозом. Али, у процесима семиозе никада се не иде преко размене изолованих знакова. Чак и када се употреби привидно

односу знакова према њиховим интерпретаторима“) (44), и семантике (бави се „односом знакова према њиховим десигнатама и тиме према објектима које они (знаци) могу денотирати или које заиста денотирају“) (36). У узајамном дејству ових наука Морис види финални продукт, семиолошку универзалну граматику. Из овога произилази да је одређено значење детерминисано и да га је потребно само открити, што увелико ограничава идеју о неограниченој и трансцендирајућој функцији естетских знакова, који, као такви, значењски делују у безброј праваца. Релација (подсетимо се да је Тарски у својој дефиницији назива експресијом не објашњавајући шта такав термин конкретно значи) коју Морис увек назива „односом“ у себи поседује снагу дејства која објекту указује да је реч о знаку. Знак, уколико га издвојимо као засебну јединицу из окружења, поседује експресију; међутим, израз који поседује сам по себи (реч у књижевности, ликовни или музички мотив итд.), није довољан да би могло да се говори о значењу. Тек у случају дејства више знакова унутар исказа, одређени феномен може да се посматра семантички. Зато је важно одредити и прецизирати однос између знака и објекта, односно исказа који се испуњава значењем. Однос између њих, међусобно дејство на релацији знак-објекат биће фундаментално питање тезе на које није могуће дати једноставан одговор и који умногоме зависи од околности којима ћемо се посебно бавити.

изоливан знак – реч, путни сигнал, покрет руке – увек се ослања на неки контекст. (Ја могу да кажем бифтек, али ако ту реч изговарам у ресторану, ја подразумевам низ/донесите ми бифтек/). У универзуму семиозе, знакови се организују у исказе, тврдње, наредбе, захтеве. Али искази се организују у текстове у дискурсе. Отуда се слободно може рећи да нема могуће семиотике знака без семиотике дискурса. Теорија знака као изолованог ентитета је у сваком случају неспособна да објасни *естетичку* употребу знакова, тако да семиотика уметности нужно мора да буде семиотика текстова и дискурса."⁶²

Семиотика смисла или семантика, питање је које се намеће у даљем току, односно, како назвати истраживање које се бави односом језика и стила. Као што се може приметити, истраживања која су се бавила референцама на старе стилове често су семиотичка, те би њихово класификовање могло да створи збрку у смислу одређења, шта је семантичко, а шта семиотичко. Најшире гледано, то би могло да изгледа овако:

Уколико се говори само о стилу, говори се о знаку који реферира и он се посматра семиотички. Утврђивањем стратегија презначења долази се до нивоа општости. У том моменту стил бива укључен у граматiku и језик се посматра семантички.

⁶² Julien Greimas, Joseph Courtés, *Semiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1994, 29.

3. Музичка семантика

3.1 Структурална семантика – веза граматике и значења (Рејмонд Монел, Дерик Кук)

Уколико се у обзир узме ресемантизација, дословна примена лингвистичких термина не би била пожељна у испитивању односа између језика и стила јер она не би подразумевала дејство естетског. Наравно, музика као језик поседује специфична својства која се у потпуности разилазе са *поетским* језиком или свакодневним говором. Та својства односе се пре свега на њену суштинску непреводивост. Понаваљање образаца међутим, њено је инхерентно својство, те су неки аутори и сами приметили да је то оно својство које аналитичара наводи да јој приступи семантички. Овакве особине музичког језика веома добро разоткрива Рејмонд Монел (Raymond Monelle): „Главни разлог због којег се уобичајени музички језик радије разматра као семантички него као синтаксички је тај, што музика као да више показује семантичку страну језика. Константна понављања, варирања, или, с друге стране, одређене форме које као база музичке структуре немају пандан у лингвистичкој синтакси или стилу; једино у прозодији стиха језик има приступ структури музике и који је вероватно већ у одређеној мери музика. Писана проза или свакодневни говор у својим најспецифичнијим формама, избегавају обрасце понављања.“⁶³ Музика чије је примарно значење базирано на ресемантизацији образаца прошлости, у том смислу поседује дозу садржаја која би могла да упућује на неку врсту литерарности. Не треба ни говорити међутим да права природа музике, веома добро изречена кроз Монелов став, није „угрожена“ оваквим „додацима“. Изоловати јединице у анализи пре свега значи изоловати их граматички, чиме се природно ствара недоумица између граматике и значења.

У вези са изоловањем *сема* из оквира музичког дела, Монел констатује тешкоћу и потврђује недоумицу у разлици између граматике и значења коју доноси структурална

⁶³ Raymond Monelle, *Linguistics and Semiotics in Music*, Newark, New Jersey, Harwood Academic Publishers, 1992, 237.

семантика примењена на музику: „Наравно, немогуће је знати када су термини као што су `хроматика` или `контрапункт` описивања синтаксе, а када значења. Многи музички термини (`хроматика` нпр.) су метафоре и сугеришу да дословно описивање музичког феномена готово да не постоји.“⁶⁴ Постоје дакле одређене музичке фигуре које указују на одређено значење; исто тако, у музици постоји и нешто што је „очишћено“ од значења; у оба случаја, значење у музици зависи искључиво од контекста. Проучавање ресемантизације требало би да буде постављено тако да се признаје „спољашње“ значење, односно, референце на старе језичке системе. Стратегије презначења део су структурног плана и оваква врста „унутрашњег“ значења, део је непреводиве структуре музике. Тако и Монел наводи чињеницу, да због немогућности превођења музичког језика на вербални, структурални приступ семантици нужно наводи на номинализам: „Заправо, проблем музичке непреводивости није озбиљан ако је то превођење на језик о којем је реч. Само семиотике које су посебно повезане са језиком, као системи саобраћајних знакова, могу да буду преведене. Питање унутрашње музичке непреводивости много више забрињава јер музичко дело не означава ништа што би приближно могло да се означи другом музиком, те тако сумња нараста до изоморфизма између садржинског и експресивног плана, стања у којем не може да дође до семиозе (...).“⁶⁵ Ресемантизација је ослобођена од таквог вида испитивања. Она инсистира на проналажењу главних стратегија које значењски обједињују цео исказ, чиме се превазилази подвојеност између граматике и значења.⁶⁶

⁶⁴ Исто.

⁶⁵ Raymond Monelle, „Music and Semantics“, *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. Ed. Eero Tarasti, Mouton de Gruyter, 1995, 106.

⁶⁶ Постоје још нека слична гледишта, која у обзир узимају односе знакова унутар исказа. Иако се називају семиотичким, евентуална значења такође би била резултат односа између граматичких јединица у оквиру неке целине. Оваква испитивања за полазну основу узимају језик и завршавају на њему, а заснована су на изоловању појединачних структурних јединица које спајањем дају значење, те би могла да се сврстају и у домен структуралне семантике. Појам мимезиса је у XX веку, уз још неке појмове као што су стил, интенција, референца, био на „лошем гласу“, нарочито у структурализму. Због тога би такви приступи за ресемантизацију били неупотребљиви. Примат форме над садржајем, семиозиса над мимезисом, односно, означитеља над означеним, свакако је указивао на положај музике који је одређује као независан ентитет у односу на свет. Никола Риве (Nicolas Ruwet) посматра музику као семиотички систем у оквиру којег истиче понављања, која су старија од груписања или спајања, (видети, Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poesie*, Paris, éditions du Seuil, 1972.) У језику се наине понављају фонеме, али стално у другом окружењу, што одаје суштину дистрибуционизма, који не подразумева начин, већ место груписања (где су фонеме груписане, а не како). У музици се често понављају целине кроз један много суптилнији и сложенији процес него што је случај у свакодневном језику. Кроз анализу Дебисијевог (Claude Debussy) прелудијума из опере *Пелеас и Мелизанда* (*Pelléas et Mélisande*), Риве показује основе синтагматске анализе, чија суштина је јединство структуре дела са општом структуром стварности. Ова „машина за откривање елементарних идентитета“, како наводи сам Риве, највише се бави понављањима

Свака анализа структуре одузима предмету проучавања семантички контекст у том смислу што га заиста негира или га сматра последицом, додатком структури. Тако и све њене резултате треба читати као констатацију „чистих“ музичких догађања. Семантичка анализа подразумева издвајања означених (маркираних) делова, које је могуће тумачити једино деловањем језика и неког садржаја, односно стила, како ће то бити постављено у овом истраживању. Различити елементи у делу семантички делују један на другог те на тај начин оно бива испуњено значењем. Оно што је у први мах схваћено као немаркирани елемент, у контексту целине, постаје означено. Именовањем заједничке стратегије објединити значење, била би основна премиса анализе која за полазиште има идеју о ресемантизацији.

Неке од анализа које су се бавиле значењем, попут оне Дерика Кука (Deryck Cooke), значење су проналазили у језику, али су за ресемантизацију неупотребљиве због тога што не узимају у обзир контекст, већ подразумевају да одређена музичка фигура у сваком контексту има увек исто значење. Код ресемантизације, ниво општости могућ би био једино у смислу успостављања једне стратегије презначења која би имала бесконачно много видова свог исказивања. Карактеристични знакови тоналне музике за Дерика Кука, граде језички систем који је способан да изрази одређену врсту осећања.⁶⁷

на еквиваленцији и кратким мотивима, који су много захвалнији за проналажење „сегментација“, „дупликација“ итд. (видети, Nicolas Ruwet, *Note sur les duplications dans l'oeuvre de Claude Debussy*, Paris, Impr. générales Lloyd Anversois, 1962.). Инсистирање на аутореференцијалности језика, у музичкој анализи довело је до још једног метода по којем „композиторове намере и перцепције морају бити елиминисане из научне музичке анализе да би она имала смисао“ (видети, Jean-Jacques Nattiez, *De la sémiologie à la musique*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1988.). Овакав став француског аналитичара Жан-Жака Натијежа (Jean-Jacques Nattiez), на веома јасан начин говори о „иманентној теорији“, која подразумева постојање метајезика кроз који се музика изражава, док се спољашња референца не признаје. Његова три нивоа анализе преузета од Жана Малиноа (Jean Malino), појетички, естезијски и неутрални, у дијалектичком су односу у том смислу, што су прва два нивоа анализе интерпретанти неутралном нивоу, о чему уосталом говори и његова анализа *Сиринкса* (*Syrinx*) Клода Дебисија. О појмовима као што су ауторство и његова намера, као и о спољној референци, у анализама Ривеа и Натијежа се не говори.

⁶⁷ Музика је према Дерикју Куку аутономна уметност која би могла да поседује језик довољан сам себи: „Мисли које ми преноси музика коју волим нису нејасне да би их требало тумачити речима, већ напротив – оне су сасвим јасне и одређене (29).“ Кук је у својим запажањима најјаснији онда када треба да објасни када музици могу да се придају својства подражавања. Он наводи три могућа начина представљања: директном имитацијом („...нечега што емитује звук одређене висине, као што је зов кукавице, пастирска свирала или ловчев рог“.), приближном имитацијом („...нечега што нема јасно одређену интонацију, као што је, на пример олуја, жубор потока или шум грања“) и сугестијом или симболизацијом („...неке искључиво визуелне појаве, као што су муње, облаци или планине, користећи при том звуке који имају ефекат на наше ухо, сличан оном који појава тих објеката има на наше око) (19)“. Из овог навода, могао би да се извуче и логичан закључак да језици музике и књижевности немају аналогије у домену денотативног приказивања света, односно, музика то и не може да оствари: „Дакле, аналогија између музике и литературе је у томе да се обе служе језиком звука да би нешто изразиле. Међутим, аналогија је

Формирајући својеврстан речник музичких термина, изоловањем знакова из мноштва примера преузетих из корпуса европске музике од XV до XX века, овај аутор намеће тезу да сваки од њих има исто значење без обзира на контекст!⁶⁸ Управо супротно, ресемантизација у којој учествују значењске јединице које реферирају на старе стилове, управо почива на премиси контекста пренамене коју доноси нови стил, те Куков речник у том смислу, заиста не би имао много сврхе. Ограничавање музике на увек исти корпус значења, представља поједностављење тезе о музици као о језику емоција. Тако рецимо, велика и мала терца, велика и мала секста према Куку, изражавају радост или бол. Мелодијски покрет 5-6-5 у дуру представља афирмацију осећања радости, док исти такав покрет у молу изазива осећање тескобе и узнемирености, итд⁶⁹. Овај аутор, мноштво оваквих „термина“ сматра делом комуникационе мреже, а садржај – осећање, види у самој структури као „струјање композиторове емоције која је путем тонова трансформисана у музику“.⁶⁹ Интервали и хармонски односи које Кук наводи везани су искључиво за европску музику и не би могли да буду примењени у другом контексту. Штавише, посматрајући у ужим оквирима, интервал велике сексте на пример, не може да има исто значење код Баха и код Вагнера. Овај интервал најзад, не може да има исто значење ни у два дела из опуса истог композитора. Ресемантизација би такође требало да значење веже за језик. Међутим, доказати тако нешто није могуће уколико се не докажу стратегије градње значења а које се налазе унутар констелације самих знакова. Понудити евентуални списак могућих значењских конотација музичких фигура, био би сврсисходнији уколико би се претходно спровела таква једна анализа.

Необорива премиса структуралне семантике указује на то да је музика непреводив систем знакова. Она поседује својства попут понављања и варирања, како већ наводи

ваљана једино у области емоционалног изражавања, док су апстрактна, интелектуална тврђења, као на пример `мислим, дакле постојим` ван домашаја музике. Снага да се опише спољашњи свет припада аналогји сликарства са обе ове уметности.“ (105–106). Derik Kuk, *Jezik muzike*, prevod Vladimir Karlić, Beograd, Nolit, 1982.

⁶⁸ „Дерик Кук у књизи *Језик музике* тумачи `силазни молски низ 5-3-1` као израз `суноврата у свет лишен животних радости`. Ово је свакако контроверзнији пример представљања музиком, и чак и ако прихватимо да је једна тако амбициозна интерпретација заиста могућа, у схватању музике као комуникације и даље остаје доста тога што је недоречено. Јер, такав низ тонова може се схватити као `суноврат у свет лишен животних радости`, али ништа мање и као `немој дозволити себи да се суновратиш у свет лишен животних радости`. Чињеница да је реч о две супротне претпоставке значи да се музика не може сматрати делотворним средством комуникације. Она подстиће идеје и мисли, али их не може усмеравати ни у каквом одређеном правцу.“ Gordon Grejam, *Filozofija umetnosti*, prevod Zoran Paunović, Beograd, Klio, 2000, 105–106.

⁶⁹ Derik Kuk, *Jezik muzike...*, 235.

Монел, али та својства је веома тешко објаснити уколико се музика схвати као систем комуникације, што она најзад није. Овај преглед је показао да је могуће спајање форме и одређеног садржаја и у оним случајевима када је полазна тачка језик. Семантичка анализа заснована на презначењу знакова ипак, не би могла да буде заснована на подвођењу истородних знаковних структура под исти, уско ограничен контекст.

3.2 Сличности и разлике у третману односа језика и стила у психостилистичким испитивањима Леонарда Мејера и код ресемантизације

Већ сама чињеница довођења везе између стила и значења, могла би да укаже на ресемантизацију. Мејер у студији „Емоције и значење у музици“ поставља тезу да је значење искључиво засновано на психостилистичким околностима и условљено на афективан или интелектуалан начин.⁷⁰ Ипак, између ове две поставке постоје и суштинске разлике које ће бити наведене. Да би се дошло до дефиниције значења, требало би да се подразумева да је музика језик у оквиру којег је могуће повезивање знакова у семантичке целине, што је иста полазна основа и за проучавање ресемантизације.⁷¹

Различити аутори су на различите начине одвајали структуру од садржаја, што код Мејера није случај и што такође кореспондира са ресемантизацијом која стил не одваја од структуре. У студији *Емоција и значење у музици* (1956), он је успео да помири различита гледишта. Једно, писац назива апсолутистичким (или формалистичким), а то је оно које полази од тога да значење музике лежи у контексту дела. Друго гледиште он

⁷⁰ Leonard Mejer, *Emocije i značenje u muzici*, prevod Simo Vulinović-Zlatan, Beograd, Nolit, 1986.

⁷¹ Мејер наводи дефиницију америчког филозофа Мориса Коена (*Morris R. Cohen*), према којој „...било шта добија значење ако је повезано са нечим изван себе, или ако на то указује или се на њега односи, тако да тај однос означавања у потпуности открива његову природу“, Мејер у оквиру ове дефиниције разликује две врсте значења. 1. Неки стимулус може имати значење зато јер указује или се односи на нешто што се по природи разликује од њега самог – као када се реч односи на неки објект или појам, или означава неки објект или појам, који сам по себи није реч. Ова врста значења може се назвати „десигнативним“ („*designative meaning*“). 2. „Један стимулус или процес може добити значење зато што указује или се односи на нешто што му је по природи слично – као када удаљена грмљавина и нагомилавање облака по спарном дану (претходни природни догађај) указују на долазак кишне олује (каснији природни догађај). Ову врсту значења можемо звати „представним“ („*embodied meaning*“). Leonard B. Meyer, *Music, the Arts and Ideas, Patterns and Predictions in twentieth – Century Culture*, Chicago and London, The University of Chicago Press, , 1967, 6.

назива референцијалистичким (експресионистичким), а то је онај вид значења музике који се односи на ванмузички свет, било да се ради о појмовима, емоционалним стањима, радњама итд.⁷²

Треба се сложити са Мејером да музика као језик осим исказивања чисто музичких својстава, може код субјекта да изазове и предвиђања која покрећу одређене психолошке реакције: „У контексту неког појединачног музичког стила један тон или група тонова указује (тј. наводи искусног слушаоца да очекује) да ће се неки други тон или група тонова јавити у некој, више или мање одређеној тачки музичког континуума.“⁷³ Као што се да види, Мејер не одступа од линије разматрања по којој је појам стила зависан од психолошких процеса као што су различите навике, опажаји, реакције и сл., а које утичу на наше схватање структурних појава у уметничком делу. У великој мери, његова поставка могла би, са становишта језичко-стилских односа, да буде примењива на проучавање тоналне музике односно, на ресемантизацију тоналности. Начини стварања напетости као и начини разрешавања афекта, могу да се посматрају и као стилска питања. И најзад, тонални језик би требало да се третира као скуп структурно-стилистичких образаца, у оквиру којег је могуће стварање и разрешавање напетости, а у одређеној констелацији значењских образаца или знакова, долази и до формирања значења.⁷⁴

Из свега наведеног, Мејер извлачи следећу дефиницију: „Музичко значење се јавља када нека претходна ситуација, која захтева процену вероватноће различито структурираних наставака, ствара неизвесност у погледу временско-тонске природе, каснијег очекиваног догађаја.“⁷⁵ Према овом аутору, субјект има природну психолошку

⁷² „Не постоји дијаметрална супротност, непремостива провалија између афективних и интелектуалних одзива на музику.(...) Ако се посматрају у том свијетлу, схваћање музичког доживљаја формалиста и схваћање музичког доживљаја експресиониста јављају се као гледишта која се прије допуњују него што противрече. Она не разматрају различите процесе, већ различите путове, доживљавања истог процеса.“ Leonard Meyer, *Emocije i značenje u muzici...*, 64.

⁷³ Leonard Meyer, *Music, The Arts and Ideas...*, 6–7.

⁷⁴ Кореспондирајући донекле и са теоријом информације, аутор сматра да се информација у музици базира на очекивањима које одређена група тонова према неким својствима може да створи. Очекивања које субјект има у вези са уметничким делом представљају у ствари норме, јер Мејер и доживљава стил као неку врсту система у којем постоји вишак информација – редунданце које се дају предвидети. Све док музика не одступа од „очекиваног и вероватног правца“, значење је неутрално. Оно се јавља у тренутку одступања од очекиваног, а предвиђање може да се одвија на три начина: 1. Очекивани догађај може да буде одложен; 2. Претходна ситуација је двосмислена, постоји могућност неколико вероватних догађаја; 3. „Невероватан“ обрт, упркос претходној ситуацији која не одступа од неочекиваног. Leonard Meyer, *Music, The Arts and Ideas...*, 9–10.

⁷⁵ Leonard Meyer, *Music, The Arts and Ideas...*, 11.

потребу да разреши јаке тензије и снажна очекивања, док се емоција или афект јављају у моменту задржавања његовог испољавања: „Људски ум, који стално тражи сигурност и контролу што долази са способношћу да се сагледава и предсказује, избегава и зазира од неизвјесних и збрканих стања те очекује наредна разрешења.“⁷⁶ Кључне значењске тачке у језику тоналности којем се аутор искључиво обраћа требало би тражити у моментима разрешења афеката, а то се најчешће дешава у каденцама. С обзиром на чињеницу да стилови различито третирају исти језик (тоналност), по интензитету на различите начине долази и до разрешења афеката, те каденца у свакој од епоха са собом носи огромни семантички потенцијал. У контексту дурско-молског тоналитета, један од њених најважнијих аспеката јесте могућност психолошког испуњавања очекивања, односно, разрешења афекта. Међутим, уколико се та иста каденца појави у другом контексту, контексту тоналности у којем је могућ избор и свих других музичких знакова тоналне традиције – дакле у тоналној музици прве половине XX века – разрешење афекта биће само једно од значењских сегмената. Оно наине следи у оквиру исказа у којем долази до повезивања свих могућих стилских образаца и који постају главни садржински аспекти језика. Управо због тога, Мејерова теза је примењива на музику од барока до XX века. У тоналној музици XX века, језички систем по први пут бива базиран на спајању са стилем, те свака намерна психостилистичка интенција стварања значења добија превреднован смисао у односу на референцу.⁷⁷ Зато се и чини да је тумачење процеса стварања значења у овом периоду, сврсисходније базирати на заједничком деловању две поменуте сфере, а не само на психостилистичким околностима.

Оно што Мејер такође није нагласио, јесте чињеница да субјект смисао не извлачи из означавајућег, односно, смисао неће приписати поруци већ коду.⁷⁸ У тоналној музици под кодом подразумевамо језик, који у формалном смислу заиста јесте систем правила. Ово питање Мејер је заобишао, већи нагласак стављајући на културне и стилистичке

⁷⁶ Leonard Mejer, *Emocije i značenje u muzici...*, 79.

⁷⁷ Могуће је било који језичко-стилски образац узети као пример. Лирика романтизма нпр., са свим својим језичким цртама (дијатонска хармонија пре свега), мења (првобитни) смисао уколико се појави у контексту модалности.

⁷⁸ Умберто Еко даје једноставан пример: „Ако примим поруку */how do you do?/* прибегавам коду – `енглески језик`; ако примим поруку на језику који нисам никад чуо, нећу прибећи ниједном коду и порука ће за мене остати празна; али, порука се пуни једино у интеракцији с кодом.“ Umberto Eco, *Eстетика i teorija informacije*, Beograd, Prosveta, 1977, 23.

премисе, као и на природу односа између стила и значења. Реферирала музика (у буквалном смислу) на нешто изван себе или не аутору није толико битно, те искључиви смисао значења он тражи у психостилистичким околностима које музика ствара, што је још једна препрека у евентуалној примени Мејерове тезе у контексту ресемантизације тоналности.

Код Мејера се најважнијим чини „откривање“ нераскидиве везе и међузависности језика и стила: „Без групе геста заједничких друштвеној скупини, без заједничких одзива из навике на те гесте, не би било могуће никакво саопћавање. Саопћавање зависи од дате области разматрања, претпоставља је и произилази из ње, а она се у естетици музике назива стилем.“⁷⁹ У књизи *Стил и музика (Style and music)*, Мејер се и посебно бави овим проблемом, још прецизније дефинишући стил: „Стил је понављање образаца (*patterning*), било у људском понашању или у чињеницама (*artifacts*) које су продукт људског понашања и који резултирају из серије избора произведених унутар скупа принуда.“⁸⁰ Као што се може закључити, стил представља унапред наметнут избор који се као такав, може сматрати конвенцијом. С друге стране, унутар система принуда оставља се могућност слободног избора, што све заједно, производи значење на начин како га овај аутор дефинише. Комбинација изабраних „образаца“ традиције тоналне музике у оквиру неког од стилских контекста ствара могућност непредвиђеног њиховог комбиновања. Слобода комбиновања стилско-језичких образаца носи са собом и могућност остварења изневереног очекивања које доводи до значења. У оквиру тих процеса долази и до спајања језика са стилем, са могућим психолошким значењским конотацијама које ипак, неће бити предмет овог проучавања.

⁷⁹ Umberto Eco, „Estetika i teorija informacije“..., 68.

⁸⁰ Leonard Meyer, *Style and Music*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1996, 3.

4. Музичка семиотика

Испитивање значења у музици, веома често је било засновано на семиотичком нивоу појединачности. Знак је у оваквим испитивањима постављан у три контекста: он није могао да значи ништа изван језика самог, сматран је за универзалну категорију у том смислу што је задржавао исто значење у различитим контекстима, и најзад, узиман је у обзир као трансцендентна вредност. За ресемантизацију, базирану на идеји преношења знака из епохе у епоху, важна је ова последња чињеница. Да би ресемантизација била квалификована као семантичка анализа која знакове доводи до нивоа општости, пре свих ових разматрања, биће направљена основна дистинкција између ове две науке.

4.1 Третман знака као универзалне категорије и немогућност примене на аналитички метод заснован на ресемантизацији – аналитички метод Кофиа Агавуа

Тоновима немају значење изван контекста, они га добијају тек као део исказа; ни појединачни гласови односно слова у језику, као ни тонови у музици, немају самостално значење. Због појмовне неодређености музике, наведено је да на нивоу исказа, семантика музике и семантика говора не могу адекватно да се пореде. Због тога музика и не може да се сведе на дискурзивни језик, осим ако се под тим термином не подразумевају они знаци „који се разумеју као репрезентација активне мисли, знака мишљења“.⁸¹

Међутим, ставка коју музичка семантика заснована на односу језика и стила, односно ресемантизацији, такође мора да одбаци, јесте семиотичко питање универзалности музичких знакова. Теорија музичког топоса чији је зачетник Ратнер (Leonard G. Ratner),⁸² управо подразумева да постоје универзалне фигуре, нешто попут општих појмова који служе као ослонци излагања и на које се у различитим епохама стално

⁸¹ David Lidov, *Is language a music?, Writings on Musical Form and Signification*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2005, 10.

⁸² Leonard G. Ratner, *Expression, Form and Style*, Indianapolis, Schirmer Books, 1980.

враћа. Амерички музиколог Кофи Агаву (Kofu Agawu), који је преузео и разradio ову теорију, активност експресивних топика сматрао је најизразитијим у периоду класицизма.⁸³ Агауова теорија није у овом контексту поменута само из разлога што представља једну од значајнијих на пољу бављења значењем. Овај аутор, као што је наведено, полази од претпоставке универзалности музичких знакова који се унутар музичког дела смењују као „динамичке структуре“. Ово је идеја која би била контрапродуктивна уколико би се применила на пољу проучавања ресемантизације. Питањем топика, посебно се бавила Ана Стефановић. Мишљење овог аутора, може да помогне у образложењу претходно изреченог става.⁸⁴

Наиме, Агаву је од Ратнера прихватио и поделу топика на две групе. У прву спадају *музички типови*, док друга, како примећује Ана Стефановић, заузима много шири музички опсег.⁸⁵ Како она наводи, ту срећемо читав низ „категоријалних разлика: између сигнала (разумемо их као семиолошке категорије), жанра (француска увертира), стила (осећајни стил) и покрета (штурм унд дранг)“.⁸⁶ Поредећи анализу увода Патетичне сонате Лудвига ван Бетовена, у којој Агаву сматра да доминира топка француске увертире, са увертирама Глука, Лилија или Рамоа на које би према овом аутору, Бетовен требало да реферира, Ана Стефановић истиче да топике не могу да буду универзални знакови. У уводу Патетичне сонате, према Ани Стефановић, не постоје фиксирани модели који би указивали на француску увертиру: „Без обзира на то

⁸³ Агаву је од Ратнера преузео и називе двадесет и седам топика класицизма: 1. ала бреве (*alla breve*), 2. ала зоппа (*alla zoppa*), 3. аморозо (*amoroso*), 4. арија (*Aria*), 5. буре (*Bourré*), 6. бриљантни стил, 7. каденца, 8. осећајност (*Empfindsamkeit*), 9. фанфаре, 10. фантазија, (*Fantasia*) 11. француска увертира, 12. гавота (*Gavotte*), 13. ловачки стил, 14. учени стил, 15. манхајмска стрела, 16. марш, 17. менует (*Menuet*), 18. мизета (*Musette*), 19. омбра, 20. опера буфа (*Opera buffa*), 21. пасторала, 22. речитатив, 23. сарабанда (*Sarabande*), 24. мотив жаљења – ламентозо (*lamentoso*), 25. певајући стил, 26. штурм унд дранг (*Sturm und Drang*), 27. турска музика. Kofu Agawu, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Elizabeth New Jersey, Princeton University Press, 1991, 30.

⁸⁴ Појам „динамичке структуре“ употребио је Монел критикујући Агавуа: „У ствари, Агаву је више заинтересован за допринос топика динамичкој структури дела него самом питању означавања. Он топикама даје једноставе етикете, али њихово дубље значење – историја топика у литератури и култури, њихова рефлексивност на савремени друштвени живот – није његова главна брига.“ Raymond Monelle, *The Musical Topic, Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2006, 9.

⁸⁵ „Топике су форме асоцијативног означавања које могу бити груписане унутар две широке категорије: прва се састоји од музичких типова, и укључује различите игре, као што је менует (који сам по себи подразумева широку разноликост изражајних форми), паспије, сарабанда, полонеза, буре, контраданс, гавота, жига, сичилијано и марш. Музика класицизма преузима ове стилизоване плесове из прве половине XVIII века и не користи се њима као само индивидуалним музичким типовима, већ их укључује и у друга дела. На пример, менует може да се појави као став гудачког квартета или симфоније, али стил менуета може да се појави и у другим ставовима.“ Raymond Monelle, *The Musical Topic, Hunt, Military and Pastoral...*, 32.

⁸⁶ Ana Stefanović, „Once more on musical topics and style analysis“, у рукопису.

да ли је тоналитет дурски или молски, у овом жанру француског барока среће се статична хармонија, редуција хармонске прогресије на базични однос (тоника – доминанта), то јест, ка каденци (...). Насупрот томе, у Бетовеновом уводу, целокупан развој заснован је на брзом хармонском ритму, на стално присутној прогресији, на смењивању дисонантних и консонантних структура где се инсистира на дисонантном потенцијалу умањеног септакорда који подржава „ламентозне“ мелодијске апођатуре. Динамички потенцијал уводних тактова сонате, у поређењу са статичким потенцијалом увертире, одражава разлику између темпоралног континуитета у француској увертири и временског дисконтинуитета код Бетовена. Он не само да је праћен фрагментацијом дискурса већ такође и динамичким осцилацијама, као и кључно значајном реторичком *градацијом*, оствареном преко секвенце. Очигледно је да не само да недостају фиксирани, стабилни елементи типа увертире већ да се у уводним тактовима сонате, практично доводе у питање главне карактеристике њеног стилистичког модела.⁸⁷

С друге стране, топка француске увертире у почетном ставу Мисе у ха–молу Јохана Себастијана Баха, према Ани Стефановић заиста поседује доста сличности са Бетовеном, као што су пунктирани ритам у спором темпу, брзо смењивање хармонског ритма, доминација умањеног септакорда и реторичка прогресија. По свим овим особинама Бах је у овом случају веома близак барокном ламенту.⁸⁸ Овом анализом, аутор не само што је доказао да се не може говорити о универзалности топика које налазимо у оквиру различитих стилова, већ то није могуће ни у оквиру истог стила.

Уколико се и бави знаковима који представљају општа места, музичка семантика мора да у обзир узме дејство унутар синтаксе, а самим тим, сваки од ових знакова не може да има универзално својство, јер укупно значење подразумева контекст. Не постоје међутим универзалне семантичке структуре које би у различитим контекстима на идентичан начин означавале исту емоцију, мисао. Као што структуралистичка анализа може да пређе у екстрем пуког описивања минуциозно анализираних конструкција, таква би семантичка анализа могла да постане колекција различитих топика, списак означених универзалних модела, као што је то случај код Дерика Кука. Правила у музици представљају генерализацију усвојене музичке праксе, а не узимање у обзир ове тачке доводи до ригидних подела различитих музичких аспеката, нарочито

⁸⁷ Исто.

⁸⁸ Исто.

структурних, на „правилне“ и „неправилне“. Конвенционални модели у музици попут стилских имитација, тонских сликања и општих места која и лаик већ на прво слушање региструје, због своје денотативне природе, кроз анализу би могли да буду објективно размотрени. Проблем је међутим на који начин вербализовати „вишак“ који се додаје конвенционалним знаковима. Јанкелевич (Vladimir Jankélévitch) који не признаје музику за језик, овај „додатак“ означеног поставља у домен „неизрецивог“. Он и сам признаје да од безбројних могућности тумачења аналитичар мора да одабере оно које сматра за сходно, јер управо „неизрециво“ даје могућност неограниченог тумачења.⁸⁹ Идеја ресемантизације по себи поништава идеју универзалности знакова, јер полази од претпоставке да исти или слично „пренешен“ знак прошлости, у модернистичком контексту добија ново значење. У суштини, Агаву знакове своди на денотативне, полазећи од следеће премисе: пронаћи моделе универзалне музичке граматике, односно, семиотички систем означавања примењив у оквиру једне епохе. Изгледа међутим, да свести музичке знакове на ниво денотативности није тако лак посао, чак и када су они денотативни по конвенцији: „У језицима, постојање лексике подразумева да су знакови организовани у независни систем синтаксе, јер тај систем формира ментално кодирање реалности, служећи као потпора сазнању, мишљењу и дискурсу. Следствено томе, проучавање *смисла* као студије лексике претпоставља у најмању руку да је *значење* психолошка реалност конститутивна за језичке знакове, што ће рећи да ови знакови поседују референте спољашње систему којој онда служи да се они онда означе. Али очигледно је да се у музици не могу наћи *денотативни* знаци, што ће рећи знаци за које се, у условима одређене употребе, може рећи да ли повлаче за собом тачност или нетачност једног исказа у односу на реалност коју они означавају. Музичко значење – уколико постоји, није ни денотативно ни лексичко, упркос тврдњама аутора

⁸⁹ (...) „језик музике постоји управо у оном смислу у коме постоји језик цвећа и стотину других шифрованих језика или система знакова“. Антикрочеовски настројен, Јанкелевич оваквим ставом негира могућност урањања „експресије“ у оквире музичких форми“. Одстрањујући сваку могућност тумачења „значањског вишка“, на начин који би по њему био стран музици, он уводи појам „неизрецивог“, наводећи да га треба разликовати од „неказивог“: „Тамна ноћ смрти је оно што је неказиво, зато што представља непрозирну и обесхрабрујућу тмину небића, и зато што нас непремостиви зид дели од његове тајне: са тог становишта гледано, неказиво је оно о чему са баш ништа не може рећи, и што човеку одузима моћ говора поражавајући његов ум и окамењујући његов говор. С друге стране, неизрециво је, потпуно обрнуто, неизразиво зато што о њему треба бесконачно дуго да се говори (...)“. Давање метафизичког смисла музичком значењу представљало је оштру опозицију структурализму и лингвистичком приступу, а о начину достизања неизрецивог, аутор није предложио неки одређени аналитички апарат. Владимир Јанкелевич, *Музика и неизрециво*, превод Јелена Јелић, Нови Сад, Књижевна заједница Новог Сада, 1987, 49–50.

као што је Макс Д'Олон (Max D'Ollone) `смиао се онда може само помешати са синтаксичком функцијом`.⁹⁰ Овај исказ не оставља другу могућност него да се значење термина денотативно дефинише на други начин. Одредити денотативно у музици подразумева у ствари, прецизније одређење природе света о којем музика, уколико је језик, говори. А то је по природи ствари могуће само донекле. Оно што је могуће и што знак или исказ одређује као денотативан јесу одређене стратегије које га чине таквим, иако није нужно рећи да они представљају управо одређену ствар. Такво истраживање у том случају, заиста говори о општим појавама и у самој својој суштини је семантичко. Ресемантизација тоналности биће одређена управо у односу на специфичне стратегије које доводе до денотативности исказа и уз помоћу којих се достиже језичко-стилско презначење. Да би се дошло до тога, знак треба посматрати као транзитиван у том смислу, да у новом контексту он постаје нови знак.

4.2 Трансцендентно својство знака као основ за ресемантизацију – егзистенцијална семиотика Ера Тарастаја

У новије време, теорија егзистенцијалне семиотике Ера Тарастаја (Eero Tarasti), једна је од оних која на најрепрезентативнији начин и већ у својој основи, пориче идеју универзалности знакова. Полазна основа Тарастајеве теорије почива на идеји Мартина Хајдегера (Martin Heidegger) о Дазјану (*Da-Sein, Ту-биће*), која не представља само обично бивствујуће, већ подразумева и саме односе унутар бивствовања, те самим тим и разумевање бивства. Другим речима, *Ту-биће* би могло да се назове и бићем у трансценденцији: „Битак и структура битка леже изнад сваког бића и сваке могуће бивствујуће одређености неког бића. *Битак јесте трансценденс уопће*. Трансцендентност битка тубитка особита је, утолико што у њој почива могућност и нужност најрадикалније *индивидуације*. Свако откривање битка као трансценденса јест *трансцендентална* спознаја. *Феноменолошка истина (откритост битка) јест веритас трансценденталис*.”⁹¹ Сам Тараста, увелико кореспондира са могућношћу ресемантизације наводећи да, „ситуација у којој се трансценденција може појавити је

⁹⁰ Michel Imberty, *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique*, Paris, Dunot, 1979, 5.

⁹¹ Martin Hajdeger, *Bitak i vrijeme*, prevod Hrvoje Šarinić, Zagreb, Naprijed, 1985, 42.

врста преношења знака као прелаза између два Дазјана (...)“.⁹² Знакови дакле, будући пренешени у одређени историјски период, могу да добију потпуно ново значење. Штавише, „они могу да буду интерпретирани у Дазјану 2 на потпуно другачији начин, такав да је њихова веза заборављена; они могу чак да се појаве као потпуно трансценденталне идеје“.⁹³ Тараста поставља и одређене модалитете, *пошљаоце и примаоце (sending modalities, receiving modalities)*, сматрајући да трансфер може да одведе као негацији или афирмацији знака или ка једном и другом. Аутор је навео одређене примере за појаву трансценденције у музици али их није објаснио, те тако рецимо, његова класификација знакова оставља простор за могућу методолошку поставку.⁹⁴ Никаква класификација знакова са семантичке тачке гледишта међутим, не би могла да објасни природу самих знакова нити значење унутар исказа, јер би у контексту музичког језика, била ограничавајућа. Теорија овог аутора битна је за ресемантизацију, јер говори о могућности преношења знакова, те их у најширем значењу тог појма, третира као симболе.⁹⁵ Та могућност представља њихово легитимно својство и не само то: у том преношењу, могуће је да се мења и њихова природа. Ресемантизација би међутим, требало да проучава и конкретне поступке који покрећу међудејство између језика и стила и доводе до промене значења. Штавише, ресемантизација би преко идентификовања таквих поступака, требало да хијерархизује

⁹² Eero Tarasti, *Existential Semiotics*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2000, 23.

⁹³ Eero Tarasti, *Existential Semiotics...*, 24.

⁹⁴ Тараста разликује шест врста знакова: „(1) *пре-знакови (pre-signs)*, знакови који се тичу процеса формирања и обликовања њих самих; (2) *транс-знакови (trans-signs)*, знакови у трансценденцији; (3) *акт-знакови (act-signs)*, знакови актуелизовани у свету Дазјана; (4) *ендо-знакови* и *егзо-знакови (endo-signs, exo-signs)*, знакови у дијалектици присуства/одсуства; (5) *унутрашњи/спољашњи (internal/external signs)* знакови, и најзад, (6) *као-да-знакови (as-if-signs)*, – на немачком *als ob Zeichen* (како их Вајхингер (*Hans Vaihinger*) назива) – знакови који би требало да се читају *као да* су истинити“. Eero Tarasti, *Existential Semiotics...*, 19.

⁹⁵ У суштини, мисли се на уобичајено дефинисање појмова симбола и симболичког какве је поставио Касирер (*Ernst Cassirer*). Симболи су према овом аутору „органи“ света којег преносе, те он тврди, да „морамо у сваком од њих видети спонтано правило стварања, оригиналан начин и правац обликовања, које је нешто више од обичног одраза нечега што би нам унапред било дато у чврстом уобличавању бивствовања“. (Ернст Касирер, *Језик и мит*, Сремски Карловци, Издавачка књижевна Зорана Стојановића, 1998, 52.) Управо симболе у уметности треба схватити не као средства, већ као отелотворење света чију природу представљају. Осим слике света којег преносе, симболи у себе укључују и „самосталну енергију духа“, (Ernst Cassirer, *Filozofija simboličkih oblika*, Novi Sad, Dnevnik i Književna zajednica Novog Sada, 1985, 27.) коју Касирер сматра посредником способним увек за ново уобличавање, а не само пуко подражавање. Тако се увек изнова ствара нови свет, на тај начин и само дело постаје симбол, својеврстан посредник у произвођењу увек нових и нових значења. Овим гледиштем, стоји се на линији тврђења, по којој се симболи не схватају само као средства, већ се доживљавају као јединствени у ономе што сами по себи јесу, у мисли природе коју преносе и у могућности даљег произвођења значења.

степен промене првобитне природе знакова. О томе Тарасијева теорија не говори много. Семиотичко разматрање знака као појединачног ентитета усложњава се узимањем у обзир стила који у оквиру језика, јесте семиотичка чињеница.

5. Однос језика и стила

5.1 Стварање нових језичко-стилских односа (Ролан Барт)

Као што се дâ видети, контексти појављивања знакова могу бити различити, а за језичко презначење потребно је утврдити услове у којима се они појављују. Сва језичко-стилска средства у којима се појављују знакови делују унутар целине неког исказа и на том нивоу долази до активирања значења које одраз природе претвара у фикцију. Међутим, намеће се питање на који начин знакови делују крећући се између између стила и језика. Већ је довољно било речи о језику и углавном су дефинисани услови у којима се знакови које проучавамо појављују са својим семантичким потенцијалом. Речено је да Мејер дефинише стил као серију избора често понављаних „образаца“ унутар скупа принуда. Тај скуп принуда представља језик, са одређеним граматичко-семантичким потенцијалом. Розенова (*Charles Rosen*) дефиниција, такође као кључни намеће однос између стила и језика: „Стил је начин центрирања и експлоатисања језика, који постаје дијалектом своје врсте.“⁹⁶ Управо начин коришћења преузетих знакова омогућава дефинисање неког од начела језичко-стилског презначења као и жанровско хијерархизовање новодобијених вредности. Стил се оваквим дефиницијама третира као лингвистички феномен, те он представља онај садржај који испуњава сам језик. Ту се поставља и кључно питање, да ли је онда и сам стил језик, или је језик стил. На оба питања могуће је дати одговор, а у сваком од њих треба рачунати на узајамност овог односа. Испитати начине заједничког деловања у пракси, значило би и одговорити на ово питање. Ресемантизација тоналности подразумеваће заједничко деловање језика и стила према следећој формули: језик и стари стил преко одређене стратегије постаће модернистичка језичко-стилска вредност. Стога, овај процес готово да кореспондира са идејом о превазилажењу разлике између језика и стила зарад стварања нове језичко-стилске вредности, како је то поставила Ана Стефановић.: „Ово (удаљење у односу на норму, оп. С.Т.) претпоставља оштру, несводиву разлику између језика и стила, између „нултог степена удаљења“, какво је у

⁹⁶ Čarls Rozen, *Klasični stil*, prevod Brana Lalić i Ivana Stefanović, Beograd, Nolit, 1979, 21.

језичком исказу, ограниченом на преношење дословног/правог смисла, и фигурираног израза, који овом смислу додаје идеје, слике, осећања, украсе („додатне идеје“, како их формулише класична реторика). Парадоксално, овакво схватање односа језика и стила за најважнију последицу има привлачење језика према полу стила: према стилу дискурса, односно, према дискурсу самом, што на крају доводи до превазилажења почетне разлике.⁹⁷ Класична дефиниција стила која овај феномен посматра као удаљење у односу на норму у суштини је противречна, јер истовремено указује на неопходност стварања према одређеном моделу али и на посебност, потребу да се створи нешто непоновљиво. На једном нивоу постоји разлика између ове две појаве, док на нивоу дискурса како говори претходни исказ, те две силе делују заједно. Када је ресемантизација у питању, разлика се односи на ниво стари стил-језик, док је ниво дискурса, модернистички ниво, односно онај који је једини реалан, обједињен у оквире „новог“ језичко-стилског односа.

Појмове језика и стила Компањон (Antoine Compagnon) је, коментаришући појам писма Ролана Барта описао на следећи начин: „Он (Барт) разликује језик, као друштвену чињеницу на коју писац не може утицати – проналази га и мора га поштовати, и стил, у једином значењу које се наметнуло од романтизма, као природу, тело, неутуђиву посебност на коју такође не може утицати јер она представља његово биће.“⁹⁸ Језик је за Барта „скуп прописа“, „апстрактни круг истина, тек изван којег почиње да се скупља густо талог усамљене речи“.⁹⁹ Стил, као и језик, према Барту, чињеница је која се не бира: „Из пишевог тела и његове прошлости рађају се слике, начин изражавања, речник и постају мало-помало прави аутоматизми његове уметности.“¹⁰⁰ У овако суморној представи, два главна чиниоца стварања постају репресивни: језик као „негативност, почетна граница могућног“¹⁰¹ кроз који је писац суочен са скупом прописа и стил, као „нужност која повезује нарав писца са његовим језиком“.¹⁰² Шта се онда налази између ове две „слепе силе“?¹⁰³ Између њих се налази писмо. Управо сам Компањон наводи на зачуђујућу сличност овог Бартовог појма са појмом стила, јер га

⁹⁷ Ana Stefanović „Stil kao udaljenje u odnosu na normu: nekoliko metodoloških naznaka za analizu muzičkog stila“, *Zbornik katedre za Muzičku teoriju – Muzička teorija i analiza* 2004, 12.

⁹⁸ Антоан Компањон, *Демон теорије*, превод Владимир Капор, Нови Сад, Светови, 2001, 224.

⁹⁹ Rolan Bart, *Književnost, mitologija, semiologija*, prevod Ivana Čolović, Beograd, Nolit, 1979, 9.

¹⁰⁰ Исто.

¹⁰¹ Rolan Bart, *Književnost, mitologija, semiologija ...*, 11.

¹⁰² Rolan Bart, *Književnost, mitologija, semiologija...*, 11–12.

¹⁰³ Исто.

он дефинише као „чин историјске солидарности“,¹⁰⁴ што подразумева конвенцију, насталу као резултат удаљења од норме. Одвајање од језичке конвенције постаје норма коју може да прихвати већа група писаца, па Бартовским језиком, може да се каже да Горан Петровић и Милорад Павић деле слично писмо.¹⁰⁵ Исто то би могло да се каже за Баха (Johann Sebastian Bach) и Хендла (Georg Friedrich Händel), Хајдна, Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart) и Бетовена (Ludwig van Beethoven), Стравинског и Прокофјева итд. Оно што је заједничко једном писму, заједничко је и стилу; он се, као и писмо, препознаје као начин, као одређени тип или жанр, истовремено представља и одступање и норму, користи се сличним средствима украшавања итд. Истовремено, оно што је својствено језику, својствено је и писму: оно је засновано на промењеном начину преношења мисли, идеја, значења. Нови однос језик-стил коначни је, али ипак и ограничени израз слободе, или како Барт наводи, „ја данас, свакако, могу за себе да одаберем ово или оно писмо и у том чину могу да потврдим своју слободу, да тежим свежини или традицији; али ја већ више не могу да га развијем у трајање а да постепено не постанем заточеник речи другога и чак мојих властитих речи“.¹⁰⁶ Другим речима, појам писма који у себи спаја две окамењене нужности, представља последицу њиховог оживљавања или активирања, тренутак у којем њихово заједничко деловање ствара специфично јединство познатих и непознатих црта које временом прерастају у неминовности. Међутим, потребно је истаћи још један чин слободе, а то је могућност избора у спајању различитих стилова и језика, удруженог са постојањем необјашњивог чиниоца који се тиче духа, без којег, најзад, заједничко деловање језика и стила не би имало способност преусмеравања. Ни ту наравно, у крајњем исходу, нема места никаквој мистерији, јер сва општа обележја духа која долазе, или из самог времена или из бића, са бескрајним потенцијалом комбиновања са језичко-стилским цртама, бивају исцрпљена већ самим чином креирања дела. Дело, у простору између језика и стила међутим, отвара могућност бескрајног тумачења, са својством произвођења нових језичко-стилских односа који воде ка нужностима, које је само произвело.

¹⁰⁴ Исто.

¹⁰⁵ У изразу писмо, Барт је поново открио оно што је реторика називала стилем, „општи избор једног тона или другим речима једног етоса“. Антоан Компањон, *Демон теорије...*, 225 и Rolan Bart, *Književnost, mitologija, semiologija ...*, 40.

¹⁰⁶ Rolan Bart, *Književnost, mitologija, semiologija...*, 14.

Овако посматрано, даје се за право сваком истраживању базираном на односу између језика и стила, о којем још једино нисмо рекли на који начин делују један према другом. У сваком случају, резултат тог односа јесте нови однос језик-стил, однос у којем најзад долази до промене значења. У овом међупростору, коначно се отвара могућност за проучавање ресемантизације.

Персова теорија прва се дотакла могућности неограничене семиозе, док теорија информације, већ смо истакли, говори о начинима преношења информације преко феномена редуванце и ентропије, али не објашњава и суштину саме промене значења, бар не у уметности. Тек у моменту додира језика и стила значење се заиста и активира. У домен анализе спада идентификовање поступака који ове две одвојене неминовности ваде из окова нужности. Због тога, у испитивању односа језика и стила, сврсисходна би била свака теорија која заступа зависност променљивости структуре од променљивости садржаја и обрнуто. Ресемантизација полази од претпоставке да се имитирају стари језичко-стилски односи. Због тога ће у наредном поглављу бити изложена нека од општих гледишта на природу садржаја који се уносе у дело.

5.2 Стапање музичког садржаја и музичке експресије и природа имитираних језичко-стилских односа (Роџер Скрутон, Жан-Мари Шефер)

Амерички музички теоретичар Дејвид Лидов (David Lidov) на веома једноставан начин, схематским приказом наводи разлику између музичких знакова и знакова свакодневног говора свакодневног говора: „*Језик*, најмањи елемент је арбитран, најдужа јединица је вођена правилима. *Музика*, најмањи елемент је вођен правилима, најдужа јединица је јединствена, несводива.“¹⁰⁷ Најмања значењска јединица у говору – морфема, као носилац значења у реченици је арбитрарна, док је у музици зависна од правила. „Слогови“ музичког исказа, мотиви који указују на одређену ванмузичку појаву (зов хорне рецимо, пасторала), сами за себе указују увек на исту појаву. У оквиру великог језичког исказа у говору, управо је обрнуто, те је значење реченице увек руковођено

¹⁰⁷ David Lidov, *Is Language a music? ...*, 11.

правилима, док је у музици, значење већег исказа, како Лидов напомиње, „јединствено“ и „несводиво“.

У музици није нужно да било који, најмањи део исказа, указује на ванмузичку ситуацију. Појам ванмузичког ионако нећемо третирати семиотички, као појаву сродну топикама, јер сваки од делова музичког исказа може бити референца на одређену мисао, те ћемо проблематику поставити на том нивоу.¹⁰⁸ У том светлу, уколико у симболичком деловању видимо спајање узајамног односа језика и стила, чини се да у том процесу лежи и објашњење контекста у којем долази до значења.

Роџер Скрутон (Roger Scruton) у студији *Естетика музике*,¹⁰⁹ исцрпно објашњава начин на који долази до стапања музичког садржаја и музичке експресије. Његова полазишна тачка је Крочеова (Benedetto Croce) филозофија. Кроче сматра да се „под појмом материје разумеју масе емоција естетски још неизрађених, или утисци, а под формом њихова обрада, то јест душевна активност изражавања“¹¹⁰, те се самим тим естетски процес одвија у форми која обрађује утиске. Тако трансформисан „естетски садржај“,¹¹¹ не представља ништа друго до изражајну моћ,¹¹² или експресију. Попут поменутог филозофа и Скрутон прави дистинкцију између репрезентације (која је приказана у „нарацијама, причама и описима“)¹¹³ и експресије („која може да постоји чак и у одсуству приповедања“),¹¹⁴ те самим тим и тврди да „музика није репрезентациона уметност, с обзиром на чињеницу да нема наративни садржај“. Експресија код Скрутона у ствари, није ништа друго до одређени естетски садржај, неописив или не до краја описив, попут метафоре која је још од Аристотела „трансфер из другог контекста“.¹¹⁵ Свакако да је метафора нешто што би могло да указује на неку врсту двоструке интенционалности, односно, сам Скрутон о томе наводи следеће: „Музика је интенционални објекат искуства које једино рационално биће може да има и

¹⁰⁸ На овом месту алудирамо на Драгутина Гостушког, који стил дефинише као мисао: „Мисао једне епохе обележена је дакле једним својственим стилем; стил, са своје стране, може бити дефинисан као одређена мисао. Међутим, мисао мора да оперише неким податком, неком ствари, схемом, знаком. Она „није никад чиста. Чиме би иначе мислила?“ – пита се Делакроа (Eugen Delacroix)“. Dragutin Gostuški, *Vreme umetnosti*, Beograd, Prosveta, 1968, 31.

¹⁰⁹ Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1997.

¹¹⁰ Roger Scruton, *The Aesthetics...*, 81.

¹¹¹ Roger Scruton, *The Aesthetics...*, 82.

¹¹² Исто.

¹¹³ Roger Scruton, *The Aesthetics...*, 119.

¹¹⁴ Исто.

¹¹⁵ Roger Scruton, *The Aesthetics...*, 82.

једино кроз укључивање имагинације. Описати је можемо једино када прибегнемо метафори, не зато што музика има својство аналогije са другим стварима, већ зато што метафора описује тачно оно што чујемо, када звукове чујемо као музику.¹¹⁶ Скрутон на овом месту објашњава управо ону особину музике која би била основа полазишта за свако испитивање односа између језика (тоналности) и стила који третирамо као чињеницу која у језику чини садржинске аспекте. Овде се дакле наслућује однос двоструке интенционалности између те две силе, мада у цитираном пасусу, не може да се наслути и механизам њиховог деловања, односно, како долази до тога да оно што чујемо претварамо у одређени садржај. Тај однос, дешава се управо унутар језика. Самим тим, оно што је изрециво, што припада домену препознавања, што се може вербализовати, такође је део значења који се може надоградити у зависности од самог аналитичара. Музичка анализа подразумева проналажење законитости у свеукупном музичком простору; ови резултати побуђују когнитивне способности аналитичара, те значење произилази у моменту његовог активирања. Треба међутим додати да процес активирања и усмеравања значења од објекта према субјекту представља интелигибилан однос: сваки пут када се дело прима, бива обогаћено новим тумачењем. Из тога произилази да је и сам музички језик, као део свеусмерене интенционалности коју у својој укупности музика носи, састављен из знакова који у себи поседују трансцендентна својства. Значење не би било могуће уколико субјект не би препознао одређена својства природе света који се преноси. Осим што препознаје тугу коју стварају хроматски покрети наниже, он препознаје и конвенцију која је везана за стилски контекст, без обзира на чињеницу што се такав покрет, на различите начине, везује за целокупну тоналну музику. Различити стилски контексти утичу на различите значењске нијансе унутар језика. Тако један исти мотив, у зависности од међуодноса и распореда знакова, има слична, али не и идентична значења у бароку, класицизму, романтизму или модернизму, Управо тоналност одређене епохе као кодирани поредак омогућава схватање одређеног тоналног модела, који са осталим симболима улази у активирање значења. На тај начин, долази се до тога да се целокупан музички исказ, попут стално променљиве метафоре, показује као одраз природе коју имитира, односно стила који представља. Проблем код ресемантизације се усложњава, јер се значењски сегмент препознаје и као стара и као новодобијена вредност. Тиме се ствар поново

¹¹⁶ Roger Scruton, *The Aesthetics...*, 96.

враћа на кључно питање: који су то језичко-стилски односи који доводе до такве појаве?

У вези са проблемом преношења симболичких представа света у уметности, француски теоретичар Жан-Мари Шефер (Jean-Marie Schaeffer) покушао је да објасни врсте имитације.¹¹⁷ Ову идеју је свакако потребно разрадити, али вратимо се Шеферу, који наводи три типа појаве мимезиса у свакодневном животу, а који се могу препознати и у уметности:

1. Мимезис као буквално подражавање.¹¹⁸
2. Мимезис као варка или обмана.
3. Мимезис као представа, као стварање „менталног или симболичког“ модела на основу којег се спознаје нова стварност.

Буквално подражавање у уметности остаје само бубално подражавање, те у том случају не долази до стварања нових језичко-стилских односа. Међутим, буквално подражавање могло би можда да наведе и на два момента: на коришћење дословних цитата који ипак, у контексту нецитираног, или с друге стране, у контексту разнородних цитата, немају сврху подражавања већ преношења. Други случај је стварање путем имитације, „на начин“ и ту се уводи термин „обострана лудичка варка“:

¹¹⁷ Бавећи се проблемом стапања стварних миметичких активности са фикцијом, Шефер истиче „значај озбиљног и лудичког миметизма у људским животима“. Овај аутор креће од најелементарнијих појава у живом свету, водећи их ка најсложенијим везаним за људске активности. Он полази од претпоставке да се „стварност спознаје кроз менталне представе“, постављајући своје истраживање не само на поље уметничке фикције, већ дотичући се много ширег друштвеног и културног контекста. Шефер сматра да постоје два одвојена ентитета, свет знакова и стварни свет који представљају. Међутим, он у овом међупростору не наводи да између симбола уметности и света који представљају постоји однос узајамности, што опет подразумева да симболи не само што представљају природу већ је сваки пут изнова стварају. *Žan-Mari Šefer, Zašto fikcija?*, превод Владимир Капор и Бранко Ракић, Нови Сад, Светови, 2001, 11.

¹¹⁸ За најједноставнији вид исказивања миметизма у живом свету он узима мимикрију, која има функцију обмане, а везује се и за људске обмане понашањем. Следећи вид његовог исказивања јесте „огледало“ репродукција, заснована на урођеним покретачким механизмима, те тако нпр. тек рођена беба, репродукује покрете лица онога који је гледа. „Опсервацијско иницирање“, означава вид активности које подразумева подражавање само одређеног дела понашања и не односи се на систем, док учење посматрањем и социјално учење подразумева „реактивирајуће стапање способности стицања знања“. Најбољи пример за такву врсту миметичке активности јесте учење језика. Може се приметити да аутор долази до тога, да се „репродуковањем перцепцијски најпрегнантнијих детаља подражаног понашања“, односно, понављањем образаца из серије избора унутар скупа принуда, да парафразирамо Мејереову дефиницију, достиже стил. Услед овога, могуће су тврдње, да је неки аутор достигао свој пуни или зрели стил, јер је коначно научио да постигне пуну усаглашеност коришћених симбола. Последњи вид миметизма у свакодневном животу јесте вештачка интелигенција, односно „симулација“, која се не односи само на „дигиталну или математичку моделизацију“, већ и на стварање модела, макета на основу којих се ствара. *Žan-Mari Šefer, Zašto fikcija?...*, 64–81.

„Да бисмо схватили како функционише обострана лудичка варка, треба поћи од баналне констатације коју смо већ изrekli. Када се озбиљно претварам, циљ ми је да заиста преварим оног коме се обраћам. Када се претварам у лудичкој намери, ово се очигледно не дешава: насупрот, не желим да га преварим. Услови који се морају задовољити да би међусубјективна варка била успешна су дакле супротне од оних које захтева озбиљно претварање: озбиљна варка је успешна само ако није обострана, лудичка варка је успешна само ако јесте обострана.“¹¹⁹

Као кључан, навешћемо Шеферов закључак у којем он сматра да је обострано прихватање „варке“ кључни услов за постојање фикције: „Две особине фикције (...) слобода прихватања и временска и просторна разграниченост“¹²⁰ – непосредне су последице обостране лудичке варке: слободно их можемо прихватити зато што је фикционални механизам егземплификација¹²¹ лудичког начина интеракције, који се може успоставити само на добровољној бази; а као свака игра фикција утврђује сопствена правила, што имплицира тренутно (и делимично) укидање оних који важе ван лудичког простора.“¹²²

За ово истраживање битно је издвојити да Шефер пориче истовремено постојање референцијалног и функционалног начина представљања у обостраној лудичкој варци: „Постоји само један, референцијални, начин зато што је могућност представљања неуролошка структура која је тако обликована природном селекцијом да функционише као додирна површина између централног нервног система, са једне стране и спољашњег окружења, као и наших сопствених телесних и менталних стања и чинова са друге стране.“¹²³ Овим ставом писац у потпуности наводи на закључак да лудичка варка има функцију „стапања“ са фикцијом. При том долази до активирања „аутоафекције“ као „представљачке могућности човека“ и до покретања „опажајних или језичко-семантичких“ начина представљања. Лудичка варка нема претензију да представљено претвори у стварно, подразумева консензус између онога ко представља и онога ко представљање прима, а њен изостанак увек се претвара у обману. Лудичка

¹¹⁹ Žan-Mari Šefer, *Zašto fikcija?...*, 152.

¹²⁰ Шефер овде даје наводе од Томаса Павела. Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, éditions du Seuil, 1998.

¹²¹ Егземплификација је термин Нелсона Гудмана (Nelson Goodman) који ће посебно бити размотрен.

¹²² Žan-Mari Šefer, *Zašto fikcija?...*, 155–156.

¹²³ Žan-Mari Šefer, *Zašto fikcija?...*, 157–158.

варка дакле, представља својеврстан начин повезивања различитих светова преко уметничког дела. Ми ћемо се искључиво бавити контекстом у којем дело улази у домен фикције, јер у таквом контексту долази до активирања значењских трансфера.¹²⁴ Шеферова поставка је важна, јер подразумева семантички моменат активирања дискурса. Ресемантизација је међутим базирана још уже, јер она проучава контекст активирања значења кроз однос језика и стила и не излази изван тих оквира. „Обострана лудичка варка“ као чињеница подразумевајућа је за ресемантизацију и она најзад омогућава и хијерархизацију имитираних односа.

Традиционална семантика тоналитета није се бавила оваквим претпоставкама и била је базирана на општим импресијама, углавном о психолошким дејствима појединих тоналитета. Пре него што буде постављена методологија теорије ресемантизације, требало би у најкраћим цртама представити неке од општих значењских чињеница повезаних са дурско-молским тоналитетом јер позивајући се на старе језичко-стилске

¹²⁴ Тако би Шеферова подела могла да се повеже са хијерархијом мимезиса код Пола Рикера, са напоменом да је код овог аутора реч искључиво о наративним структурама. Реч је о подели на мимезис I, мимезис II и мимезис III. У домен мимезиса I, спада „способност да се из структурних обележја радње ишчита њен општи појам (74)“. Из ње „произилази могућност, а можда и потреба да радња буде испричана (76)“. Овде Шефер кореспондира са Рикером, утолико што обојица у обзир узимају подражавање, у које Рикер убраја, способност ишчитавања и пред-поимања природе која се имитира, другим речима *симболично посредовање*, у оном смислу како ову појаву објашњава Касирер. Мимезис II, за разлику од претходне ситуације, припада домену фикције, и ограничава се на „структурне црте које су заједничке фикционој и историјској причи (87)“. Реч је управо о тренутку преласка из парадигматског поретка ишчитавања радње у синтагматски поредак, моменат додавања дискурзивних црта. На овом степену мимезиса, могуће је повезивање елемената, мотива и околности у фикционални поредак, и управо ту, ми проучавамо и повезивање симбола у смисаону целину. На овом нивоу фикције, „обостране лудичке варке“ (моменат када дозвољавамо да нека прича делује као фикција), долази до активирања дискурзивних црта, па и „аутоафекције“, како наводи Шефер. Уосталом, сви видови семантичких међуодноса унутар дискурса, одвијају се у оквиру мимезиса II. „Временску и просторну разграниченост“ о којој говори Шефер, Рикер у ствари дефинише као „синтезу разнородног“ (89), у којој, *префигурисано време*, (нека прича, референца), у оквиру фикције и преко дејства (живе) метафоре, прелази у конфигурирано време, односно, како Рикер то сам дефинише: „пратимо, дакле, судбину префигурисаног времена које прелази у рефигурисано време посредством конфигурисаног времена (75)“. Моменат преласка из парадигматског у синтагматски поредак, у стање фикције, јесте онај моменат када се активира дејство метафоре која уређује просторно-временске аспекте, моменат уласка дискурзивних црта у причу. Управо моменат у којем се испољавају овакве околности подразумева и значењско деловање, јер свако активирање метафоре, носи са собом и трансфер из света акције којој може да припадне свашта, и света фикције, који је одраз тог света, који опет може да се тумачи на небројено много начина. Овакво, *конфигурисано време*, посредник је ка Мимезису III, који „представља ону тачку у којој се укрштају свет текста и свет слушаоца или читаоца, односно, свет који је уобличио песма и свет у којем се одвијају реална радња и њена специфична темпоралност (95)“. На том пољу, Рикер оставља простор за херменаутичка тумачења, односно за спознају „нове стварности“. На тај начин, писац поново разоткрива сопствену идеју „живе метафоре“, којом потврђује ваљаност семантичког испитивања унутар језика уметности. Дело као мимезис III наине, постаје део природе из које је могуће поновно пред-поимање и ишчитавање радње! Pol Riker, *Vreme i priča*, prevod Slavica Miletić, Sremski Karlovci, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1993.

односе, тоналност прве половине XX века најчешће ресемантизује опште значењске одлике традиционалног тоналитета.

6. Семантика тоналитета – преглед општих значењских чињеница везаних за тоналитет

Проучавање семантике тоналности, подразумева усвајање две непобитне чињенице. Тоналност је својеврсна провокација, нешто чему се музика и теорија стално враћају и на шта се често позивају из различитих контекста. Сасвим је очигледно да је у питању систем који је током векова сакупио огроман број значењских сегмената, тиме указујући на неограничен семантички потенцијал.¹²⁵ У било ком виду утврђивања семантичких потенцијала, тоналност је потребно посматрати као језик, што је друга важна чињеница.

Већина дефиниција тоналитета (попут већ цитиране дефиниције Дејана Деспића) говори о граматичким особеностима, указујући да је суштина тог система, како Рети (Rudolph Réti) напомиње, „говор који произилази из централног тоналног фундамента, тонике“.¹²⁶ Уколико тоналност посматрамо као језик, то би значило да је она кадра за креирање одређених синтаксичких целина које проистичу из природе саме музике и које са собом носе одређени семантички потенцијал. Синтакса у тоналном систему заиста може да носи неограничено много значењских сегмената, примарно везаних за контекст. Говорећи о тоналитету у ужем смислу, који се у музици у свом најчистијем виду јавља од прве половине XVI века, треба напоменути да је реч о систему у којем су односи између означитеља и означеног представљени на начин да су у домен означеног спадала одређења расположења, емоције, афекти и сл. Тако би означеним могло да се сматра осећање тријумфа које је у бароку исказивано тоналитетом Це-дура; хроматика наниже у молском тоналитету, праћена везама умањених септакорада, требало је да изазове осећање резигнираности; хроматски фригијски обрт често се јављао у

¹²⁵ У том смислу, Скрутон наводи: „Материјално говорећи, тоналитет је непрестана музичка традиција, врста колективног премишљања хармонске природе тона по себи.“ Треба напоменути, да писац овде не разликује тоналитет као ужи појам од појма тоналност. Фасцинирајућа је међутим чињеница, да се на темељу овог основног принципа функционисања музичког језика, током много векова накалемио огроман број значењских аспеката, што говори у прилог чињеници да је семантички потенцијал тоналности неограничен. Видети, Roger Scruton, *The Aesthetics...*, 241.

¹²⁶ Рети напомиње да је термин тоналност средином XIX века увео белгијски композитор и музиколог Жозеф Фети (*François-Joseph Fétis*, 1784–1871). Rudolph Réti, *Tonality, Atonality, Pantonality*, London, Rockliff, 1958, 7.

ламентима итд. У периоду романтизма, с друге стране, Це-дур је између осталог могао да означи трансцендентни симболички приказ уздизања душе на онај свет – Кода симфонијске поеме *Taco (Tasso)* Франца Листа нпр. – али и архаизацију – корална фактура у средњим деловима код Шопена (Frédéric Chopin), Це-дур у композицијима *Серенада* Чајковског (Пётр Ильич Чайковский) или у *Симфонији* Бизеа (George Bizet) као референце на галантни стил итд.

Очигледно је да наведене, „означене последице“,¹²⁷ или интерпретанти, како их у оба случаја Перс назива, мултипликују знакове унутар самог система, односно језика, те би могло да се закључи да они већ у себи поседују потенцијал за даље произвођење смисла, па самим тим и могућност стварања парадигматских односа са другим знаковима, што ће посебно и детаљно бити објашњено. У ужем смислу, тоналитет може да се схвати као знак, а с обзиром на чињеницу да у овај однос спада и однос маркираних (дакле оних места која означавају одређено осећање) са немаркираним елементима (значањски „неутрална“ места), у ширем смислу, тоналитет може да се схвати и као језик. Оног тренутка када се ови традиционални односи уруше, односно, када у потпуности нестане овакав вид релације између означитеља и означеног, могло би да се говори о модернистичком поимању тоналности.¹²⁸ С друге стране, могло би да се говори и о још једном феномену, који се појавио готово истовремено са атоналношћу: језичко-стилски обрасци прошлости прелазе у домен означитеља или делимично означеног, док се само означено јавља у новом, ресемантизованом контексту. Зато би неопходно било направити макар мали преглед начина третмана семантичких потенцијала посебног сегмента тоналности – тоналитета.

¹²⁷ Овде се алудира на Перса који на једном месту наводи: „проблем `смисла` једног интелектуалног појма може да се реши једино проучавањем интерпретаната, или одговарајућих означених последица (*proper significare effects*), знакова“. Čarls Sanders Pers, *Izabrani spisi*, prevod Radoslav Konstantinović, Beograd, BIGZ, 249.

¹²⁸ Што се тиче атоналности, требало би напоменути да се на први поглед чини да је атонална музика сведена на ниво акустичког феномена, односно, на ниво означитеља без односа са означеним. Ово би свакако могао бити предмет расправе, јер означено код Лигетија (György Ligeti) нпр., може бити квалитет густине коју једна звучна маса поседује у односу на другу. У том случају, интерпретанти стварају хијерархијску скалу различитих звучних маса које у међусобном односу производе значење.

6.1 Барок

У почетку значења тоналитета стоји веза са вербалним говором. Модерност епохе барока огледа се управо у покушају проналажења смисла између говорне речи и музичког језика који све јасније добија своје граматичке облике. У ширем смислу, „модерни“ композитори по први пут су се нашли пред изазовом инвенције коју би сада било потребно пронаћи у динамичким покретима света. Наука и уметност овог периода излазили су из канонских оквира божански устројене природе у којој је све усмерено и све се креће ка једном центру. Дотадашње средњовековно схватање света као централизованог система подразумевало је да постоји, како Еко наводи, „хијерархија бића и закона које поетски разговор може да објасни на више нивоа, али које свако мора да схвати на један једини могући начин, а то је онај који је поставио *логос* – стваралац“. Тако и „отвореност“ за тумачење овај писац по први пут види у барокном отвореном делу: „ту се стварно негира статичка и недвосмислена дефинитивност ренесансног класичног облика, простора развијеног око једне централне осовине, ограниченог симетричним линијама и затвореним угловима, конвергирајућим у центру, на начин да сугеришу прије идеју „есенцијалне“ вјечности него идеју покрета“. ¹²⁹ На први поглед, чини се да тонална унитарност представља суштинску супротност тенденцијама које Еко описује у ликовним уметностима. Тоналитет је међутим, вековима успео да опстане управо захваљујући виталности и прилагодљивости у погледу исказивања најразличитијих значењских аспеката, те би се с правом могао сматрати једним од истинских изданака хуманизма. Иако значењски плурализам тоналитета произилази из кôда, систем заснован на тоналној гравитацији показао је много мању ригидност од било ког језичког система који је покушао да се наметне као пандан оваквој организацији. И поред најрадикалнијих авангардних експеримената остварених изван оквира тоналне гравитације и сам тоналитет, или у највећем броју случајева тоналност XX века, будући заснована на језичко-стилским обрасцима целокупне традиције, доживљава револуционарну промену. Говорећи о периоду краја XVI и почетка XVII века, такође може да се говори и о промени језичког система и

¹²⁹ Umberto Eco, *Otvoreno dijelo...*, 37.

поступном преласку са модалности на тоналитет, директно повезаном са променом целокупног погледа на свет.

Такозвана наука о афектима покушала је да повеже цео распон људских карактера са музичким изразом.¹³⁰ Резултат тога јесте читава палета речитатива који са собом носе различите врсте расположења изражених кроз певани говор. Овакво претварање музике у „машину“ за произвођење емоција, резултат је открића узрочно-последичне везе између људских расположења и имитирања њиховог значења помоћу музике.¹³¹ Тек касније, свест о индивидуалном афективном реаговању универзално бива одређено математичким односима између звукова, те тако Рамоов (Jean Philippe Rameau) систем хармоније, унапред подразумева њихове механичке односе.

Почетна фаза епохе модерности јединствена је по томе што су „речи господар хармоније“,¹³² а такву концепцију „подређене“ тоналности прати мешање два језичка система, старог модалног и новог тоналног. Модални систем у ствари, по први пут се нашао у потпуно неадекватном контексту. Иако је дозвољавао различите врсте каприциозних недоследности које су се углавном тицале употребе хроматике код Ласа (Orlando di Lasso) или Ђезуалда (Carlo Gesualdo da Venosa) нпр., композитори пре Монтевердија (Claudio Monteverdi), једноставно нису имали потребу да искажу палету

¹³⁰Та концепција била је подупрta општим духом времена, у којем Декарт (René Descartes), покушава да кроз теорију сазнања дође до несумњиве основе која би напредак чинила могућим, а проналази је у сопственој свести, у сопственом Ја (*Cogito ergo sum*). Иако је у складу са духом времена постојала свест о начинима произвођења афеката, битно је истаћи да такву естетику није пратио чврсто кодиран језички систем, већ је музика служила томе да се прикаже палета најразличитијих афеката: „Да бих наставио са истраживањем науке о афектима, не бих могао да се латим свих детаља које она садржи и желим само да укажем на пресудну важност следеће црте: Спајање нивоа садржаја и израза – емоција душе и реторички заснованих музичких фигура – у бароку је сматрано за рационални поступак усаглашен са рационалистичким духом који је владао у то време и чији је типичан представник био управо Декарт. У одредници „Реторика и музика“ у *New Grove Dictionary of Music* тако налазимо: `Барокни композитор планирао је афективни садржај сваког дела, или одсека, или става неког дела, са свим изумима/могућностима ове вештине, и очекивао је да одговор његове публике буде базиран на истом рационалном увиду у значење његове музике.“ Otto M. Christensen, „Interpretation and Meaning in Music“, *Musical Signification*, edited by Eero Tarasti, Mouton de Gruyter, 1995, 81–90, 83.

¹³¹ „Декарт своју прву књигу, *Приручник за музику (Abrégé de musique)*, започиње описујући музику на следећи начин: „Њен циљ је да се допадне и да у нама покрене различите страсти. Музика треба да служи, а задовољство се састоји у активирању различитих емоција код слушалаца.“ Исто.

¹³² На овај начин је Берарди (Angelo Berardi) окарактерисао нови стил, о чему је писао Букофцер (Manfred Bukofzer): „Колико је свест о стилу изоштрила осећај за разлику између ренесансе и барока може се видети у Берардијевој *Miscelanea musicale* (1689) где он каже: „Стари мајстори (ренесансе) имају само један стил и једну праксу, модерни имају три стила, црквени, камерни, и позоришни стил и две праксе, прву и другу“ Према Берардију и његовом учитељу Скакију (Marco Scacchi), суштинска разлика између прве и друге праксе лежи у промењеном односу између музике и речи. У ренесансној музици `хармонија је господар речи`; у барокној музици `реч је господар хармоније`.“ Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, New York, W.W. Norton & Co., 1947, 4.

афеката нити је филозофски или теолошки дух такву ствар подупирао. Тако ни сами мадригализми или *musica reservata* нису исказивани у виду системског спровођења онога што је за време Монтевердија названо *expressio verborum*. Тоналност у служби афеката, у прелазном периоду између ренесансе и барока, односила се на експресивно подвлачење текста на какво наилазимо код композитора фирентинске камерате или Монтевердија.

Основни вид исказивања музичке драматургије у зрелом бароку, драматургије варирања – низања (варираних) карактера, са собом је донела и специфичан третман тек усвојеног језика тоналитета, чија главна особина јесте могућност брзог смењивања хармонског ритма и функција преко хомофоног конитинуа. Тонална кретања у оквиру барокних форми као што су дводел или да капо (*da capo*), не представљају само конвенционалан вид кретања од тоничног ка доминантном (или неком другом блиском тоналитету) и назад, кретање које се често повезује као обликотворно и у служби структуре. Значење тоналитета у оквиру једне целине, става цикличне форме, тиче се одржавања једног те истог карактера који ће се вариран поновити и у наредном ставу. Зато и смена тоналитета, у драматуршком смислу, не представља ништа друго до само једну фазу у освајању јединственог карактера. Свако је могао да варира начине достизања афеката, а последице његовог исказивања у суштини, односиле су се увек на исти избор средстава.

Значење које би се односило на тоналитет, или у ширем смислу на тоналност, управо у овом периоду добија свој прави вид, јер је непобитна чињеница да се у XVII веку коначно фиксира организовани систем, чији поједини делови указују на значење, а као целина може добити симболички статус. Другим речима, када се каже „поједини делови система“, мисли се пре свега на појаву општих места којим се често бавила семиологија музике. Умањени септакорд у молском тоналитету, рецимо, указује на појачано драматуршко дејство. У повезивању више оваквих акорада долази до хроматике, која са собом носи снажно осећање бола, резигнираности итд.¹³³ Ова

¹³³ Мејер наводи: „Примјери везе између кроматике и емоционалног саопћавања толико су уобичајени у историји музике, почевши од ренесансе, да сваки музичар или љубитељ музике може лако навести мноштво примјера за себе. (...) Могло би се навести готово безброј примјера у барокној музици о вези између кроматике и афекта (и по нашем схваћању термина „афект“ и по томе како је он схватан у осамнаестом вијеку).“ Интересантан је и навод Едварда Ловинског (Edward E. Lowinsky, *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet*) којег износи Мејер: „Кроматика увијек представља оно што је необично...Непрестано налазимо кроматску обраду дату таквим снажно емоционалним изражајима као

чињеница сасвим је доказива у музици са текстом, јер би поменута места била истакнута управо у моментима када је наглашена драматика коју текст сам за себе носи, а према прећутној конвенцији, слична тумачења могућа си у у инструменталној музици. У периоду о којем је реч, овакве се појаве први пут опажају у оквиру система кодификованог на структурно-синтаксичком нивоу, те значење добија свој посебан значај. За разлику од структуре, значење је немогуће до краја фиксирати, те су формуле које произилазе из потребе његовог представљања вариране на много начина. Оно што следи иза фригијског обрта нпр., сваки пут представља изненађење, чак и са свешћу да је реч о општем месту. У различитим варијантама, он може да се јави на крајевима лаганих молских ставова, или, хроматизован и поновљен више пута у оквиру контрапунктских варијација (пасакаље)¹³⁴ што већ указује на сличне, али ипак не и на исте карактере. Као целина, тоналитети добијају рудиментарно симболичко дејство, детаљно анализирано у поменутих трактатима.

Тоналитет средине XVII века дефинитивно је утврђен систем, кроз који он исказује потребу свог непрестаног потврђивања. Полазећи од простора каденце, тоналитет у овој фази развоја већ осваја целокупан тонални простор утврђујући се као нови језик, као фундаменталан и у свим сегментима усаглашен систем. Опсесивно потврђивање језика преко разгранатог система секвенци, брзо смењивање хармонских функција које прати кретање хомофоног континуа и појава краћих музичких фраза потврђених каденцама, заиста би у овој фази језика могли да укажу на самодовољност тек усвојеног система, који би, преко поменутих експресивних детерминанти, могао да указује и на значењску самодовољност. Небројено пута поновљени обрасци тоналности стварају просте симболичке односе који су били предмет расправе бројних трактата.¹³⁵ По свој прилици, у овој фази тоналитета у којој он, као новоусвојено средство непрестано потврђује сам себе, односи између означитеља и означеног бивају постављени тако да појединачни тоналитет означава одређени афекат. У таквој ситуацији, проста симболичка тумачења, понекад заиста наивна, ипак на неки начин

што су плакање, кукање, туговање, јадиковање, неутјешљивост, нарицање, сломљеност, итд.“ Leonard Mejer, *Emocije...*, 288–289.

¹³⁴ Ламент Дидоне из опере „Дидона и Енеј“ (Dido and Aeneas) Хенрија Персла (Henry Purcell) или став Круцификсус (Crucifixus) из Мисе у ха-молу Ј.С. Баха.

¹³⁵ Marc-Antoin Charpentier (1636–1704) – *Règles de composition, Paris, 1690.*, Johann Mattheson (1681–1784), *Das Neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg, 1713., Jean-Philippe Rameau (1683–1764), *Traité de l'Harmonie*, Paris, 1722., Christian Friedrich Daniel Schubart (1739–1791), *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien, 1806.

бивају оправдана: сваки од тоналитета могао је да се схвати као одређени афекат; унутар језика, тоналне промене не би требало битније да промене основно расположење, односно, било који вид унутарјезичког супротстављања најчешће није могућ. Због тога је језик хијерархијски организован у том смислу да тоналне промене представљају само низања, кретања од основног тоналитета ка тоналитетима првог квинтног средства, и са обавезним повратком у основни тоналитет, чије афективно значење у крајњој консеквенци није угрожено. Уколико у периоду раног барока то и није баш најјасније остварено услед интензивнијег потенцирања естетике садржаја, као и због неусаглашености самог језика, већ у зрелом бароку, таква значењска особина језика постаје сасвим јасно одређена. Оваква тенденција, наравно, постоји и у високом бароку, те би добар пример у том смислу представљале обе свеске *Добро темперованог клавира (Das Wohltemperierte Klavier)* Јохана Себастијана Баха, у којем сваки од прелудијума и фуга у сваком од дванаест тоналитета представља у ствари, један јединствени афекат.

Тоналитет је свакако најсвеобухватније кодификован у спису „Трактат о хармонији“ (*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*) Жан-Филипа Рамоа из 1722. године. Француски композитор на основу аритметичких прорачуна тонских висина произведених на затегнутој жици монокорда, дефинише консонантне (октаву, квинте, кварту, терцу и сексту) и дисонантне интервале (секунда и септима). Према овом аутору, интервал квинте је основни градивни елемент свих акорада, а два основна акорда јесу квинтакорд састављен од две терце и дисонантни доминантни септакорд, функција која „увек мора да претходи завршној ноти и дакле доминира“.¹³⁶ Рамо

¹³⁶ Jean-Philippe Rameau, *Treatise on Harmony*, New York, Dover Publications Ltd., 1971, 65. Рамо се није много бавио емоцијама које тонални језик може да изазове. Ипак, на једном месту он оставља напомену да је таква појава за музичара XVIII века итекако значајна: „Хармонија, у зависности од акорада који се користе, недвосмислено у нама може да изазове различита страственa осећања. Постоје акорди који су тугаљиви, жалостиви, нежни, пријатни, раздрагани и изненађујући. Исто тако постоје и извесна акордска кретања која изражавају исте страсти. Премда је то изван мог обима истраживања, објаснићу ово онолико детаљно колико ми то омогућава искуство. Консонантни акорди могу да се пронађу свуда, али требало би да преовлађују у веселој и помпезној музици. Будући да је немогуће избећи коришћење дисонантних акорада, они морају да се појаве природно. Дисонантност мора да се припреми када год је то могуће; и најизложенији делови, тј. дискант и бас, требало би да увек буду међусобно усаглашени. Сладуњавост и нежност, понекад се добро изражавају на основу припремљених молских дисонанци. Нежна оплакивања понекад захтевају дисонанце што се, као што се претпоставља, постиже убацивањем мола, пре него дура. Све дурске дисонанце требало би да се појављују у средњим деловима а не у спољним. Бол и патња могу добро да се изразе убаченим дисонанцама заснованим на хроматици, о чему ће бити речи у следећој књизи. Очај и све страсти које доводе до бесa или се чине жестокиm, захтевају

тоналитет третира као хијерархијски кодиран и логично постављен систем који као такав делује самодовољно у смислу да поседује својство да сам себе потврђује као чврсто утемељен језик. Ипак, чињеница да у том језику нешто „доминира“ и претходи нечему што је стабилно, чињеница да постоје два карактера, стабилни и лабилни, са читавим низом нијанси у постављању њихових односа, нужно са собом носи и одређене значењске претпоставке, макар оне биле и наивне: „Мада квинту посматрамо као примарни елемент свих акорада, овај квалитет би такође требало приписати и терцама од којих је квинта састављена. Октава, као резултат генерисања квинте на основу њене деобе, зависи од ње јер учествује у стварању свих акорада. Квинта на исти начин, генеришући терце на основу њене поделе, одговорна је за прогресију осталих интервала који деле природу и особине ових терци. Тако, само због тога је дурска терца природно бодра и весела, све што је дур или прекомерно има ове особине. Само због тога је мала терца природно болна и тужна, све што је мол или умањено делиће ове особине.“¹³⁷ Преко овог цитата, могла би да се спозна свест о значењском потенцијалу тоналног језика, те Рамо у наставку наводи две основне особине, које се тичу звучања дурске и молске терце и њихових карактера. Ове значењске чињенице постале су опште место хијерархизације основних музичких карактера, те аутор у наставку додаје: „(...) требало би прихватити генерално правило да све што је дур или је повишено треба да узраста, док све што је мол или умањено треба да опада“.¹³⁸

Композитори XVII и XVIII века, на наиван начин су сматрали да одређени тоналитет изазива одређену емоцију. При одређивању семантике тоналитета, они су у обзир узимали субјективно психолошко осећање које један тоналитет може да изазове. Такве поделе, често су знале да буду чак и духовите. Овакве семантичке конотације тоналитета, почивају на рационалистичким Декартовим основама: „Жан-Жак Русо (Jean-Jacques Rousseau), Марк-Антоан Шарпентје (Marc-Antoine Charpentier), Шарл Масон (Charles Masson), Атанасиус Кирхер (Athanasius Kircher), Јохан Матесон (Johann Mattheson) (који је веровао да висина, не темперамент, може да буде узрок афективног реферерирања тоналитета), Жан-Филип Рамо и други, ослањајући се на Декартов третман осећања, обезбеђују нормативну листу афеката који су били коришћени да би

све типове неприпремљених дисонанци, где се дурске дисонанце нарочито јављају у у највишем гласу.“
Jean-Philippe Rameau, *Treatise...*, 155.

¹³⁷ Jean-Philippe Rameau, *Treatise...*, 64.

¹³⁸ Исто.

се створио конструктивни афективни музички дискурс и каталогизирали различити тоналитети који одговарају различитим афектима.¹³⁹ У том смислу, представићемо и табелу 1 у којој се може видети како су поједини композитори тумачили значења одређених тоналитета.¹⁴⁰

¹³⁹ Thomas A Downing, *Music and the Origins of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, 30.

¹⁴⁰ Преузето са сајта, <http://www.musebaroque.fr/Documents/tonalites.htm>.

Табела 1

Тоналитети	М.А. Charpentier (1636-1704), <i>Règles de composition</i>, Paris, 1690.	Johann Mattheson (1681-1764), <i>Das Neu-eröffnete Orchestre</i>, Hamburg, a1713.	J. P. Rameau (1683-1764) <i>Traité de l'Harmonie – chap. 24, livre second</i>, Paris, 1722.	Chr. Fr. D. Schubart (1739-1791), <i>Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst</i>, Wien, 1806.
Це	Весео и ратнички.	Дрзак карактер, радовање, пустити на вољу својој радости.	Мелодија радости и захвалности. (Као Де-дур или А-дур).	Савршено чист, невиност, наивност, евентуално шармантан или нежан говор деце.
це	Мрачан и тужан.	Нарочито пријатан, шармантан али и тужан, жалостан, лако постаје сањив, туга или нежан осећај.	Одговара нежности и јадиковањима. (Као еф-мол).	Изјава љубави и истовремено жаљење због несрећне љубави.
Де	Радостан и веома борбен.	Оштар, блистав, жив, упоран, непопустљив, бучан, забаван, борбен, подстицајан, префињен, трубе и таламбаси.	Као Це-дур.	Тријумфалан тон, алелуја ратничких поклича и поклича победне радости.

Тоналитети	М.А. Charpentier (1636-1704), <i>Règles de composition</i>, Paris, 1690.	Johann Mattheson (1681-1764), <i>Das Neu-eröffnete Orchestre</i>, Hamburg, a1713.	J. P. Rameau (1683-1764) <i>Traité de l'Harmonie – chap. 24, livre second</i>, Paris, 1722.	Chr. Fr. D. Schubart (1739-1791), <i>Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst</i>, Wien, 1806.
де	Озбиљан и посвећен.	Побожан, смирен, велики, пријатан, задовољан, забаван, није испрекидан већ течан, тоналитет црквених ствари а у свакодневном животу мирне душе.	Одговара благости и нежности. (Као тонови сол и си у е-молу).	Карактер мрачне жене у којој тињају мрзовоља и мрачне идеје.
Ес	Груб и тежак.	Врло патетичан, никад озбиљан или жалостив или бујан.	***	Тон посвећености интимног разговора с Богом, Са своје три снизилице изражава тројство.
ес	Ужасан, страшан.	***	***	Осећај неспокојства, душевног немира, очајања.

Тоналитети	M.A. Charpentier (1636-1704), <i>Règles de composition</i>, Paris, 1690.	Johann Mattheson (1681-1764), <i>Das Neu-eröffnete Orchestre</i>, Hamburg, a1713.	J. P. Rameau (1683-1764) <i>Traité de l'Harmonie – chap. 24, livre second</i>, Paris, 1722.	Chr. Fr. D. Schubart (1739-1791), <i>Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst</i>, Wien, 1806.
Е	Свађалачки и крештав.	Очајничка и смртна туга, очајна љубав, кобно одвајање душе и тела, одсечан, жесток.	Одговара нежним и веселим мелодијама или још великом и дивном.	Бучна живахност, насмејана радост али без потпуног уживања.
Е	Женствен, заљубљен и који јадикује.	Дубока мисао, немир и туга али такви да се надамо утехе: нешто живахно, али не весело.	Као де-мол.	Изјава љубави наивне, невине жене, жаљење без мрмљања праћено са мало суза.
Еф	Бесан и напрасит.	Узвишеност, чврстина, постојаност, љубав, врлина, лакоћа, не може се боље описати мудрост, љупкост тог тоналитета, него упоредити га са лепим човеком који успева у свему што предузме онолико брзо колико жели и који има љубазности.	Одговара олујама, жестинама и другим појавама те врсте.	Задовољство, одмор.

Тоналитети	M.A. Charpentier (1636-1704), <i>Règles de composition</i>, Paris, 1690.	Johann Mattheson (1681-1764), <i>Das Neu-eröffnete Orchestre</i>, Hamburg, a1713.	J. P. Rameau (1683-1764) <i>Traité de l'Harmonie – chap. 24, livre second</i>, Paris, 1722.	Chr. Fr. D. Schubart (1739-1791), <i>Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst</i>, Wien, 1806.
еф	Мрачан и жалостив	Љута невоља, помирљив и умерен али и дубок и тежак, сумња, ствара црну и очајну меланхолију и урања слушаоце у сивило и изазива језу.	Одговара нежности и жалостивости. (Као це-мол).	Дубока меланхолија, мртвило, немоћ.
Фис	* * *	* * *	* * *	Тријумф у невољи, слободно се дише на врху брежуљка.
фис	* * *	Велики немир, пре чежњив и заљубљен, нешто напуштено, усамљено, човекомржњиво, мрачан тон, раздире страст као пас који растрже застор.	* * *	Мрачан тон, раздире страст као пас који растрже застор.

Тоналитети	М.А. Charpentier (1636-1704), <i>Règles de composition</i>, Paris, 1690.	Johann Mattheson (1681-1764), <i>Das Neu-eröffnete Orchestre</i>, Hamburg, a1713.	J. P. Rameau (1683-1764) <i>Traité de l'Harmonie – chap. 24, livre second</i>, Paris, 1722.	Chr. Fr. D. Schubart (1739-1791), <i>Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst</i>, Wien, 1806.
Ге	Благо радостан.	Много улагивања, блебетања, блиставог, одговара исто тако озбиљним стварима као и веселим.	Као Ес-дур.	Сеоски идиличан, нежна захвалност за искрено пријатељство и верну љубав.
ге	Озбиљан и диван.	Скоро најлепши од свих тоналитета: он са озбиљношћу претходног меша живихну нежност али обезбеђује шарм, нежне или оснажујуће ствари, умерена жаљења или умерену радост. Ге-мол је веома флексибилан.	Као де-мол.	Незадовољство, nelaгодност, дражити се због неуспелог посла, бити лоше воље.
Ас	***	***	***	Тон гробара, смрт, трулеж, осуда, вечност.

Тоналитети	М.А. Charpentier (1636-1704), <i>Règles de composition</i>, Paris, 1690.	Johann Mattheson (1681-1764), <i>Das Neu-eröffnete Orchestre</i>, Hamburg, a1713.	J. P. Rameau (1683-1764) <i>Traité de l'Harmonie – chap. 24, livre second</i>, Paris, 1722.	Chr. Fr. D. Schubart (1739-1791), <i>Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst</i>, Wien, 1806.
гис	***	***	***	Суморан, натмурен, срце потиштено до гушења.
А	Радостан и сеоски.	Овај тон мора да обузме, блиста одмах и то више за жалостиве и тужне страсти него за разоноду.	Као Де-дур.	Овај тоналитет садржи изјаве невинне љубави, наду, посебно одговара виолини, поново видети вољено биће, младалачка веселост, поверење/Бог.
а	Нежан и жалостив.	Раскошан и озбиљан изглед али усмерен ка ласкању, по природи умерен, помало жалостив, пристојан (поштован), смирен, чак позивајући у сан, може бити употребљен за све покрете душе, умерен је и благ за публику.	***	Природа побожне жене и благост карактера.

Тоналитети	М.А. Charpentier (1636-1704), <i>Règles de composition</i>, Paris, 1690.	Johann Mattheson (1681-1764), <i>Das Neu-eröffnete Orchestre</i>, Hamburg, a1713.	J. P. Rameau (1683-1764) <i>Traité de l'Harmonie – chap. 24, livre second</i>, Paris, 1722.	Chr. Fr. D. Schubart (1739-1791), <i>Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst</i>, Wien, 1806.
Бе	Диван и радостан.	Разонодан и раскошан а такође и скроман, може у исто време да прође као диван и сладак, у висине уздише душу.	Као Еф-дур.	Срећна љубав, освешћеност, нада, погледи ка неком бољем свету.
бе	Мрачан и ужасан.	* * *	* * *	Намргођени особењак који ретко узима пријатан израз, руга се Богу и свету, припрема за самоубиство.
Ха	Тврд и жалобан.	Неугодан карактер, тврд и непријатан и чак нешто очајничко, мало се користи.	***	Врло обојен, дивље страсти: гнев, бес, љубомора, лудило, очајање.

Тоналитети	M.A. Charpentier (1636-1704), <i>Règles de composition</i>, Paris, 1690.	Johann Mattheson (1681-1764), <i>Das Neu-eröffnete Orchestre</i>, Hamburg, a1713.	J. P. Rameau (1683-1764) <i>Traité de l'Harmonie – chap. 24, livre second</i>, Paris, 1722.	Chr. Fr. D. Schubart (1739-1791), <i>Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst</i>, Wien, 1806.
ха	Усамљенички и меланхоличан.	Бизаран, туробан и меланхоличан: зато се и појављује тако ретко а можда су га и зато старци протерали из њихових манастира.	Као де-мол.	Стрпљење, мирно ишчекивање сопствене судбине и препуштање Божијој вољи, његово жаљење је толико благо да никада не прелази у негодовање или увредљиво цвиљење.

6.2 Класицизам

Указујући на екстремне примере тоналних промена у осећајном стилу Карла Филипа Емануела Баха (Carl Philipp Emanuel Bach) у композицији *Рондо* це-мол, са појавом модулације у поларни тоналитет (у конкретном примеру из це-мола у фис-мол), Дејан Деспић са правом наводи да су тонални шокови у том периоду, изазивали посебну драж и да су „добили и обележја својеврсног композиционог манира“.¹⁴¹ Свест о могућности градње језичких опозиција на свим нивоима постала је кључни језички значењски аспект, који у другој половини XVIII века бива уздигнут на један виши ниво. Надовезујући се на наводе у вези са неким од анализираних примера поменутог аутора, Деспић наводи и која су главна достигнућа оваквог начина језичког третмана: „Овакав стил музике недвосмислено казује да су у другој половини XVIII века значај тоналних промена и дејство контраста између тоналитета који се смењују већ потпуно схваћени, па чак понекад коришћени и скоро као циљ. За неке композиторе тога времена смелости и новине у што чешћим и што оштријим преокретима те врсте биле су, рекло би се, неодољиве.“¹⁴²

Суштина музичког језика високог класицизма лежи у томе да он, са основним тоналитетом и спектром модулација, постаје полигон драматургије засноване на снажним контрастима и њиховим помирењима. Док је у бароку цео систем био усмерен ка кретању, односно, низању афеката које са собом носе и „означени“ тоналитети, у високом класицизму долази до супротстављања управо на пољу језика. То се пре свега односи на чињеницу уздизања доминантног тоналитета на ниво „тоталне структуре“.¹⁴³ Могућност појачавања и слабљења напетости, као значајан значењски и психолошки фактор управо је до максимума, и рекло би се у свом најчистијем виду, искоришћен у

¹⁴¹ Dejan Despić, *Kontrast tonaliteta*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1989, 102.

¹⁴² Dejan Despić, *Kontrast tonaliteta...*, 103.

¹⁴³ Исто. Розен о томе пише: „У овом трозвуку (тоничном, оп. С.Т.), састављеном од тонике, медијанте и доминанте, доминанта је хармонијски јача и, природно, она је по снази други најјачи тон. Тоника, опет, може да се схвати као доминанта доње квинте, зване субдоминанта. Градећи сукцесивне трозвуке нагоре и надоле, долазимо до структуре која је симетрична али и неуједначена. Структура није уједначена, јер све хармоније израстају из једног тона, а доминанта која се креће у правцу повишених тонова, базирана на сукцесивним горњим секундама претходног тона, има превагу над субдоминантним кретањем надоле. Субдоминанта слаби тонику, мењајући је у доминанту (не користећи тонику као централни тон трозвука, него као горњи тон). Тај несклад пресудан је за разумевање целокупне тоналне музике, а из њега се развила и могућност тензије и разрешења од којих је вековима зависила музичка уметност.“ Čarls Rozen, *Klasični sti...*, 107- 108.

овом периоду. Реч је о простој чињеници коју је истакао и Рамо, да однос тонике и доминанте ствара напетост, док је однос субдоминанте и тонике смањује. Свест о контрасту тоналитета, репрезентативан вид исказивања добија кроз форму сонатног облика, као оквира у којем се овакав језички потенцијал најјасније изражава.¹⁴⁴ На тај начин, овај систем добио је своје чврсто утемељење, с обзиром на форму засновану на дисонантном сукобу тоничног и доминантног тоналитета, што најзад, указује на језичку функцију која је изразито обликотворна. Свеукупно гледајући, тоналитет као систем, у класицизму се чини као чврста структура, чији садржај је усмерен и унапред испуњен ресурсима конфликтне драматургије одређене у надсимболу овакве естетике: опозиције између две тоналне сфере. Сваки од тоналитета и даље може да има одређен карактер и симболичко значење, али, уколико бисмо желели да размотримо означено, пронашли бисмо га у целокупном језичком тоталу основног тоналитета који већ унапред подразумева опозитни однос са доминантним, односно са паралелним тоналитетом.¹⁴⁵ Можда баш због те чињенице, у класицизму не постоје збирке композиција заснованих на низању тоналитета попут *Добро темперованог клавира* Ј.С. Баха, *Прелида* Шопена или Хиндемитове збирке *Лудус тоналис*.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Скот Бурнхем (Scott Burnham) се са правом супротставља идеји о генерализацији сонатне форме по којој, после постављеног тоналног конфликта, следи развој и тонално разрешење. Он даје пример I става Симфоније бр. 45 у фис-молу „Опроштајне“ Јозефа Хајдна, у којој се у развојном делу јавља епизодна тема у Де-дуру. Сам развојни део почиње у А-дуру, те и на том пољу долази до појаве конфликтне драматургије, с обзиром на чињеницу да је „А доминант од Де; отуда и `повратак` на Де“ (118). С друге стране, додали би да епизодна тема представља и својеврсну компензацију „неубедљивој“ и тонално нестабилној другој теми. Суштина свега наведеног јесте чињеница, да тонални конфликти нису нужно распоређени према некој устаљеној шеми, већ се односи конфликтних и стабилних поља могу померати унутар форме. Исти писац наводи и примере бетовенских кода које се често третирају као други развојни део, при том анализирајући пример Финала Симфоније број 8, у којем долази до тоналног супротстављања основног Еф-дура и фис-мола, чијим дугачким трајањем се достиже и драматуршки климакс целог става. Scott Burnham, „The Second Nature of Sonata Form“, *Music Theory and Natural Order From the Renaissance to the Early Twentieth Century*, Edited by Suzannah Clark and Alexander Reading, Cambridge University Press, 2001, 111-141.

¹⁴⁵ О томе да поједини тоналитети имају само симболичко и наметнуто значење, као и да је реч о наивним представама о семантици тоналитета у времену о којем се говори, Супичић наводи следеће: „Значење појединих тоналитета у појединих складатеља има, заправо, више симболичко него по себи семантичко значење. Поготово у темперираним сузаву нема разлика између истоврсних тоналитета различите номенклатуре или висине, а тако и исте висине а различите номенклатуре (дакле, код енхармонијских тоналитета), ни у акустичком, па поготову не у семантичком погледу. Заправо, поједине се тоналитете почело интерпретирати у одређеном семантичком смислу, тако Ес-дур (у Бетовена) или цемол (у Моцарта), не зато јер га они доиста садрже, због неких њихових наводно посебних семантичких својстава, него због употребе у појединим, обично врло познатим дјелима одређено исказаног или проглашеног изванглазног значења и поруке, или чак наслова и изричитог `програма`.“ Ivan Supičić, *Eстетика европске гласбе*, Zagreb Školska knjiga, 2006, 203.

¹⁴⁶ Алфред Ајнштајн напомиње да је Моцартов језички систем савршено уређен, те у драматургији опере *Дон Ђовани* (*Don Giovanni*), он види један велики Де-дур у оквиру којег долази до иступања у блиске

6.3 Романтизам

Контекст романтичарског тоналитета претходи језичкој ситуацији прве половине XX века, те ће овом питању бити посвећено мало више пажње. У периоду романтизма тоналитет постепено губи јасан структурни и садржајни идентитет својствен класицизму, у том смислу што се значење не подудара са унутарјезичким односима заснованим на опозицији тоничног и доминантног тоналитета. Напротив, ширење тоналитета није спровођено као део одређене интенције ка квантитативном увећању језичких средстава које је само себи сврха, већ управо супротно, присутна је изразита индивидуализација појединачних језичких идиома чији је циљ изражавање одређене врсте садржаја. Разлог овоме треба тражити у чињеници да је сама драматургија заснована на спрези језика и означених садржинских аспеката, која производи непоновљивост у њиховом комбиновању.

Део општих настојања на пољу тоналитета представљала су задирања у недовољно „истражене“ сфере, као што су субдоминантна (фригијска) или медијантна. Хроматика већ од Шумана (Robert Schumann) и Шопена (Frederic Chopin) не чини више само експресивну или декоративну допуну дијатоници, већ напротив, она постаје њена супротност, део аспекта садржаја супротстављеног дијатонском. Да би се то схватило, довољно би било да се упореде стилски комплекси драме и лирике, две садржинске сфере супротстављене и по тим двама језичким особинама.

Дијатоника је најизразитија у оквиру лирике, чије порекло је вокално и везује се за жанр лида. Карактеришу је једноставни функционални односи у хармонској пратњи и мелодија обogaћена ванакордским тоновима, нарочито задржицама уз синкопиран ритам. Последица тога јесте креирање таласасте мелодије кроз чије излагање долази до стварања осећаја сталног узимања даха. У истом контексту јавља се и мелодијска хроматика која је изразито декоративна, а таква њена употреба нарочито је типична за рани романтизам. Преовлађујући тонски род у лирици је дур, док се појава мола односи на сентиментализацију израза и праћена је појавом изразитије мелодијске хроматике.

тоналитете. Он се позива на рад немачког психолога и певача Густава Енгела (Gustav Engel) који је начинио математичко-хармонску анализу опере. „У том свом раду доказује не само да је цела опера написана у Де, него – када су сви интервали прецизно измерени – нађено је да се враћа тачно на почетну интонацију.“ Alfred Ajnštajn, *Mocart*, prevod Vladimir Karlić, Beograd, Nolit, 1991, 209.

Уколико је реч о архаизацији језика, често се јавља корална фактура као алузија на религијски садржај и у таквим одсецима потенцира се углавном дијатонски језик. И најзад, дијатоника може да буде заснована на фолклорном идиому, а њена употреба односи се на специфичну употребу лествица. Ипак, ова кретања бивају уклопљена у систем тоналитета, који ни у ком случају није поремећен њиховом употребом.

Употреба педала може да алудира на пасторални садржај и замрзавање језичких средстава, али често је управо он у служби драматизације коју прати подизање тоналне напетости. Права хроматизација језика повезана је са низањем умањених септакорада, као и елиптичним везама које прате и честе промене тоналитета. Често су овакве промене праћене и хроматским или енхармонским модулацијама, а оно што је типично јесте доминација средстава која ипак упућују на стабилан тоналитет. У моментима хроматизације језика, долази до брзих тоналних промена са могућим екстремним удаљавањима од основног тоналитета, све до поларне тоналне области. Замагљивања дијатонског тоналитета путем хроматике, у раном романтизму још увек су привремена и подређена законитостима дијатонски третираног тоналитета: подизање напетости води ка стабилном разрешењу, те што је напетост већа, то ће одлагано разрешење афекта, односно каденца, бити упечатљивија.¹⁴⁷

У каснијем периоду романтизма, услед тоталне хроматизације језика, стварање и попуштање тензије у оквиру тоналитета постаће све релативније, те ће тако постепено нестајати и контрасти између дура и мола. Хроматизација се односи и на све врсте хроматских терцних односа, како између акорада (медијанте), тако и између тоналитета. Ипак, иако је у односу на рани романтизам тоналитет ослабљен акордском хроматиком и разним врстама енхармонских замена, он још увек бива довољно јак систем у оквиру којег се не нарушава стабилност тоналне гравитације. Елементи хроматско третираног језика, уколико се издвоје из контекста, врло често указују на дијатонско порекло.

¹⁴⁷ Анализом Шопеновог Прелида оп. 28 бр. 2 у а-молу, Мејер показује „јасан примјер утемељивања процеса, његову континуацију, поремећај и, најзад, поновно успостављање варијације првобитног процеса“. Битно је истаћи да при анализи, Мејер прати мелодијско-хармонски ток у којем се интензитет одржава све до краја, чиме коначно, он покушава да докаже тезу „да је кочење тенденције к одзиву или, на свјесној разини, фрустрација очекивања, основа афективног и интелектуалног естетског одзива на музику“. Тонални језик романтизма допушта најразличитија одлагања и ширења језика у којима се различити „афекти“ разрешавају на много различитих начина, те би поменута Мејерова теза, највише смисла могла да има управо у музици овог периода. Leonard Mejer, *Emocije...*, 135–137 и 69.

Сва поменута средства, као што видимо, постајући тонални симболи садржинских језичких аспеката, у служби су грађења одређене врсте експресије те тако, сви контрасти унутар језика бивају усмерени ка истицању „експресивних, пре него структурних потенцијала“.¹⁴⁸

Зачетке модернистичке концепције тоналитета и тоналности уопште уочавамо у следећим особинама: прва је апсолутна хроматизација језика чији најрепрезентативнији вид запажамо код Вагнера (Richard Wagner), али и код Малера (Gustav Mahler), Брамса (Johannes Brahms), Регера (Max Reger) итд., код сваког од њих на особен начин. Од позног романтизма започиње процес тоталне хроматизације којом се најављује крах тоналитета: „Тоналитети нарастају до мере да они у свом оквиру поседују само хроматске односе. У Вагнеровим делима, дужина и опсег процеса који доводе до повезивања у одређену форму налаже потребу за `лутајућом` тоналном шемом, која, повремено, покрива читав тонални спектар.“¹⁴⁹ По први пут, језички систем почиње да губи тако „чисто“ изражајно својство као што је могућност стварања значења путем унутарјезичког смењивања контрастних елемената који произилазе из њега самог. Крајња консеквенца свега била је контраст мање-више хроматизованих одсека, појава која ће се преобразити у колористичка контрастирања модернизма. Следећа консеквенца је и исходиште језичког система, а то је његова крајња негација, атоналност.

И заиста, иако је већ код Шенберга и Скрјабина у њиховим атоналним фазама очигледан раскид са дотадашњим тоналним системом, такво стање језика било је само привремено, као сасвим очигледан резултат крајњег стадијума еволуције, како се тада чинило. Као што ћемо видети, привремени прекид тоналне традиције заиста представља вид реакције, али не и прекид еволуције, јер контекст нове тоналности прве половине XX века између осталог, подразумева рад са раније постављеним ресурсима дванаесттонске лествице.

Још једна појава наводи на зачетке модернистичког поимања тоналности почев од друге половине XIX века, мада тако замишљен тоналитет, у потпуности бива апсорбован у оквиру дате стилске епохе. Појачано интересовање, нарочито за музику

¹⁴⁸ Jim Samson, *Music...*, 8.

¹⁴⁹ Ludmila Ulechla, *Contemporary...*, 39.

XVIII века, можемо пронаћи у делима као што су рецимо Листове клавирске транскрипције Моцарта и Алегрија (Gregorio Allegri) у композицији *На начин Сикстинске капеле (A la Chapelle Sixtine)* из 1862. године или у Григовој (Eduard Grieg) *Холберг свити (Holberg Suite)* за клавир или гудачки оркестар из 1884. године. Криза тоналности временом је довела до све веће потребе освежења постојећег музичког језика, те је тако, искључиво из интенције ка оригиналности и непоновљивости, код романтичара долазило и до коришћења већ познатих тоналних симбола, који су у тесној вези са ванмузичким садржајем. На пример, у првом ставу *Серенаде за гудаче* у Цедурџу, опус 48 Петра Иљича Чајковског компоноване између 1880. и 1881, композитор користи снажне референце везане управо за период класицизма. Евокација неког од ранијих стилова део је апстрактно замишљеног садржаја, што је очигледно рецимо већ у самом називу првог става *Сонатина*, који указује на типично романтичарску носталгију за прошлим временима, у овом случају за галантним XVIII веком. Коришћење ресурса прошлости, истина у потпуности уклопљено у оквире естетике романтизма, можда на први поглед није деловало као модернистички потенцијал, те су у том смислу, увек истицани поступци који су тоналитет довели до слома.

Шенберг преузима већ један у потпуности засићен систем, надограђујући га у својој раној фази атоналним епизодама, искуство које није било страна ни Штраусу (Richard Strauss) у опери *Електра (Elektra, 1908)* нпр. Такав језички систем подразумевао је стварање тензије и презасићеност хроматским материјалима тоналитета, што у својој суштини представља крајњу консеквенцу и дегенеризацију језичког система. Тако тоналитет, који од својих претеча, хомофоних световних композиција XVI века почива на принципу стварања напетости и њихових разрешења, у овој, последњој фази „проширеног“ (*expanded*) или „продуженог“ (*extended*) тоналитета,¹⁵⁰ долази у фазу трајања у којој негира самог себе. Џим Самсон истиче да је свест о континуитету са језичким системом тоналитета код овог композитора и те како постојала: „Са хегелијанским смислом за историјски континуитет, свој музички језик сматрао је делом колективног наслеђа, чију еволуцију би требало да прати специфичан правац, поступно усвајање и консолидација извора. `Тајни програм` другог гудачког квартета не указује само на поезију Стефана Георга (Stefan George) већ и на цитат бечке уличне песме *О драги Аугустине, све је изгубљено (O du Lieber Augustin, alles ist hin)*, што наговештава

¹⁵⁰ Jim Samson, *Music ...*, 2.

акутну креативну кризу изазвану укидањем тоналности у финалу квартета. Шенберг је био веома свестан да би свака даља експанзија тоналитета могла да води једино ка његовом одбацавању.¹⁵¹

Скрјабин, за разлику од Шенберга, до атоналности готово истовремено стиже једним другим путем. Он креће од језички „здравијег“ система, надовезујући се на раноромантичарски, шопеновски третман тоналитета. Првенствено користећи ресурсе алтерованих акорада хроматског типа, у средњем стваралачком периоду достиже хроматизован језик, чија крајња консеквенца је специфична врста атоналности, заснована на целостепености произишлој из употребе целостепених доминанти и чије је порекло из самог тоналитета. Као и Шенберг, Скрјабин језик „уништава“ ресурсима који потичу из њега самог. У Шенберговом случају, реч је о тоталној хроматизацији; у Скрјабиновом, о хипертрофији изазваној дословним спровођењем једне специфичне врсте акордске хроматизације. Оба ова вида, представљају два различита поимања ресурса хроматске лествице. Чињеница је да прва половина XX века увелико барата са хроматским тоналитетом који се међутим, не третира више као систем произишао само из основа романтичарског тоналитета.

Један од модернистичких револуционарних одговора на слом тоналитета, јесте ресемантизована тоналност. У питању је језички систем који је изграђен на темељима најтеснијег спајања језика са стилем – до тада још никада коришћен вид конципирања тоналне граматике. О методологији проучавања овог феномена биће детаљно речи у наредном поглављу. Ова методологија била би универзална за све језичке феномене модернизма базиране на ресемантизацији, јер су у оквиру ње постављене све могуће стратегије измене и превредновања „стarih“ језичко – стилских знакова.

¹⁵¹ Исто.

II део

Ресемантизација тоналности

1. Теоријска поставка језичко-стилске ресемантизације (Нелсон Гудман, Нортроп Фрај, Харолд Блум, Жерар Женет, Мирјана Веселиновић-Хофман, Џозеф Штраус)

У досадашњем делу текста истакнуте су теорије које „чисто“, „музичко“ својство знакова постављају наспрам „симболичког“ – зависног од одређене конвенције.

Значење је једна од централних тема музичке естетике XX века, како наводи и Липман (Edward Lippman): „У вези са одушевљењем за форму у XX веку јесте и интересовање за значење, које без сумње постаје главни објекат музичке спекулације овог века. Било то добро или лоше, у великој мери оно је заменило старе филозофске и естетске концепте као што су лепота, имитација, експресија и садржај.“¹⁵² С друге стране, неке семиотичке теорије, инсистирајући на синтакси и на примени лингвистичких законитости, музичку анализу постављају на централно место. Уосталом, свака врста поимања неминовно почива на значењу: „Без семантике, реални свет био би континуум неприступачан за перцепцију, знање и разумевање.“¹⁵³ Посебна особина ресемантизације је та, што због зависности од контекста, она не проучава односе између музичких знакова који су појмовно апсолутно одређени. Осим онога што експлицитно означава, музичко дело подразумева и читав низ неексплицитно означених социолошких, културолошких, психолошких фактора чије се значење од епохе до епохе непрестано мења. Ресемантизација је специфична по томе што подразумева чињеницу стила и његове релације са језиком.

Нарочито је у XIX веку појам ванмузичког био супротстављен непатворено музичком, „чистој музици“. Ова подела је покушавала да фиксира опозицију између „музичког“ и „ванмузичког“ као непроменљивих категорија. Самим тим, она је подразумевала да естетски знак у музици нема вишеструко својство, односно, музика би по њој могла да се замисли као систем у којем се смењују „означени“ непроменљиви знакови, са слободним, од знакова ослобођеним својствима апсолутне музике. Питање значења у

¹⁵² Edward A. Lippman, *The Philosophy and Aesthetics of Music*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999, 352.

¹⁵³ Raymond Monelle, „Music and Semantics“ ..., 93.

романтизму биће накратко поменуто да би се видело какву представу о значењу прва половина XX века поставља наспрам епохе која му претходи.

Многи аутори су писали о поменутом дуализму, а најзначајнији од њих су ова два гледишта у ствари помирили. Едуард Ханслик (Eduard Hanslick) *садржај од форме* разликује на следећи начин: „Кад се говори о `садржају` музике, јавља се представа `предмета` (грађе, сижеа) у смислу у којем се идеја и идеално директно супротставља тоновима као `материјалним састојцима`. Садржаја у овом значењу, *грађе* у смислу обрађеног предмета, музика у ствари нема.“¹⁵⁴ Конкретни музички облици би према овом схватању били само вештачки створени, спољно рухо праве природе музичког дела која је, према Далхаусу, трансцендентне природе: „Представа да је Лист преводио песничке творевине у музику, дакле покушавао да на другом језику каже исто што казује и оригинални текст, јесте заблуда чија апсурдност, додуше, није спречила њено ширење (...). Међутим, Гетеов *Фауст* није садржина Листове *Фауст симфоније*, већ само њен предмет. А предмет није узор који се подражава, већ грађа коју композитор обрађује. Залиха звукова и предмет сачињавају – наглашено речено – две врсте материјала; и тек из узајамног дејства предмета и `звучно покренутих облика`¹⁵⁵ настаје музичка садржина а жеља да се она исприча садржи у себи заблуду о њеном начину постојања.“¹⁵⁶ Далхаус је музику романтизма програмском, али само ако се у обзир узме њена метафизичка природа: „Другим ријечима: гласба која је као црквена гласба имала удјела у религији што се објавила у `ријечи` и сама` је као аутономна гласба која даде наслутити `неизрециво` постала религијом.“¹⁵⁷

У историјском смислу, музика прве половине XX века већ по себи поништава метафизичко усмерење музике XIX века, нарочито ако се у обзир узму технике компоновања засноване на унапред утврђеним тоналним системима који у највећој могућој мери искључују сваку врсту значења осим оног који би се тицао чисто музичких квалитета, попут додекафоније и интегралног серијализма. У том смислу, Мирјана Веселиновић-Хофман у вези са интегралним серијализмом Антона Веберна

¹⁵⁴ Eduard Hanslick, *O muzički lijepom*, prevod Ivan Foht, Beograd, Plato, 1998, 119.

¹⁵⁵ Алузија на Ханслика који тврди следеће: „Садржај музике су *форме покренуте тоновима*.“ Eduard Hanslick, *O muzički lijepom...*, 67.

¹⁵⁶ Karl Dalhaus, *Estetika muzike*, prevod Vera Stojić, Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada, 1992, 85.

¹⁵⁷ Karl Dalhaus, *Glazba XIX stoljeća*, prevod Sead Muhamedagić, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2007, 97.

наводи следеће: „Веберн, наиме, истиче да се музичке идеје формулишу по музичким законима од којих је највиши јасноћа“.¹⁵⁸ Могао би на овом месту да се наведе још читав низ навода који би потврдили потпуно другачије естетско усмерење музике прве половине XX века. Јасноћа у конкретном примеру је свакако параметар који указује на тенденцију лишена метафизичког смисла, као нешто што произилази из природе саме музике. Слично је и са формом, у оквиру које Стравински признаје значењски део који доноси стил: „Облик се рађа из материје, али она, тако лако позајмљује облике које су развиле друге материје, да су мешавине стилова сталне и онемогућавају разликовање.“¹⁵⁹

С обзиром на чињеницу да се овај рад бави музиком базираном на сложеним релацијама тоналности са старим стилима, могло би се рећи да је у оваквим примерима музичка форма заоденута садржајем стила, који сам по себи наводи на значење. Смисао би се могао сматрати зависним од конвенција стила, али и променљивим у смислу отворености за бесконачан вид тумачења. Мора дакле да постоји систем који би кохерентним држао значења за које се везују одређене структуре. Зато и Хатен (Robert Hatten), сматрајући стил системом симбола (под овим подразумевајући значења која су „софистициранија од пуких икониких“), говори о неопходности корелације између звука као акустичког феномена и значења: „Верујем у повезаност опозиција звучних структура са опозицијама значењских структура које производе софистициранији вид исказивања икониčnosti (...).“¹⁶⁰ Очигледно је дакле да постоје два нивоа, два плана: један се тиче синтаксе и традиционалне форме, други се тиче самог значења. Треба међутим додати још једну чињеницу: ове две опозиције део су једног система и једна без друге не производе значење; методологија ресемантизације подразумева посматрање искључиво у јединству, у оквиру којег ниједан од ових аспеката није полазишна тачка. У супротном, ресемантизација би могла да буде испитивана само на основу синтактичке репликабилности што није могуће: „Веровати да је могућа лингвистичка семантичка дескрипција једног језика, значи веровати да је могуће сваком исказу придати неки смисао, или више њих уколико

¹⁵⁸ Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2007, 56.

¹⁵⁹ Игор Стравински, „Поетика музике, други час – О музичком феномену“, превод Ивана Андријашевић, *Музички талас* 1–2, 1997, 77–83, 81.

¹⁶⁰ Robert S. Hatten, “Metaphor in Music“, *Musical Signification*, edited by Eero Tarasti, Mouton de Gruyter, 1995, 378.

је он двосмислен (без порицања, наравно да тај смисао може затим да буде било под утицајем или прецизиран ситуацијом у којој се употребљава). То осим тога значи да је могуће израчунати укупан смисао једног исказа познавајући смисао значењских јединица (речи или морфема) које се у њему појављују, и синтаксичке односе који их повезују (...). Али уколико та семантичка комбинаторика нужно узима за полазишну тачку синтаксичку организацију многи лингвисти мисле да је она само полазишна тачка, да пружа само индиције. То имплицира не само да се семантичке релације дефинишу другачије него синтаксичке релације, да оне имају сопствени садржај, већ пре свега да не могу да се поставе у директну кореспонденцију са синтаксичким релацијама, да се две мреже не преклапају, да може да постоји релација једног типа без паралелне релације другог типа. Другачије речено, семантичка комбинаторика колико год да се ослањала на синтаксичку комбинаторику није њена проста реинтерпретација."¹⁶¹

У досадашњем прегледу утврђено је неколико претпоставки на којима ће бити утемељен аналитички метод ресемантизације:

1. Испитивање односа између језика и стила налази се у пољу семантике, лингвистичке науке о значењу.
2. Постоје две базичне семантичке поставке: контекстуална и структуралистичка.
3. Значење је могуће испитивати на нивоу исказа, међудејства знакова, не на нивоу знака.
4. Порука у уметничким језицима није усмерена једнострано као што је то случај у поруци чији је циљ информација.
5. Знак подразумева референцијалност.
6. Теорија о ресемантизацији не би смела да третира знакове као универзалне категорије.
7. Музички знакови имају трансцендентна својства.
8. С обзиром на чињеницу да ресемантизација подразумева нераздвојивост структуре од садржаја, приступ који подразумева методологију проучавања само

¹⁶¹ Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire...*, 338.

на основу граматике или само на основу садржаја не би могао да разоткрије стратегије међудејства језика и стила.

9. Дефинисање тзв. „међупростора“ између језика и стила појмом „писмо“ `Ролана Барта, указује се на чињеницу да између језика и стила у суштини, поново стоји стил.

10. Постоји чин „двоструке интенционалности“, међудејства између језика и стила, нешто попут „обостране лудичке варке“.

У наредном излагању биће представљене теорије које ће обједињене чинити основу тезе о језичко-стилској ресемантизацији. Заједничка им је концепција која се подудара са три кључна нивоа ресемантизације који ће бити изведени. Теорија Нелсона Гудмана разматра три начина испољавања језика уметности, а у оквиру језичко-стилске ресемантизације биће примењена на однос језика и стила. Нортроп Фрај поставља контексте испољавања симбола, и теорија овог аутора могла би да послужи за извођење њихових врста и типова констелација у пољу ресемантизације. Три ревизиона начела из теорије о анксиозним утицајима Харолда Блума биће примењена у посматрању начина формирања ресемантизованог језика. Џозеф Штраус, позивајући се на Блумову теорију, у сврху објашњења стратегија које се користе у процесу мењања структурних обележја изворне референце, подвлачи осам поступака примењивих на промене врста акорада, акордских веза и уопште, структурних елемената музичког језика. Ови термини, међутим, могли би да буду примењиви на све језичко-стилске стратегије које се на три различита начина одвијају у процесу ресемантизације. Хијерархизација хипертекстуалних пракси коју је поставио Жерар Женет и која значење поставља у везу са стилем и променама стила, представљаће основу за одређење крајњих исхода поступка ресемантизације. Теорија Мирјане Веселиновић-Хофман најзад, разматра знак као музичку парадигму. У претходно одређеном контексту који се тиче жанровског одређења и којег Женет своди на два основна, стилску имитацију и стилску трансформацију, један знак може да се понаша као узорак са којим се ради, или, модел за интерпретацију.

После утврђеног начина реферирања (Гудман) које утиче на знаковну констелацију (Фрај), констатација ревизионих начела (Блум) налаже анализу стратегија ресемантизације (Штраус), што исказ коначно одређује у жанровском и стилском

смислу (Женет) и указује на видове испољавања парадигме (Веслиновић-Хофман). Изложени елементи, делови су јединствене теорије о језичко-стилској ресемантизацији који би, пре него што она буде постављена, морали бити објашњени посебно.

1.1 Теорија егземплификације Нелсона Гудмана

У наредном поглављу биће речи о могућим видовима реферирања језика на стил на основу теорије егземплификације, коју је разрадио Нелсон Гудман. Она је трипартитна и иницијално упућује на поделу на три нивоа ресемантизације. Начини реферирања, који ће у наредним поглављима бити уведени, потребно је утврдити да би се добио одговор на следеће питање: на који начин језички знакови упућују на одређени стил и каква је природа узајамности тог односа.

Према Гудману, референца је „општи и примитиван термин, који обухвата све врсте симболизације, све случајеве *стајања уместо (standing for)*: „Референца, онако како је користим као општи и примитиван термин, обухвата све врсте симболизације, све случајеве стајања уместо. (...) Користим термин `денотација` у нешто ширем смислу него што је то обично случај за примену неке речи или слике или друге етикете за једну или више ствари.“¹⁶² Као врсту референце аутор наводи денотацију која није јединствен појам, те он указује на пет њених подврста. Да бисмо објаснили вид реферирања који је прихватљив за тезу о ресемантизацији, укратко ћемо навести све подврсте референце, онако како то Гудман објашњава.

О првој од њих, *вербалној денотацији*, Гудман наводи: „Односи се на оне случајеве као што су именовање, предикација, опис где се нека реч или низ речи примењују на једну ствар, догађај итд., или за сваку од много њих. Јута денотира једну једину државу; `држава` означава сваку од педесет чланица федерације. Таква денотација може да буде више или мање општа, више или мање неодређена, више или мање двосмислена и може да варира време и контекст.“¹⁶³ У оквиру вербалне денотације референца не може да буде двосмислена, већ означавање може да варира у том смислу, што за неку ситуацију

¹⁶² Nelson Goodman, *Of mind and Other Matters*, Massachusetts and London, Harvard University Press, Cambridge, , 1984, 55.

¹⁶³ Исто.

може да буде употребљена одређена реч из одређеног корпуса синонима. Тако, у неким ситуацијама није свеједно да ли ће бити употребљена реч *одмах* или *сада*.¹⁶⁴

Као и вербална денотација, нотирана референца или *нотација* како је Гудман назива, такође не може бити двосмислена. Дефинисана је на следећи начин: „Разлика између вербалног и нотационог симбола не лежи у било каквој особености неколико карактера већ у цртама система у којима оне функционишу. Симболи у вербалном систему могу бити двосмислени и мада су синтактички дистинктивни они то нису и семантички; тј., премда се вербални записи у исказу квалификују у дистинктивне и непридружене карактере, оно што један карактер означава може да укључи све или само неке од ствари које неки други карактер означава. С друге стране, симболи у некој нотацији, недвосмислени су и синтаксички и семантички.“¹⁶⁵ Обе описане врсте денотације веома су сличне објекту којег денотирају. *Сликовна денотација* за разлику од претходне две, може да донесе већи степен изневеравања верне слике самог објекта. Реч је о графичком приказу референце, и као таква, у случају језичко-стилске ресемантизације, неће бити довољна. „Ово обухвата опис или репрезентацију путем скицирања, сликања, скулптуре, фотографије, филма и др. Сликовна денотација се не разликује од нотације и вербалне денотације нити по својој природи индивидуалних симбола, нити као што се нашироко претпоставља на основу сличности са одређеним симболом који она денотира. Сличност у великој мери зависи од обичаја и културе, те у том случају, да ли и у ком степену неки симбол јесте иконичан или верно одсликава свој предмет, може да варира без било какве измене унутар тог симбола или онога што он денотира.“¹⁶⁶ Следећа врста дословног исказивања референце, *цитирање*, „разликује се од других варијанти денотације по томе што цитирано мора у себе да укључи и цитирани симбол. Цитат као што је `Том` истовремено је и име и одређена реч од три слова. Истој речи може да се да различито име које она не садржи или га можда садржи у фрази која га не денотира; међутим, ни у једном случају не цитира се та реч“.¹⁶⁷ У контексту језичко-стилске ресемантизације одређени цитат у новом контексту у значајној мери може да изгуби првобитна семантичка својства јер се на оригиналну референцу, цитирани симбол, додају нова значења која у претходним случајевима денотације нису постојала.

¹⁶⁴ У том смислу, Гудман наводи прилоге *овде* (*here*) и *сада* (*now*). Исто.

¹⁶⁵ Nelson Goodman, *Of mind...*, 56-57.

¹⁶⁶ Nelson Goodman, *Of mind ...*, 57.

¹⁶⁷ Nelson Goodman, *Of mind...*, 58.

„Тако, док се описивање, нотација и приказивање разликују међусобно по другачијим синтаксичким или семантичким међусобним односима између симбола у систему, цитирање се од свих ових разликује по придодатом и нереференцијалном односу добијеном између симбола и онога што денотира.“¹⁶⁸ Управо због овог својства, референца неће бити третирана само као цитат јер би нови контекст у том случају остао неразјешњен. Да би се схватила семантичка вредност новог контекста, референцу не би требало посматрати само као нешто на шта се реферира, већ и као нешто што поседује исту ту карактеристику знака. Посматрањем реферирања од значења према самом знаку, доводи до нове перспективе из које је јасно да нови контекст егземплификује придодата својства знака. Послуживши се примером мустри (узорака) за шивење, аутор извлачи формулу *поседовање плус референца*: „Они функционишу као узорци, као симболи који егземплификују одређене карактеристике. Али узорак не егземплификује све карактеристике; он је узорак боје, ткања, текстуре и обрасца, али не и величине, облика или апсолутне тежине или вредности. (...) Егземплификација је поседовање плус референца.“¹⁶⁹ Ова чињеница подразумева да је егземплификација могућа једино ако знак и референца поседују одређене заједничке карактеристике, што већ довољно говори и о неминовности минимума заједничких особина између језика и стила да би се егземплификација уопште констатовала. Најзад, Гудман ову појаву дефинише на следећи начин: „Егземплификација, према томе, далеко од тога да представља другачији облик денотације, одвија се у супротном смеру не од етикете ка ономе на шта се етикета односи, већ од онога што етикета означава према етикети (или одлику која је у вези са том етикетом). Егземплификација заиста обухвата денотацију на основу инверзије, па ипак не би могла да се изједначи са обрнутом денотацијом; јер егземплификација је селективна и остварује се искључиво између симбола и неких али не и других етикета које је денотирају или одлика које она поседује. Егземплификација није само поседовање неке карактеристике већ захтева исто тако и референцу на ту карактеристику; таква референца је оно што разликује егземплификацију од једино поседованих карактеристика. Егземплификација је стога извесна подрелација обрнуте

¹⁶⁸ Исто.

¹⁶⁹ Nelson Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis, Cambridge, Hackett Publishing Company, , 1976, 53.

денотације, која се уочава на основу повратне референце на означитеље од којих је означена.¹⁷⁰

Егземплификација је јединствен појам који може да се подели на три врсте, што би изричито требало да буде наглашено кроз три нивоа ресемантизације који се намећу као три основна поступка презначења основне референце. Као такву, егземплификацију Гудман сврстава у вид исказивања *основне недословне референце (elementary nonliteral reference)*. Ова чињеница веома је битна, јер, да би до презначења дошло мора да постоји разлика између „изворне“ и презначене референце. У односу на ту разлику мора да постоји и обрнуто пропорционално исказана сличност да би се референца уопште препознала и исказала као егземплификација.

То једино није случај са првим и рекли бисмо основним типом у којем је однос дослован и у оквиру којег не долази до метафоричког трансфера. Могли бисмо га назвати и *дословном егземплификацијом*. Ресемантизација би одговарала оном случају у којем је начин реферирања језика на стил дослован, те у правом смислу те речи не долази до презначења: „Нека имена и описи и слике“, наводи аутор, „као што су `Робинзон Крусо` или `крилати коњ` или слика једнорога – не денотирају ништа мада свака припада систему симбола који денотирају једну или много ствари.“¹⁷¹ Ако се у обзир узме однос између језика и стила, на овом првом, илустративном и дескриптивном нивоу егземплификације, означени знакови на дослован начин денотирају стил на којег реферирају. Овакав вид егземплификације искључује дејство метафоре, јер се на дослован начин означава оно што већ постоји. У језичко-стилској ресемантизацији прве половине XX века најређи је јер би представљао пуко преписивање.

Много чешћи је онај вид њеног исказивања који подразумева сличност између знака и референце, односно, између старих и нових језичко-стилских релација преко *метафоричке егземплификације*. Овај однос упоредив је са следећим Гудмановим наводом: „Симбол може да денотира на метафорички начин оно што не денотира дословно. Језеро није дословно већ може да буде метафорички израз за сафир. И дословна и метафоричка денотација налик су на денотацију: проста примена етикете на

¹⁷⁰ Nelson Goodman, *Of mind ...*, 59.

¹⁷¹ Nelson Goodman, *Of mind...*, 60.

једну или више ствари. То двоје се разликује по томе да ли се апликација усаглашава са почетном класификацијом или укључује поновно скицирање почетне класификације. Метафора произилази на основу трансфера неке схеме етикета ради уређења друге неке области.¹⁷² Другим речима, *метафоричка егземплификација* или *експресија* како је Гудман назива, произашла би из „егземплификације неке етикете или црте која више метафорички а мање дословно означава или је поседована од стране неког знака или другог симбола.“ Језик који исказује својства неког стила не поседује по себи та својства, већ их поседује на метафорички начин. Однос језика и стила који се исказује кроз метафоричку егземплификацију стоје у блиском односу, односно, он се исказује према сличности а не према контрасту: „Док скоро све може да денотира или репрезентује било шта друго, ствар може да изражава само оно чему припада, али јој не припада изворно.“¹⁷³ У датом историјском контексту, стил дословно егземплификује језик дате епохе, а када се призове други епохални контекст, стил егземплификује језик на метафорички начин. „Оно што се изражава метафорички је егземплификовано. Оно што изражава тугу метафоричка је туга. И оно што је метафорички тужно може али и не мора дословно да буде тужно тј. може у пренесеном значењу да се подведе под неку етикету сродну с `тугом`. Тако је оно што се изражава поседовано, и оно што лик или слика изражава не мора (али може) да буде емоција или идеја глумца или уметника, или оно што жели да пренесе, или мисли или осећања посматрача или описане особе, или својства било чега што је блиско симболу на неки други начин.“¹⁷⁴ У дурско-молском тоналитету, на нивоу означитеља се налази формални скуп мелодијско-хармонских законитости који отелотворује језик као такав. На нивоу означеног могу се јавити одређене емоције, па би се на основу тога могао извести закључак да је Це-дур („чисти“, „краљевски“, дијатонски) у бароку или класицизму тоналитет који денотира тријумф и који метафорички егземплификује сам тоналитет. На овај начин, Це-дур који указује на одређена рапосложења, осим синтаксичких, поседује и заједничка семантичка својства са језиком којег егземплификује. Означени може да буде и одређени садржај, те тако Дес-дур у романтизму, уколико је подвучен дијатонски третираним језиком, периодичном структуром, хомофоном фактуром са истакнутом мелодијом и пратњом, специфично конципираном мелодијом која се креће „у

¹⁷² Nelson Goodman, *Of mind...*, 60–61.

¹⁷³ Nelson Goodman, *Languages...*, 89.

¹⁷⁴ Nelson Goodman, *Languages...*, 85.

таласима“ уз много задржица и синкопа итд., денотира лирику која метафорички егземплификује сам тај тоналитет, са поседованим својствима лирике. Тоналност прве половине XX века карактеристична је по томе што указује на значајнији вид реферирања на одређени стил прошлости него било који тонални систем ранијих епоха. Као што се да видети, денотација и њене подврсте (нарочито цитирање), дословна и метафоричка егземплификација, блиски су појмови у том смислу што рачунају на сродан однос између знака и објекта којег означавају.

Поставља се питање међутим, шта је са оним случајевима када се референца исказује управо по супротним особинама од оних које као иконички знак поседује. Или, шта уколико нови језичко-стилски контекст поседује толико мало од старог да би немогуће до краја било реконструисати њену природу или порекло, те би самим тим, као ресемантизована деловала контрастно или неутрализовано. „Референца се често исказује кроз ланце“, наводи аутор, „тако да свака карика постаје референца једна према другој у односу на три елементарна типа.“¹⁷⁵ Уколико би свака карика представљала референцу, претпоставимо да у таквој семиози дође до губљења карактеристика које би референца требало да поседује у односу на знак, или како смо већ нагласили, да долази до истицања управо супротних карактеристика. Тако се указала и потреба за постављањем трећег нивоа, нивоа активирања или интерпретације, којег је Гудман уосталом донекле и наговестио наредним исказом: „Индиректна референца није сама по себи денотација или егземплификација или експресија већ комплекс ове прве две и у целини је различита од директне или непосредне експресије (...).“¹⁷⁶

Оба претходно поменути нивоа, денотација старог стила и конфигурација која констелацијом знакова егземплификује језик који метафорички носи својства стила којег денотира, не узимају у обзир ситуацију када је однос егземплификације само сугерисан или наговештен „индиректном“ референцом. Овај однос, Гудман је наговестио термином *контрастивна егземплификација* (*contrastive exemplification*) објашњавајући ову појаву у сликарству: „Такође, блиска копија нормално функционише као слика или замена за оригиналну слику; али када се копија постави поред оригинала и када се пажљиво упореде, одређене разлике могу да постану

¹⁷⁵ Nelson Goodman, *Of mind ...*, 70.

¹⁷⁶ Исто.

контрастивно егземплификоване, и копија може да добије функцију варијације. С друге стране, копија тешко може да служи као замена за оригинал већ постаје јасна варијација. У копији уметника који је ствара у сопственом стилу у односу на дело другог уметника, контрастивна егземплификација може да игра важну улогу.¹⁷⁷ Код Гудмана се овај термин помиње узгредно, а његову ближу дефиницију могуће је пронаћи код Ане Стефановић: „Предикативни, у основи синтагматски моменат допушта, у ствари, могућност семантичке иновације, која се изводи на нивоу изражавања које се опет узима као целина. Ово омогућава нова семантичка значења која представљају, и одговор дискурса на претњу деструкције која је представљена на основу семантичког безначаја“. (...) Из домена експресије, музика, на основу `контрастивне егземплификације` да употребимо Гудманов вокабулар, улази у домен интерпретације. Из домена редуковане реторике она одлази у домен метафоричког дискурса.¹⁷⁸ На овом нивоу може да се говори о интеракцији знакова на такав начин и у толикој густини да доводе до активирања референце са контрастним карактеристикама. Трећом врстом егземплификације, објаснили смо све могуће видове реферирања језика у односу на стил. Ова три нивоа могуће ће бити поставити и у оквиру различитих видова исказивања ресемантизације у првој половини XX века. Истичући три различита начина реферисања, требало би истаћи и три различите врсте „симбола“ који би могли да буду адекватни Гудмановим врстама егземплификације. О томе ће говорити наредно поглавље.

1.2 Теорија симбола Нортропа Фраја

Теорија пренамене знакова тоналности музике прве половине XX века, у великој мери могла би да буде заснована на могућим контекстима појављивања симбола које је идентификовао Нортроп Фрај. Док се Гудманова поставка подударно са различитим начинима реферирања на знакове тоналности прошлости, Фрајова хијерархизација „симбола“, с обзиром на контекст појављивања симбола, могла би да укаже на

¹⁷⁷ Nelson Goodman, *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, London, Routledge 1988, 76.

¹⁷⁸ Ana Stefanović, „The relationship Between Music and Text and the Concept of Musical Metaphor in French Baroque Opera“, *Acta Semiotica Fennica XXXVII*, Lithuanian Academy of Music and Theatre, Vilnius, Umweb Publications, Helsinki, International Semiotics Institute, Imatra, 2010, 485–486.

структурне разлике између сваког од њих. Иако писац наводи четири врсте симбола, издвојена је трипартитна подела која у потпуности одговара нивоима језичко-стилске ресемантизације. Фрајева типологија је битна за тезу о ресемантизацији и због чињенице да она задире у структуру самог знака. Сваки знак он назива *симболом* дефинишући га на општи начин. *Симбол* је према овом аутору „било која јединица било којег књижевног дела које се може издвојити за критичко разматрање. У општој употреби ограничен на мање јединице, као што су речи, фразе, слике итд.“¹⁷⁹

Фрај је дефинисао четири различита контекста који употпуњују све начине деловања знака у књижевности, а истаћи ћемо трипартитну поделу која би могла да буде примењена на контексте различитих нивоа ресемантизације. Иако је реч о језику књижевности, фазе знакова које је идентификовао овај аутор, могле би у склопу са претходно дефинисаном Гудмановом поделом да буду примењене на тезу о језичко-стилској ресемантизацији.

Први контекст била би *дословна и описна фаза* у којој се симбол може разумети као *знак* и као *мотив*. Фрај наиме сматра да се наша пажња усмерава према споља – центрифугално и ка унутра-центрипетално: „Кад нешто читамо, откривамо да се наша пажња креће истовремено у два смера. Пратећи онај који се креће према споља, тј. центрифугални, непрестано излазимо изван оног што читамо, од појединих речи долазимо до онога што оне значе, или практично, до уобичајене везе између тих речи које имамо у сећању. Следећи други пут, који је окренут ка унутра, те је отуда центрипетални, покушавамо да из речи докучимо смисао већег вербалног обрасца који те речи сачињавају.“¹⁸⁰ Прва појава назива се знаком: „Такве симболе можемо назвати *знаковима*, вербалним јединицама које по конвенцији и произвољно указују на нешто изван места на којем се догодило.“¹⁸¹ У другом случају у обзир се узима контекст, већи корпус значења, као и ауторова интенција у којој се дословни симбол користи као повезујући елемент са другим симболима: „Језички елементи схваћени као унутрашњи или центрипетални део, будући да представљају део језичке структуре, као симболи јесу једноставно и дословно језички елементи или јединице језичке структуре.

¹⁷⁹ Нортроп Фрај, *Анатомија критике*, превод Горана Раичевић, Нови Сад, Нолит–Орфеус, 2007, 438.

¹⁸⁰ Нортроп Фрај, *Анатомија...*, 87–88.

¹⁸¹ Нортроп Фрај, *Анатомија...*, 88.

Позајмљујући термин из музике, такве елементе можемо назвати *мотивима*.¹⁸² Оба ова начина опажања симбола дешавају се и при музичкој анализи или слушању. Дословна или описна фаза подразумева праволинијски ток и у овом контексту симбол се посматра унутар исказа, као што је већ речено, на двојак начин: сам за себе он је структура која на дослован начин преноси одређени део природе, и која, уједно, семантичким потенцијалом привлачи остале знакове у процес спајања смисла. Контекст стила на пример, одредиће распоред и конфигурацију дословних знакова у исказу према којем ће *симбол* као *знак*, сам за себе, али и *симбол* као *мотив*, будући да са осталим „дословним симболима“ представља део истородне граматике, на дослован начин указивати на одређени стил. Без ова два својства језик са својом граматичко-синтактичком структуром не би био могућ, а специфичност ове фазе огледа се у контексту дословности, те би се могло рећи да симбол у дословној фази денотира стари стил који га на исти начин егземплификује. У контексту ресемантизације, дословни симбол би једноставно представљао знак, који на дослован начин реферира на стари језичко-стилски однос. У језику уметности, секундарна и семантички неодредива била би одредница дословног симбола уколико би га посматрали само као знак, јер питање веродостојности и истине на коју би сам за себе недвосмислено указивао хипотетичко је, или како писац наглашава, „имагинативно“.¹⁸³ Иако у овом контексту „симболе“ посматрамо саме за себе, у очи упада да Фрај ни у једном моменту семантички потенцијал није одвојио од онога што симбол представља по себи. Ово својство знака део је његове базичне структуре. Посматрајући распоред симбола као структуру која гради језик, унапред се подразумевају законитости које ту структуру чине значењским исказом. Ни у једној фази испитивања језика, па тако ни у овој дословној, не би од знака требало одстранити његово семантичко дејство, његову способност да чини део веће синтактичко-семантичке целине, што је необично важан принцип за свако испитивање односа између језика и стила. „У књижевности“, наводи Фрај, „питања чињеница или истине подређена су примарном књижевном задатку да се произведе таква структура речи која има смисао у самој себи, док су знаковне вредности симбола

¹⁸² Исто.

¹⁸³ „Књижевна значења можда се најбоље могу описати као хипотетичка, а хипотетички или подразумевани однос са спољашњим светом део је оног на шта се обично мисли када се каже `имагинативно`. Овај појам треба разликовати од појма `имагинарно`, који се обично односи на изричну језичку структуру која своје тврдње не успева да докаже.“ Нортроп Фрај, *Анатомија...*, 89.

подређене њиховом значају као структуре међусобно испреплетених мотива¹⁸⁴. „Међусобна испреплетеност мотива“ у овој фази, указује на такав поредак знакова који на дослован начин указује на већ постојећи модел стила.

Следећи контекст у којем симбол може да се нађе је *формални*, а то је онај у којем се он доводи у везу са природом – у овом случају са одразом или сликом: „Према *Хамлету* који, мада говори о глуми, следи конвенционалну ренесансну линију поетике, песма држи огледало пред природом. Треба пажљиво видети шта се заправо имплицира тиме да није сама песма огледало. Она није једноставно сенка природе, већ подстиче природу да се одражава у њеној садржавајућој форми. Отуда, када се формални критичар бави симболима, јединице које издваја јесу оне које показују аналогију у пропорцији између песме и природе коју песма подражава.“¹⁸⁵ Слично контексту метафоричке егземплификације, симбол доведен у везу са природом тражи и увођење одраза који би на одређену природу указивао на сродан или близак, али не и дослован начин, те би један од могућих контекста подразумевао и увођење метафоре, али и још неких поступака као делова свеукупности *дијаноје (dianoia)*. Ево уосталом како то дефинише сам Фрај: „Аристотел говори о *mimesis praxeos*, о опонашању радње, а чини се да опонашање радње он изједначава са митосом (*mythos*). (...) Митос је секундарно опонашање неке радње, што не значи да је он двоструко удаљава од стварности већ да описује типичне радње, те да је, према томе, ближи филозофији него историји. (...) Дијаноја је секундарно подражавање мисли, *mimesis logou*, која се односи на типичну мисао, са сликама, метафорама, дијаграмима, и језичким двосмисленостима, из којих настаје одређена идеја.“¹⁸⁶ Из оваквог контекста произилазе *симболи-слике*, који би дакле, више на метафорички начин представљали одраз природе једног стила.

Аспект реферирања на стари стил у формалном контексту указује на често понављане образце старих стилова који постају дистинктивни чиниоци. Посматрајући симболе тоналности моћи ћемо да констатујемо њихову форму у Фрајовом смислу те речи, дакле, посматраћемо их као одраз стила који сугерише интензивираан распоред симбола

¹⁸⁴ Исто.

¹⁸⁵ Нортроп Фрај, *Анатомија...*, 101.

¹⁸⁶ Нортроп Фрај, *Анатомија...*, 99. *Dianoia* – „Знање уопште. Код Платона врста знања које заостаје за највишим знањем, *poesis*. *Dianoia* описује знање из области математике и технике. Код Аристотела се дели на реално теоретско знање, *techne*, или умеће, и *phronesis*, односно практичну и моралну мудрост.“ Сајмон Блекбурн, *Оксфордски филозофски речник*, Нови Сад, Светови, 1999, 81.

старих стилова, који на мање дослован и више метафорички начин реферирају на стари стил. Међутим, пуни контекст *симбола-слике*, не би могао да се појми уколико би се у обзир узело само пуко преношење из стила у стил, из дела у дело. Символи у новом контексту представљају *симболе-слике* управо из разлога што су измењени баш у оној мери у којој недвосмислено могу да реферирају на стари стил, али и да по неком својству такође недвосмислено указују на чињеницу да се налазе у другачијем контексту. Баш ова својства знака чине да они на референцу указују метафорички, што је својствено исказивању језичко-стилске ресемантизације у којој се референца јавља као блиска ресемантизованом контексту.

Наредни контекст односи се на онај у којем је знак могуће посматрати као архетип и који, као такав, поседује више општу и индиректну везу са референцом. У укупном поретку са истородним симболима, овакав симбол егземплификује контекст који може да буде и у потпуној опреци у односу на онај на који реферира. Као таква, ова фаза симбола блиска је контрастивној егземплификацији. „У формалној фази“, наводи Фрај, „песма не припада ни категорији `уметности` ни категорији `речи`, већ представља своју властиту категорију. Тако постоје два аспекта њене форме. Она је прво јединствена *techne* или артефакт, са својом необичном сликовном структуром, коју треба испитивати такву каква јесте без непосредног одношења према другим стварима. Критичар тако овде полази од песама, а не од неке постојеће концепције или дефиниције поезије.“¹⁸⁷ У тзв. *митској фази*, аутор дефинише однос дела према делу, песме према песми, те *симболи-архетипови* могу да буду и више универзални него историјски препознатљиви и везани само за једну епоху. Символе у овом контексту, као делове јединственог система операција и јединствене граматичке структуре Фрај назива *архетиповима*, јер по неком својству они још само на такав начин реферирају на стари стил. Могло би се рећи и да је веза између *симбола-архетипа* и старог стила још само индиректна. „У овој фази симбол је саопштива јединица коју називам архетипом: то јест, типичном или понављајућом сликом. Под архетипом подразумевам симбол који повезује једну песму са другом и тако помаже уједињење и интеграцију нашег књижевног доживљаја.“¹⁸⁸ Семантички потенцијал *симбола-архетипа*, више сугерише него што указује на природу стила на који реферира, а због придодатих својстава,

¹⁸⁷ Нортроп Фрај, *Анатомија ...*, 114.

¹⁸⁸ Нортроп Фрај, *Анатомија...*, 119.

директна веза се губи и могуће је констатовати је на општи начин, као архетипску вредност. Архетипски контекст симбола могао би да се опише и као „проширење“ контекста у којем се налази *симбол-слика*, односно, он је *симбол-слика* истргнут из изворног и њему природног окружења оригиналног стила. У језичко-стилској ресемантизацији, знак који одговара архетипу не стоји у потпуној аналогiji са контрастивном егземплификацијом, јер се он од референце удаљава до свођења на начело (архи), док у другом случају веза са референцом постоји – знак у виду контрастивне егземплификације индиректно указује на изворну референцу. Ово је и последњи могући начин исказивања знака који донекле одговара трипартитној подели егземплификације, те се они делимично подударају у три различита контекста: дословном, метафоричком и контрастивном. Подела нивоа ресемантизације, управо би могла да наведе на ова три основна принципа.

Последњи контекст у којем Фрај разматра симбол као естетски знак биће само поменут, јер не одговара будућем постављању тезе о језичко-стилској ресемантизацији. Према Фрају, у тзв. *анагогијском* контексту, симбол се посматра као *монада* и као такав, овај контекст погоднији је за херменаутички приступ јер увелико превазилази оквире језичко-стилског исказа.¹⁸⁹ „Рекли смо да можемо стећи комплетно либерално образовање бирајући само једну конвенционалну песму – *Лисидас*, на пример, и следећи њене архетипове кроз књижевност. Тако је центар књижевног универзума било која песма коју се десило да читамо. Корак даље, и песма постаје микрокосмос целокупне литературе, индивидуална манифестација тоталног поретка речи. У анагогијском смислу симбол је монада, сви симболи уједињени у један бесконачан и вечан језички симбол који је, као и Дијаноја – Логос, и као и митос – тоталан креативан чин.“¹⁹⁰ Фрај овим исказом указује да „конструктивистичко“ посматрање дела не може да се узме у обзир без садржаја, односно, симболи у њему (књижевном делу) могу постати „микрокосмос целе литературе“. На овом нивоу дело се не разматра као коментар света, већ је сам свет садржан у делу, те писац у том смислу цитира Малармеа

¹⁸⁹ Монада – монаде су код Лајбница (Gottfried Wilhelm Leibniz) „праве појединачности и зато једино праве супстанце. Монаде су нераспростирући, ментални ентитети, подложни опажањима и апетитивним стањима, али свака је сама себи довољна и свака се развија без односа са другом“. Сајмон Блекбурн, *Оксфордски филозофски речник*, ..., 266.

¹⁹⁰ Нортроп Фрај, *Анатомија* ..., 146.

који каже, да „све на свету постоји да би се слило у једну књигу“!¹⁹¹ О *симболима-монадама* могли бисмо да говоримо у контексту великих дела, оних који на својеврстан начин заокружују садржај у толикој мери, да достижу степен универзалности, који би могао да се креће изнад свих конвенција, категорија и жанрова.¹⁹²

1.3 Теорија ревизионих начела Харолда Блума

Теорија Харолда Блума чија је главна теза да је историја песништва неодвојива од песничких утицаја такође би могла да кореспондира са претходне две и као таква, могла би да буде уграђена у јединствену теорију о ресемантизацији. Блумова теорија веома је битна и из разлога што отвара могућност за проучавање хипертекстуалних односа, штавише, они су за њега подразумевајући. У споју са психоаналитичким постулатима Фројдове (Sigmund Freud) теорије, Блумова теоријска поставка полази од претпоставке да се приликом примања утицаја код млађег песника ствара анксиозност у односу на старијег, анксиозност исказана кроз осећај губитка личног.¹⁹³ Идеја ресемантизације с друге стране, заснована је на поступку утемељеном у модернистичкој пракси на такав начин, да постоји читава мрежа могућих видова реферирања који би могли да се сведу на три начина егземплификације. Знакови у

¹⁹¹ „Анагогијски став о критици води тако до идеје о књижевности која постоји у свом властитом свету, не више као коментар живота или стварности, већ као садржавајући живот и стварност у систему језичких односа. (...) Слични универзуми постоје у свим уметностима. Себи стварамо слике чињеница“, каже Витгенштајн, али под сликама подразумева репрезентативне примере – које слике нису. Слике као слике саме су по себи чињенице и постоје само у сликовном универзуму *‘Tout au monde’* каже Маларме *existe pour à aboutir un livre*. (Све на свету постоји да би се слило у једну књигу).“ Нортроп Фрај, *Анатомија...*, 148.

¹⁹² Миса у ха-молу Јохана Себастијана Баха носи у себи значења везана не само за епоху, већ она, на својеврстан начин, у себи везује много шире временско одређење које сеже дубоко уназад, ка средњем веку. Истовремено, изван себе, могло би се доказати да је семантика њених симбола усмерава ка неодређеним сферама универзалног духа и садржаја, који би у себи могао да обухвата искуство читавог света. Категорија универзалности, иако неће бити централна тема овог рада, управо подразумева одређени садржај и она за нас неће бити резултат насилног одстрањивања ове категорије, што је најчешће згодан и једноставан начин за свођење дела на ниво једнозначности. Проблем са овим гледиштем јесте чињеница да се дело своди на ниво означитеља, на ниво материјала који испуњава форму, те је као такво, довољно само себи.

¹⁹³ “Прво, подсећа Фројд, анксиозност је нешто што се осећа, али се то неугодно стање разликује од жалости, бола и просте душевне напетости. Анксиозност је, каже он, nelaгодност праћена еферентним феноменима или феноменима пражњења унутар утврђених путања. Ови феномени пражњења смањују `повећану екситацију` на којој се заснива анксиозност.“ Harold Bloom, *Anxiety of Influence*, New York, Oxford University Press, 1975, 57.

таквом процесу могу да поприме различите формално-садржајне карактере који би поново могли да се сведу на три основна. Ресемантизацију, која без наглашених поступака рада са знаковима прошлости не би могла да се констатује, сам Блум би вероватно окарактерисао као „врсту меланхолије или као начело анксиозности“, с обзиром на њену неодвојивост од „утицаја“. ¹⁹⁴ Оваквим ставом аутор кореспондира са Борхесом (Jorge Luis Borges) који је тврдио да „сами песници стварају своје претходнике“. ¹⁹⁵ Овај став међутим, одговара и идеји ресемантизације због тога што по себи негира стваралаштво настало *ex nihilo*, док истовремено, идеја песника у песнику стоји по страни од критичара који инсистирају на тврдњи о алузивно-цитатном односу новог дела према старом. ¹⁹⁶ „Модерни песник“, наводи Блум, „(...) наследио је меланхолију као производ мисли просветитељства која је сумњала у сопствено двоструко наслеђе имагинативног богатства од античких и ренесансних мајстора“. ¹⁹⁷ Теорија овог аутора омогућава да референце прошлости посматрамо кроз дело онога који реферира, док херменаутички потенцијал отвара простор за прилагођавање неких од постављених *ревизионих начела* који би могли да се примене у тумачењу феномена ресемантизације. Анксиозност која је у односу на старијег песника-узора унапред уграђена у стваралаштво млађег, психолошки је чинилац који доводи до стварања новог дела: „Свака песма је погрешно тумачење песме-родитеља. Песма није савлађивање анксиозности, већ је она сама та анксиозност.“ ¹⁹⁸ Занемаримо ли појаву анксиозности која се од песника до песника преноси чиме се подстиче стварање нових дела, три од шест ревизионих начела Харолда Блума, уклапају се у трипартитну концепцију нивоа ресемантизације.

¹⁹⁴ Harold Bloom, *Anxiety...*, 7.

¹⁹⁵ Harold Bloom, *Anxiety...*, 19.

¹⁹⁶ Дефинисањем митске фазе са „понављајућим“ *симболима-архетиповима*, Нортроп Фрај такође дели овај став: „Као што и неко ново научно откриће указује на нешто што је већ латентно постојало у поретку природе, а што је у исто време у логичкој вези са укупном структуром постојеће науке, тако и нова песма указује на нешто што је већ латентно постојало у поретку природе, а што је у исто време у логичкој вези са укупном структуром постојеће науке, тако и нова песма указује на нешто што је већ латентно постојало у поретку речи. Књижевност може имати живот, стварност, искуство, природу, имагинативну истину, друштвене услове, или шта год бисте пожелели за њен садржај; али сама књижевност није начињена од ових ствари. Поезија може бити сачињена само од других песама, романи од других романа. Књижевност обликује себе уместо да бива обликована споља; форме књижевности не могу постојати изван књижевности више него што форме сонате, фуге или ронда могу постојати изван музике.“ Нортроп Фрај, *Анатомија ...*, 117.

¹⁹⁷ Harold Bloom, *Anxiety ...*, 8.

¹⁹⁸ Harold Bloom, *Anxiety...*, 94.

Контексту дословности, као што је то случај код Гудмана (дословна егземплификација) и Фраја (симболи у дословној фази), највише одговара ревизионо начело које Блум назива *анофрадес* (*apophrades*). Добило је име „према атинском називу за злокобне или несрећне дане кад се мртви враћају у своје бивше домове“.¹⁹⁹ Подразумева потпуно „урањање“ у дело старијег песника, „као да је млађи песник написао дело карактеристично за претходника“.²⁰⁰ За разлику од свих осталих ревизионих начела, *анофрадес* се не тумачи кроз анксиозност млађег песника у односу на старијег. „*Анофрадес*, кобни или несрећни дани кад се мртви песници враћају у своје бивше домове, припадају врло снажним песницима, али код најснажнијих долази до грандиозног и коначног ревизионог кретања које чисти чак и овај последњи утицај. Јејтс (William Butler Yeats) и Стивенз (Wallace Stevens), најснажнији песници нашег столећа, и Браунинг (Robert Browning) и Дикинсонова (Emily Elizabeth Dickinson), најснажнији песници касног деветнаестог века, пружају нам упечатљиве примере овог најлукавијег од свих ревизионих поступака. Сви су они остварили стил који им је сачувао и одржао првенство над претходницима, тако да су готово срушили свирепу владавину времена, и скоро би се могло са запрепашћењем поверовати, да су *преци њих подражавали*.“²⁰¹ Оваквим ставом Блум превазилази гледиште по којем би дело у дословној фази требало посматрати као мање аутохтоно, напротив, оно би према овом начелу представљало врсту говора који би претходници користили „нашим гласом“: „Желео бих у вези са овим запажањем да укажем на разлику између ових појава и духовите Борхесове примедбе да уметници *стварају* своје претходнике, као што, на пример, Борхесов Кафка (Franz Kafka) ствара Борхесовог Браунинга.“²⁰² Због отворености која иде до потпуног превазилажења утицаја претходника, чини се да би *анофрадес* могао да буде примењен управо на дословном ниивоу, јер не подразумева никакве поступке којим би млађи песник свесно оградио себе од старијег. Посматрајући на овај начин долази се до наизглед апсурдног гледишта, да је најдословнији ниво у суштини најреволуционарнији, јер представља ниво превазилажења претходника. Ово мишљење међутим, биће примењено и на остала

¹⁹⁹ Harold Bloom, *Anxiety...*, 15.

²⁰⁰ Harold Bloom, *Anxiety...*, 16.

²⁰¹ Harold Bloom, *Anxiety...*, 141.

²⁰² Исто.

ревизиона начела јер ће у анализи ресемантизованог језика бити изузета психолошка конотација анксиозности на коју се Блум све време ослања.

Феномен *погрешног читања (misreading)* које према Харолду Блуму подразумева ситно одступање од претходника на нивоу корекције, много више кореспондира са идејом метафоричке егземплификације у којој *симболи* представљају *слике* изведене из оригиналне референце. „Песнички утицај, када су у питању два снажна, аутентична песника, увек произилази из погрешног читања старијег песника, из чина стваралачке корекције који стварно и нужно доводи до погрешног тумачења.“²⁰³ Управо из осећаја анксиозности млађи песник „коригује“ старијег, он га „погрешно чита“ и тиме ствара потенцијал за даља кретања у уметности (песништву). Овакву појаву аутор назива *клинамен (clinamen)* преузимајући термин од Лукреција (Titus Lucretius Carus), „који га користи у смислу `скретања` атома које омогућува промене у васиони“.²⁰⁴ Блумова идеја ситног одступања кореспондира са тезом о ресемантизацији језика у том смислу што подразумева различите видове преузимања утицаја о чему је уосталом, такође много писано.²⁰⁵ Да ли услед анксиозних утицаја или не, тек, знак према ревизионом начелу *клинамена* бива *погрешно прочитан* што би најближе било *симболу-слици*, односно метафори која се кроз феномен егземплификације активира на основу сличности знака и референце.

Следећа битна претпоставка којом Блум констатује модернистичке околности у којима долази до презначења јесте *тесера (tessera)*, термин преузет од Лакана (Jacques-Marie-Émile Lacan).²⁰⁶ Реч је о допуни или антитези, неминовности на супротном полу од

²⁰³ Harold Bloom, *Anxiety...*, 27.

²⁰⁴ Harold Bloom, *Anxiety...*, 14.

²⁰⁵ Тако је рецимо Адорно, Шенберга и Стравинског посматрао кроз антрополошку призму: „Док грађани Шенбергову школу називају лудачком, јер она не игра како они свирају, а Стравинског сматрају духовитим и нормалним, његова је музика, у свој својој комплексности учила управо на примјеру неуросе принудних радњи и, још више, на примјеру њеног заостренијег психотичког облика – шизофренији. Она наступа као строги, церемонијално неповредиви систем, а при томе правилност којој претендира није по себи јасна и рационална на основу логике саме ствари. То је хабитус луђачког система. Он систему допушта и да уједно ауторитарно предусретне све појаве које сам није обухватио. Тако архаика постаје модерна.“ Можда би управо Блум могао да објасни да ли је Стравински свесно или подсвесно читао архаику и преносио њене симболе у модеран контекст и подвео га под нека од својих ревизионих начела. Шенберг би као револуционар био идеалан за Блума, јер би код њега овај вероватно констатовао дубоку анксиозност према традицији старијих песника (позних романтичара) на чијим је рушевинама конципирао своју језичку утопију. Teodor W. Adorno, *Filozofija nove muzike...*, 187–188.

²⁰⁶ О *тесери* детаљније видети у: Jacques Lacan, „The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis”, translated by Bruce Fint, New York, W.W. Norton&company, 197-268. Harold Bloom, *Anxiety ...*, 65–66.

клинамена или одступања на нивоу „корекције“. „Тесера се наине, користила у раним верским мистеријама где је поновно спајање делова разбијене посуде, служило посвећенима као средство распознавања.“²⁰⁷ Овај термин у ствари, за Блума представља употребу старе речи у новом контексту, или другим речима, она је „напор млађег песника да себе и нас убеди да би се Реч претходника истрошила да се није спасла као препорођена и обогаћена Реч ефеба“.²⁰⁸

Преузимање старих знакова у контексту *тесере* представља модернистички прекршај који доводи до трансформације знака који реферише контрастно у односу на изворни, те би такав вид реферирања, могао да се подведе под контрастивну егземплификацију. У том смислу, прекршај рачуна на знак који попут архетипа наговештава референцу, те би *тесера* била ближа контексту *симбола-архетипа*. *Клинамен* и *тесера* тако стоје на два пола, јер корекција стила увек значи његову имитацију, док прекршај његову трансформацију. Последица стилске интервенције, ма колико она била благо корективна или, с друге стране, револуционарно драстична, увек има своју директну импликацију на језик.

Следећа три Блумова ревизиона начела биће само поменута. Као важно ревизионо начело песништва писац наводи принцип дисконтинуитета или понављања којег назива *кеносис* (*kenosis*). „Израз *кеносис* сам преузео од светог Павла који га користи да опише како се Христ `понизио` узевши обличје човека. Код снажних песника кеносис је ревизиони чин `испражњења` или `гашења` у односу на претходника. Ово `испражњење` је ослобађајући дисконтинуитет, и омогућује да се створи песма каква се никад не би створила простим понављањем претходниковог надахнућа или божанске суштине. `Поништење` претходникове снаге у себи служи једино да би се `изоловало` своје од претходниковог становишта, и спасава закаснелог песника да не постане табу у себи и за себе.“²⁰⁹ Уколико би се у анализи која полази од идеје језичко – стилског презначења занемарили психолошки видови исказивања „искупљења“ или „прочишћења“, кеносис би заиста могао да се примени на нивоу ресемантизације који рачуна на метафоричко преношење знакова прошлости.

²⁰⁷ Harold Bloom, *Anxiety...*, 67.

²⁰⁸ Исто.

²⁰⁹ Harold Bloom, *Anxiety...*, 87–88.

Из *демонизације* (*daemonization*), односно, кретања ка „отеловљеном Противузвишеном“, ²¹⁰ произилази наглашено подвлачење општих црта у циљу свесне банализације новог, па самим тим и старог, те је као таква, врло блиска *кеносису*. Да ли је у питању један или други поступак ствар је тумачења, те би тако, распоред симбола у делу Стравинског у средњој његовој фази могао да указује и на *кеносис* за којег би својствено било непрестано понављање централних стилских црта у смислу свесне банализације израза, али и на *демонизацију*, уколико банализацију стила („самопонижење“) не схватимо као процес „прочишћења“, већ обрнуто. Ова ревизиона начела зависила би од узимања у обзир психоаналитичких начела која смо одбацили као непотребне за објашњење ресемантизације. Ревизионо начело *аскесис* (*askesis*) или „самоочишћење“ Блум описује на следећи начин: „Млађи песник се одриче дела свог људског и имагинативног дара да би се усамео и одвојио од других, укључујући и претходника, и подвргава *аскесису* и своју и старију песму, тако да крњи и завештање претходника.“ ²¹¹ Уколико би овај став прилагодили аналитичким поступцима, тешко да би моменат *кеносиса* – прочишћење, могли да одвојимо од *аскесиса* или „самопрочишћења“, тако да није узето у обзир.

Контекст у којем се проучава семантика исказа, у периоду прве половине XX века, специфичан је јер се по први пут слободно користе тонални обрасци целокупне тоналне традиције. Такође први пут, систем се не гради на основу правила по којем би одређена њихова комбинација давала стилски адекватно значење, већ је он по себи стилско-синтактичко правило. Ревизиона начела која се подударују са дословним преношењем језичких знакова из једног стила у други и са три ревизиона начела, понављањем, корективним читањем или допуном, повезани су са ревизионим начелима *апофрадесом*, *клинаменом* и *тесером*. Они подразумевају одређену врсту консензуса у том смислу, да су у свој разнородности обједињени у заједнички процес ресемантизације. Заједничко им је прожимање хипертекстуалних пракси према функцијама, релацијама и жанровима. Њих је на свеобухватан начин хијерархизовао француски теоретичар књижевности Жерар Женет.

²¹⁰ Harold Bloom, *Anxiety...*, 15.

²¹¹ Исто.

1.4 Хијерархија хипертекстуалних пракси Жерара Женета

Већ је сасвим јасно у којим ћемо се околностима бавити међуделовањем знакова и начином формирања семантичког поља у систему тоналности прве половине XX века: биће то околности у којима знакови на три различита начина денотирају одређени стари стил. Својства тог стила бивају егземплификована у структури самог језика. Јасно је да у оквиру три различита начина егземплификације могу да функционишу и три различита контекста у којима знакови тоналности могу да се нађу, као и то да руковођени ревизионим начелима дословности, корекције или прекршаја, могу да се сврстају у стилске имитације или трансформације у оквиру којих ће бити задржана трипартитна концепција која ће бити основа тезе о ресемантизацији. С обзиром на веома прецизну класификацију хипертекстуалних пракси Жерара Женета, могуће је и одређење исказа кроз режиме и функције. На тај начин, могуће би било спознати и евентуалне крајње консеквенце језичко-стилске ресемантизације.

Класификација хипертекстуалних пракси распоређена је према три критеријума: функцији, релацији и жанру, а таква подела садржи и три основна карактера: озбиљни, лудички и подругљиви. Према Женету, *настишом* би требало сматрати „имитацију стила лишену подругљиве функције“²¹² и са најмањим степеном деформације хипотекста, док је његова функција лудичка. Даља Женетова класификација односи се на разликовање *настиша* од *шарже*²¹³ која би у себе укључивала подругљиву функцију, те тако настају „канонски примери на начин... (*A la manière de...*)“.²¹⁴ Ове две врсте стилске имитације разликују се „по функцији и степену стилистичке промене“.²¹⁵ Констелација знакова (*симбола-слика*) унутар њих могла би да укаже на метафорички ниво и ревизионо начело „корективног читања“ или *клинамена*. Најзад, овај аутор имитацији придодaje и озбиљну функцију: „За озбиљне имитације можемо од старог језика узети термин који је готово синониман *настишу* или *апокрифу*, али је такође неутралнији од својих конкурената: *форжерија* (или у преводу *патворина*, оп.

²¹² Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, éditions du Seuil, 1982, 40.

²¹³ *charge*, са француског би могло да се преведе као претеривање, کاریкирање.

²¹⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes...*, 40.

²¹⁵ Исто.

С.Т.).²¹⁶ У њој је степен измене хипотекста занемарљив, те би она одговарала нивоу дословности или *анофрадесу*, иако и сам аутор сматра да дословна копија у музици не постоји.

С друге стране, за разлику од имитација које се разликују по функцији и степену стилистичке промене како је већ наведено, аутор наводи да се стилске трансформације „пре свега разликују по степену деформације којој је изложен хипотекст“.²¹⁷ Женет појам *пародије* ограничава на „извртање текста с минималном трансформацијом“,²¹⁸ док „стилистичку трансформацију са обезвређујућом функцијом“²¹⁹ назива *травестијом*. Примећујемо да је овде на снази процес трансформације, у првом случају са лудичком, у другом са подругљивом функцијом, а био би најближи нивоу контрастивне егземплификације. Озбиљан вид трансформације такође одговара контрастивној егземплификацији и ревизионом начелу „тесера“. Женет га назива *транспозицијом*, дајући за пример роман *Доктор Фаустус (Doktor Faustus)* Томаса Мана (Thomas Mann). У оба случаја, озбиљних имитација и трансформација, треба направити разлику у односу на лудичку функцију која циља на одређену врсту забаве али без подругљиве намере, какву са собом јасно носи подругљива функција. Међутим, колико год ова подела јасно одређивала појмове који су понекад предмет произвољне употребе, треба напоменути да се описане праксе често прожимају те „један исти хипертекст може, на пример, истовремено да трансформише један хипотекст а да имитира други“.²²⁰ Хијерархија хипертекстуалних пракси француског теоретичара у себи носи огроман методолошки потенцијал, а испитивање њиховог прожимања у одабраним примерима музике прве половине XX века биће примењено у музичкој анализи. Очигледно је дакле, да знакови у свакој од ових пракси представљају својеврсне парадигме које се на различите начине преузете из прошлости која служи као узорак. О примерима на које се угледа и видовима исказивања природе самих парадигми, говори Мирјана Веселиновић-Хофман, чија терминологија у потпуности кореспондира са трипартитном поделом на којој је заснована теорија ресемантизације.

²¹⁶ Женет користи реч *forgerie*, што у дословном преводу значи *ковање*, оно што је *сковано* или *патворина*. Исто, 42.

²¹⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes...*, 40.

²¹⁸ Исто.

²¹⁹ Увођењем појма *травестија*, превреднује се и значење *пародије*, која у најширој употреби има обезвређујућу функцију. Исто.

²²⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes...*, 46.

1.5 Узорак, модел, узор, знакови као парадигме у музици прве половине XX века према Мирјани Веселиновић-Хофман

Говорећи о феномену музичке парадигме у постмодерни, Мирјана Веселиновић-Хофман поставља и дефинише трипартитну поделу која би се односила на начин преношења референце у нови контекст.²²¹ Штавише, пре него што их је применила у поменутом периоду, она се елементима прошлости бавила управо у музици прве половине XX века која реферира на прошлост, дефинишући различите видове њене употребе код Бузонија (Ferruccio Busoni), Хиндемита, Хонегера, Стравинског, Прокофјева и Мијоа (Darius Milhaud). *Узорак* или *мустра* представља стари знак, јер он је „део композиције који се уноси у неку другу, нову композицију“.²²² Близак је цитату, који у музици „не мора бити дослован а да ипак фигурира као цитат, односно узорак“. Оно што је значајно у овој поставци јесте следећи навод: „Јер докле год се по неком материјалу може идентификовати његов примарни тј. изворни контекст, његов музички 'артефакт'²²³, тај материјал има смисао узорка. Тако у функцији узорка могу да се нађу и само ритам, мелодија или хармонија.“²²⁴ Знак на овом нивоу, као метафора, мора по одређеном параметру да буде препознат као „узорак на којем се надаље ради“²²⁵ а којег аутор назива термином *модел*. Из овога и логично произилази да су и *узорак* и *модел* карактеристични за метафорички ниво, ниво имитације. Пошто је направљена разлика између ова два појма, требало би се вратити на ниво дословности и направити коначно разграничење са метафоричким. Наиме, Мирјана Веселиновић-Хофман дефинише појам *лажни узорак*, а то је онај случај када „један цитат дат у преводу у неки други медиј, представља – чак и уколико се у новом музичком околишу не разрађује – истовремено и узорак и модел. Узорак – јер је препознатљив као цитат који није потпун (лишен је свог тембра!), а модел – јер се са тим узорком већ на неки начин ради

²²¹ Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmetni o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica Srpska, 1997.

²²² Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmetni...*, 22.

²²³ Ауторка у фусноти напомиње да је термин *артефакт* преузет од Зофије Лисе (*Zofia Lissa*), видети и, *Zofia Lissa, Estetika glazbe*, Zagreb, Naprijed, 1977, 134.

²²⁴ Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmetni...*, 22..

²²⁵ Mirjana Veselinović-Hofman..., *Fragmetni*, 25.

(тима што се пребацује у други медиј!)“.²²⁶ Постављање дословног нивоа у оквиру којег егзистирају све сами *лажни узорци*, у односу на управо наведени став добија своје оправдање – оваква дела не третирају се као пуко преписана, већ као аутономне семантичке вредности.

„Постоји могућност да модел у композицији уопште није ни присутан, већ су његови конститутивни принципи користе за грађење нове целине из које је тај изворни контекст често и немогуће назрети. Тада се суочавамо са проблематиком *узора*.“²²⁷ Из ових навода, сасвим је очигледно да је *узор* могућ једино на оном нивоу ресемантизације у оквиру којег није могуће до краја и на посредан начин реконструисати порекло знака, који на прошлост указује попут архетипа. И док је *модел* узорак са којим се ради и као такав могућ у стилским имитацијама, узор је према аутору, „модел за интерпретацију у којој тај модел није присутан“²²⁸ и као такав, везује се за стилске трансформације.

До начина исказивања парадигми није могуће доћи уколико се не испитају стратегије преко којих се оне остварују. То би била и последња карика у постављању обједињене теорије о језичко-стилској ресемантизацији прве половине XX века.

1.6 Стратегије Џозефа Штрауса

Термин *стратегија* преузет је од Леонарда Мејера. Он означава „композиционе изборе направљене унутар могућности установљене од правила стила. За сваки специфичан стил постоји коначан број правила, али и бесконачан број могућих стратегија за остваривање и постављање одређеног правила. И за сваки број правила постоји могућност безброј стратегија које још увек нису постављене“.²²⁹ Начини остваривања стратегија у оквиру једног система бесконачни су, али би могли да буду обједињени у типове.

²²⁶ Исто.

²²⁷ Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmetni...*, 26.

²²⁸ Исто.

²²⁹ Leonard Meyer, *Style ...*, 20.

Џозеф Штраус (*Joseph N. Straus*), на основу већ поменутих ревизионих начела Харолда Блума, извео је осам „музичких стратегија реинтерпретације“. „Композитори прве половине XX века, упркос на први поглед стилским разликама, деле исте музичке технике за поновно стварање ранијих форми, стилских елемената, звучности и музичких дела, а то су следеће:“

1. *Мотивизација (Motivicization)* – мотивски садржај ранијег дела, радикално се интензивира у новом.
2. *Генерализација (Generalization)* - мотив ранијег дела излаже се у складу с нормама које диктира ново дело. (тј. у складу са контекстом ресемантизоване тоналности).
3. *Маргинализација (Marginalization)* – елементи који су централни за структуру ранијег дела (као што су рецимо аутентичне каденце или линеарна прогресија узастопних терцних интервала), постају периферни у новом делу.
4. *Централизација (Centralization)* – елементи који су периферни за структуру ранијег дела (нпр. веома удаљене тоналне области, ретке функционалне везе итд.), постају централни у новом делу.
5. *Компресија (Compression)* – елементи који се јављају дијахроно у ранијим делима (нпр. два терцна сазвучја у функционалном односу један према другом), су компресовани у синхроно звучање у новом делу.
6. *Фрагментација (Fragmentation)* – елементи који се јављају заједно у старом делу (мисли се на акорде), јављају се одвојени у новом.
7. *Неутрализација (Neutralization)* – традиционални музички елементи (као што је нпр. доминантни септакорд), бивају преформулисани у односу на своју примарну функцију, изостављањем кључног тона (вођице), чиме се обезвређује њихова првобитна, разрешавајућа улога
8. *Симетризаација (Symmetricization)* – традиционално усмерена хармонска прогресија дата је у инверзном следу, што може да се примени и на музичку

форму (сонатни облик нпр., који може да буде изграђен инверзно или ретроградно-симетрично).²³⁰

Стратегије које је поставио Штраус, нису у довољној мери примењиве на језик схваћен као синтаксичко-стилско правило, те ће ови термини бити редефинисани у складу са свешћу о специфичности језика прве половине XX века. Штраусова анализа за основу узима језик и не поставља питање хијерархизације различитих начина реферирања на стари стил. Методологија аутора није усмерена ка језичко-стилској ресемантизацији, већ се бави „начином на који су традиционални музички елементи укључени и реинтерпретирани унутар пост-тоналних структура“.²³¹ Самим тим, Штраус узима другачији узорак композиција Стравинског, Шенберга, Бартока, Веберна и Берга (Alban Berg) него што би то случај био у анализи ресемантизованог језика. Најважнија методолошка разлика лежи у томе што овај аутор креће од синтаксичких стратегија унутар језика, често се дотичући начина организовања тонских висина и користећи се постулатима сет-теорије. Значење наведених термина у контексту ресемантизованог језика прве половине XX века, могуће је схватити само у оквиру обједињене теорије о овом феномену. Стога ће и њихово реконтекстуализовано значење бити објашњено у склопу јединствене теорије, која ће представљати и методолошки основ семантичке анализе.

1.7 Музика са текстом и ресемантизација

Због дилеме како посматрати односе између два различита језичка система, поетског и тоналног, одувек је нарочити проблем у анализи представљала музика са текстом. Овако крупан проблем због различитих гледишта, могао би да буде предмет огромне студије и тражио би обимну теоријску елаборацију. Због тога ћемо приступ аналитичкој обради оваквих дела прилагодити постављеној тези о ресемантизацији тоналности.

²³⁰ Joseph N. Strauss, *Remaking the Past, Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Cambridge, Massachusetts, and London, Harvard University Press, 1990, 17.

²³¹ Исто.

Дански композитор Карл Нилсен (Carl Nielsen) као да негира могућност да музика удружена са речима може да изрази било шта. Питајући се да ли је то могуће, он одговара: „Не; тако мислити је идејна збрка. Узмимо пасаже као што је плач Вараве из Бахове Пасије по Матеју, `не` духова из другог чина Орфеја, или Дон Ђованијев дивљи пркос у последњој сцени опере. Погрешно је мислити да музика изражава било шта дефинитивно, чак и у снажно означеним одломцима као што су ови. Ови тонови исто тако добро могу да означе гласне повике за помоћ или крике упозорења, тако и `не` у Орфеју, може бити ефектан као и `да`.“²³² Музика удружена са текстом заиста нема и не треба да има исто значење као што поетски текст има без музике. У музици са текстом у обзир би се могло узети значење текста у том смислу, што би знакове тоналности требало посматрати као целину са знацима у тексту, а који делују унутар музичког исказа.

Хиндемит сматра да разлике између поетског текста и музике нису занемарљиве, штавише: „У говорном или писаном језику, сваки се вербални израз користи као непромењива конотација, док се у музици свака компонента чујне форме може разумети и интерпретирати у осећајном смислу на много разних начина.“²³³ На сличан начин, о музици као изазивачу осећања говори и Нилсен. Он наводи да музика може „надахнути, подвући, сугерисати, разјаснити са великом гаранцијом неке од најелементарнијих и неке од најтежих бременитих емоција“.²³⁴ Овакав музички језик, чија граматика је по Хиндемиту скројена да реферира на емоције, у склопу са речима доводи до „континуираног клизања“²³⁵ које је у ствари једна суптилна игра сенчења, подцртавања и узајамног треперења између значењских целина два различита медијума, поетског и музичког.

Свакако да композитори својим искуством можда и најбоље могу да сведоче о овом сложеном проблему. Међутим, и један и други аутор не истичу специфичност поетског литерарног језика који оперише искључиво „симболима“ и који, да обрнемо Хиндемитову тврдњу, представљају променљиве конотације. Штавише, поједини аутори попут Едварда Коуна, (Edward T. Cone) тврде да „композитор не може да

²³² Carl Nielsen, „Words, Music, and Program Music“, *Modernism and music, an Anthology of Sources*, Chicago, University of Chicago Press, 2004, 56–57.

²³³ Paul Hindemith, „A Composer’s World“, *Modernism and music...*, 61.

²³⁴ Paul Hindemith, „A Composer’s World“ ..., 57.

²³⁵ Исто.

‘уметне’ песму директно, те у том смислу не постоји таква ствар као што је ‘песма’: оно што он користи јесте читање песме – или да се тако изразим, специфично извођење, јер је чак и читање у себи, вид извођења“.²³⁶ Суптилну радњу спајања знакова у ресемантизованом језику треба посматрати зависно од сваког дела посебно, односно, не постоји одређено универзално правило по којем би могао да се одреди степен стапања две различите језичке природе у једну. У зависности од тога који је смисао исказа, однос између текста и музике мора бити узајаман и кореспондирајући у мањем или већем степену. У случају ресемантизације, знак ће бити посматран као тонални и са габаритом који текст носи са собом. Или, како тврди Коун, „композиторов глас (алузија на наслов књиге *The Composer`s voice*, оп. С.Т.) треба да се чује не у вокалној линији за себе, већ у прогресији која синтетизује глас и пратњу изричито са симболичким исказом“.²³⁷ Овакво гледиште није нужно нити је аксиоматско. Нарочито од средине XVII века, однос музике и текста подређен је тоналном синтаксичком поретку који не зависи више од мелодијских кретања и случајних додира деоница. Како наводи Имберти, у односу на претходну традицију (средњи век и ренесанса) у тоналној традицији је ново то што „музика значи сама по себи, и она значи тако добро да мора да се чува од онога што би могла рећи а што не би било у складу са текстом“.²³⁸ Таква свест о музичком значењу задржана је и у наредна три века, те модерност прокламована од Монтевердија као да најављује „исказивање истине“, односно значења, кроз будућу појаву фиксираних система – тоналитета. У првој половини XX века долази до нове ревитализације тоналних система средњег века и ренесансе, али они у својој суштини бивају уклопљени у неки од фиксираних система синтактички заснованих на истим принципима као и тоналитет, дакле на основама превредноване хармонске функционалности. Самим тим, музика са својим тоналним знацима и даље кореспондира са текстом на начин описан код Имбертија.

Рани литургијски напеви, *nuove musiche* Качинија (Giulio Caccini), музика Монтевердија или Карисимија (Giacomo Carissimi), најупечатљивији су примери повезивања текста и музике на почцима тоналне традиције. Занимљиво, да је управо покушај спајања текста и музике крајем XVI и почетком XVII века назван

²³⁶ Edward T. Cone, *The Composer`s voice*, Los Angeles, University of California Press, 1974, 19.

²³⁷ Исто.

²³⁸ Michel Imberty, *Entendre la musique...*, 5.

модернизмом, те Гостушки наводи: „у извесним периодима, а по правилу на почетку једне стилске епохе, поезија и музика постају нераздвојне; нераздвојне физички иако не увек естетски“.²³⁹ Биле ове речи тачне или не, модернистички значењски аспекти посматрани кроз призму интеракције поетског језика и тоналности биће посматрани управо на почетку једне епохе, чији је један сегмент типичан по превредновању дотадашњег језичког система. И овде би могао да се активира гудмановски трансфер: значење мора да укључи трансфер преко предиката тј. музичког знака у посредовању са вербалним симболом чиме се добија пуни смисао значења. Преко посредовања настаје смисао, те знак са том тежином прелази у код. Музика је толико добро кодиран систем, да речи не могу да је пребаце у други систем изражавања. Због тога и ресемантизовану тоналност треба посматрати као систем који у себи носи јединство смисла, и који у себе „увлачи“ све топосе и значења другог система.

О постојању таквог једног метода говори и Ана Стефановић, која је дала објашњење везе између „музичког изражавања речи (*imitatio della parola*) и сликовности, барокних *tableaux vivants* (...)“²⁴⁰ код Хектора Берлиоза (Hector Berlioz). У трансстилистичкој вези са прошлошћу Берлиоз користи типичне топосе сна и љубави, воде; литерарни текст је „извор стилистичких аналогичности“²⁴¹, а ове, „имају свој парњак у поковавању звука, у етеричној атмосфери, у статичној музичкој слици идиличне, лепе природе, *favorable aux amants* како би барокни писци рекли, као метафора нежних осећања“.²⁴² Како аутор напомиње, код Берлиоза је реч о архитектстуалним, па самим тим и архистилистичким односима, односно, у новом делу долази до унифицирања дискурса у том смислу што се матрица формира у односу према читавом низу текстова. Нарочито у модернизму долази до вишеструких релација, биле оне истовремено архитектстуалне и интертекстуалне или се текстуалност жанровски дефинише на неки други начин, што ће најзад и бити предмет саме анализе. У сваком случају, поетски текст би требало посматрати као чиниоца градње музичког значења. У том смислу, биће реч о истим

²³⁹ Dragutin Gostuški, *Vreme umetnosti...*, 35.

²⁴⁰ Ана Стефановић, „Berlioz and French Baroque Opera: Locus Communis and Stylistic Self-reference“, *Muzička teorija i analiza*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2008, 80.

²⁴¹ Ана Стефановић, „Berlioz and French Baroque Opera...“... , 97.

²⁴² Исто. Ауторка говори о идентичним „семантичким централним местима“, „обрасцима и мотивима“, које Берлиоз (Hector Berlioz) из француске барокне опере преноси у оперу „Тројанци“ (*Les Troyens*, 1856 - 1858.) и у драмску легенду „Проклетство Фауста“ (*Le Damnation de Faust*, 1846.). У конкретном случају, помиње се опис Реноовог (Renauld) сна у тексту Квиноа (Philippe Quinault), којег је овај Лилијев (Jean – Baptiste Lully) либретиста представио у опери „Армида“ (*Armide*, 1686.). Ауторка проналази сличну семантичку матрицу у љубавној сцени Берлиозове опере „Тројанци“.

стратегијама градње ресемантизованог исказа као што је то био случај у примерима инструменталне музике.

Аналогије које се успостављају између наведених теорија наводе на трипартитну поделу, по чему се намеће и логика њиховог постављања у исту раван. Ситуације и уметничке феномене који се налазе на истом нивоу ресемантизације било би уз помоћ ових теорија, могуће осветлити из различитих углова. Дословна егземплификација указује на дослован начин реферирања на музички језик прошлости. У овом контексту, Фрајеви симболи се јављају у дословној или описној фази и уз спровођење ревизионог начела *апофрадес* (Блум) – уз потпуно „ураћање“ у дело старијег песника. Овако створени *лажни узорци* (Веселиновић-Хофман) доводе до минималног степена промене и до стварања озбиљних или лудичких стилских имитација (Женет). Метафоричка егземплификација (Гудман) указује на метафорички начин реферирања на прошлост, у контексту у којем се симболи појављују као *слике* (Фрај). Уз спровођење ревизионог начела *клинамен* (Блум), односно, уз „корекцију“ стила на који се реферира, долази до стварања *узорака-модела* (Веселиновић-Хофман) и до исказивања озбиљних, лудичких и подругливих стилских имитација (Женет). Контрастивна егземплификација (Гудман) указује на контрастиван начин реферирања на прошлост, у контексту у којем се симболи појављују као *архетипови* (Фрај). Уз спровођење ревизионог начела *тесера* (Блум), долази до стилског „прекршаја“ и до стварања *узора* (Веселиновић-Хофман). Он је компатибилан са три врсте стилских трансформација, озбиљном, лудичком и подругливом (Женет).

Аналитички део рада који следи, усмерен је на испитивање различитих нивоа ресемантизације из углова наведених теорија. Гудманова теорија указује на три различита начина реферирања који опет, говоре о различитим начинима стварања односа узајамности на релацији језик-стил. Фрајева теоријска поставка о контекстима појављивања симбола, осветљава последице реферирања. Блумова ревизиона начела, с друге стране, говоре о обрнутом процесу, о начинима на који дело „старијег“ утиче на дело „млађег“ песника. Разматрајући преношење знакова као музичких парадигми, Мирјана Веселиновић-Хофман разматра три могућа начина њиховог појављивања у музици прве половине XX века. Подударане свих наведених нивоа наводи и на три могућа вида исказивања ресемантизације: нулти, средњи и високи. Оно што сваки од

њих чини својственим, јесу стратегије до којих је могуће доћи једино аналитичким путем. Управо ће анализа бити базирана на идентификацији и проучавању њиховог дејства у оквирима три нивоа ресемантизације. У сваком од нивоа делује увек исти и ограничен број стратегија чије дејство, у крајњој инстанци, доводи и до остваривања хипертекстуалних пракси о којима говори Женет: стилских имитација и стилских трансформација.

2. Методолошка поставка језичко-стилске ресемантизације

2.1 Нивои ресемантизације

Поступак ресемантизације подељен је на три нивоа. Заједничка су им три основна контекста који се могу применити на степене презначења: дословни, метафорички и контрастивни. Нивои ресемантизације у складу са основном идејом ове тернарне поделе, именовани су као нулти, средњи и високи. Методолошка разрада ове поставке детаљно ће бити описана у посебном поглављу. У наредним поглављима, биће речи о аналитичкој примени ресемантизације према постављеним нивоима. Анализа ће бити базирана на идентификовању конкретних стратегија презначења референце.

2.2 Нулти ниво језичко-стилске ресемантизације

Нулти ниво указује на дословни ниво егземплификације. Суштински, не подразумева презначење. На нултом нивоу знакови тоналности постављени су тако да својим својствима иконички денотирају стари стил. Из таквог односа произилази да и сам стил на дослован начин егземплификује сопствене црте. Овај ниво најближи је дословној или описној Фрајовој фази и знакови у оквиру ње биће названи *маркираним*. Назвати знак маркираним представља плеоназам, јер знак по себи нешто означава. Жан-Мари Шефер међутим, говори о томе да у уметности никада не може да се говори о апсолутној, већ само о релативној истородности, те би овај додатак термину знак – маркирано могао да се оправда, јер указује на степен истородности са природом из које је знак пренешен. Наиме, иако знак прошлости, он као такав, у ресемантизованом контексту представља аутономну семантичку вредност и није нужно познавати га као „стари“. Као знак, он функционише и релевантан је у новом контексту, док га за прошлост везује препознавање одређено конвенцијом, која, поново напомињемо, није нужна. „Уверење према којем `иконичка представа подражава стварност` – уверење које конвенционалистичким ставовима служи као средство за лако побијање –

претпоставља дакле да се перципирани објекат и сам објекат поистовећују. Ово поистовећивање, које заступа `окорели реализам`, погрешно је ако га схватимо дословце, или ако усвојимо једно претерано епистемиолошко гледиште“, каже Шефер.²⁴³ Стилско подражавање према Шеферу, једно је од нивоа *подражавања-реинстанцирања* чију природу аутор објашњава следећим речима: „Јер, верно подражавати неки одређени текст у његовој евентуалној посебности, најпре значи створити идиолект тога текста, односно идентификовати својствене му стилске и тематске црте које се потом генерализују, односно од којих се изграђују матрица подражавања или мрежа миметизама које могу служити у неодређеном броју случајева.“ *Подражавање-реинстанцирање* подразумева подражавање унапред хијерархизованих процеса јер, „стварно подражавање заузврат, мора да реинстанцира, а подесне мимеме у овом случају су мимеме које омогућавају то реинстанцирање а не оне које функционишу као сигнали идентификације“.²⁴⁴ Ову појаву аутор разликује од *подражавања-изгледа* које је, „површинско подражавање које искључује подражавање стварне интенцијске уређености“²⁴⁵, или, другим речима, у том случају нема реинстанцирања.

Управо се чини, да термин маркирани знак и термини који ће произићи из њега у средњем и високом нивоу ресемантизације, прецизно указују на нову семантичку вредност и хијерархизују степен употребе подесних мимема, те самим тим прецизно указују и на степен *подражавања-реинстанцирања*.

Подсећамо да Фрај *симболе* у дословној или описној фази назива и знаком и мотивом, јер вербалне јединице указују на нешто изван места на којем се нешто догодило („центрифугални језички елемент“), а истовремено су и дословни делови језичке структуре. („центрипетални језички елемент“).²⁴⁶ Маркирани знакови кореспондирају са овим гледиштем јер они на готово дослован начин денотирају структуру и унутрашње односе језичко-стилске референце, подсећајући на „етикете“.²⁴⁷

²⁴³ Žan-Mari Šefer, *Zašto...*, 113.

²⁴⁴ Žan-Mari Šefer, *Zašto...*, 99.

²⁴⁵ Исто.

²⁴⁶ Нортроп Фрај, *Анатомија ...*, 88.

²⁴⁷ „Етикета“ је појам којег Гудман везује за референцу у најопштијем смислу: „Рећи да Сократ егземплификује рационалност је исто што и рећи да Сократ егземплификује неку етикету која коезистира са `рационалним`.“ Nelson Goodman, *Languages...*, 55.

Нулти ниво представља најмањи вид одступања од референце, толико занемарљив да дословност није угрожена, и у толикој мери да *подражавање-реинстанцирање* ипак постоји. Он би требало да укаже на буквално преношење знаковних констелација традиције, што у музици никада није случај у апсолутном смислу: „Имитација је у сликарству много чешћа пракса него трансформација (...). Али треба имати у виду чињеницу која је већ назначена, постојање *копије* својствене ликовним уметностима која је, да тако кажемо, директна имитација једног дела, што значи његова чиста и једноставна репродукција, било од стране истог уметника или његовог атељеа (реплика), било од стране другог уметника који то чини у циљу техничког учења (школска копија), или у неком другом циљу. Та пракса, нема еквивалента у литератури ни у музици јер ту не би имала никакву естетску вредност: копирати музички или литерарни текст ни у ком смислу не представља значајно испољавање писца или музичара, већ прост задатак преписивача. Репродуковати добро платно мајстора или скулптуру насупрот томе, захтева техничко умеће које је у принципу једнако умећу према којем је створен модел.“²⁴⁸

Одабрани примери од „оригинала“ углавном одступају неким ситним детаљима: незнатно измењеном оркестрацијом, нешто другачије уређеном фактуром, начином извођења промењеном у неком детаљу итд. Нулти ниво ресемантизације констатован је у оним примерима у којима је степен дословности готово апсолутан. Степен измене у њима је толико занемарљив, да би могло да се говори и о поистовећивању са делом претходника, односно, ревизионом начелу *анофрадес*, али са друге стране, и такав степен нулте измене доводи до ресемантизације. Стога се и терминологија Мирјане Веселиновић-Хофман савршено уклапа у овај контекст: маркирани знакови нултог нивоа су *лажни узорци*, односно, они су истовремено и *узорци* и *модел*. Са једне стране, као узорци, они упућују на цитате или квази цитате, с друге стране, као модели они се ипак налазе у новом контексту и са њима се на неки начин већ ради, па макар стратегије измене биле минималне, или, на нултом нивоу.

Као узоран пример за приказивање нултог нивоа одабран је пример увертире из *Пулчинеле* Игора Стравинског у којем је степен измене Перголезијевог хипотекста занемарљив. Такви примери представљају и поједине нумере из опере-ораторијума

²⁴⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes ...*, 538–539.

Краљ Едип Стравинског и *Краљ Давид* Артура Хонегера. На нултом нивоу не постоје стратегије измене референце, док је корективно читање сведено на најмању могућу меру, тек толико да дође до реинстанцирања.²⁴⁹ Због тога су најчешћи видови имитације озбиљна или лудичка. Да би се достигла подруглива имитација, потребно је послужити се одређеном стратегијом у измени стварног или замишљеног хипотекста. Нулти ниво ресемантизације би због тога могао да се сматра најсведенијим, али и својеврсним узором за сваки вид градње ресемантизованог језика у датом периоду. Различите стратегије измене старих језичко-стилских односа усмеравају семантику језика у два смера: ка стилским имитацијама или ка стилским трансформацијама.

2.3 Средњи ниво језичко-стилске ресемантизације

Тонална референца на средњем нивоу ресемантизације уводи се по сличности и ту долази до онога што Гудман карактерише као „више метафоричко а мање дословно исказивање знака“.²⁵⁰ Знак на овом нивоу произилази из референце, он је препознатљив као њој сличан али не и исти, и упоредив је са метафоричком егземплификацијом или експресијом, која подразумева блискост односа између знака и референце.²⁵¹ У овој

²⁴⁹ Апсолутно савршена језичко-стилска реплика наравно, у музици може да буде само поновно извођење неког дела, не узимајући у обзир извесна минимална одступања која прате сваку интерпретацију. Нулти ниво, већ је јасно, не представља поновљену интерпретацију већ постојећег језика. Вредност „аутентичног“ у уметности уосталом, може да се посматра кроз призна економских друштвених односа о чему говори Еко: „Вредност која се додељује ‚аутентичности‘ оригиналне статуе или кипа има више значаја за теорију добара (робе), а када јој се додељује незаслужен значај на естетском нивоу, онда је то ствар за социјологе или критичаре друштвених одступања. Жудња за аутентичношћу јесте идеолошки производ прикривених наговарача на тржишту уметнина; када је реплика неке скулптуре апсолутно савршена, давање приоритета оригиналном јесте налик на давање више важности првој означеној копији неке песме, него неком уобичајеном џепном издању.“ Umberto Eco, *Theory of Semiotics*, Indianapolis and Bloomington, Indiana University Press, 1979, 179.

²⁵⁰ Видети, Nelson Goodman, *Of Mind ...*, 61.

²⁵¹ Метафоричка егземплификација код Гудмана је описана као појава која се изједначава са експресијом. Хатен међутим сматра, да овај аутор не нуди методологију њеног препознавања и да се оно у суштини, своди на препознавање. Примена метафоричке егземплификације на теорију о ресемантизацији на неки начин представља разраду изложене Гудманове идеје, јер Гудман није оставио одређене методолошке инструкције. Теорија овог аутора чини се примењивом у мноштву различитих контекста. Хатен уосталом, то дефинише на следећи начин: „Са друге стране, искушење да се сва музичка експресивна значења сматрају метафоричким је такође проблематично. Када је Нелсон Гудман у утицајном делу *Languages of Art* (1976) предложио изједначавање израза (*expression*) у музици са метафоричком егземплификацијом, он је то урадио да би обухватио значења, или етикете (*labels*), као што је `туга` која може бити примењена на музичке делове али која није дословно егземплификована тоновима што би било могуће у случају ознака као што је `гласно`. Нажалост, Гудман не нуди икакву теорију којом би се

фази више је реч о указивању на референцу, него о дословном имитирању. Знакови средњег нивоа биће названи *полумаркираним* и према Фрајовој типологији, одговарају *симболима-сликама* у описној фази. Полумаркираним се сматрају они знакови који по сличности и на метафорички начин преносе слику стила на којег директно реферирају и из којег произилазе. У овом случају, могуће је реконструисати „изворно“ порекло знака јер за тако нешто полумаркирани знак поседује довољно његових карактеристика. Полумаркирани знак, неком својом особином маргинализује карактеристике референце, али је ниво сличности са њом толики да не долази до мењања њених основних својстава или до њиховог губљења. С обзиром на чињеницу да овакав знак упућује на примарни контекст, упоредив је са узорком са којим се даље ради, или, са *моделом*, на начин како га дефинише Мирјана Веселиновић-Хофман. На овом нивоу нема удаљавања од референце у смислу исказивања супротног значења или његовог негирања, већ је могуће стварање само сличног. Знакови на средњем нивоу ресемантизације указују на реинстанцирање у смислу произилажења и задржавања блискости са сликом света из којег су пренешени. Терминологија Џозефа Штрауса прилагођена је поимању језика као семантичко-синтактичке целине, те је тако и са стратегијама које су издвојене као кључне за овај ниво. Три основне стратегије средњег нивоа ресемантизације јесу *мотивизација*, *фрагментација* и *маргинализација* и њихова примена могла би да се окарактерише и као спровођење онога што Блум назива ревизионим начелом клинамен или корективним читањем.

За разлику од Штрауса који своје термине користи везујући се искључиво за структурне елементе језика, у контексту ресемантизације, они ће бити коришћени као термини за контекст пренамене језика чији саставни део структуре представља и стилска референца. *Мотивизација*, као што је већ наведено, за Штрауса је термин који означава радикално интензивирање мотивског садржаја ранијег дела у новом. Тај

регулисала правилна примена његових метафоричких ознака. Њихова примена је стога регулисана претежно кружним поступком: очигледно, ако истраживач верује да је ознака примењена на музички одломак и да тај одломак нема очигледне сличности са концептом ознаке који га дефинише, тада је претпостављена егземплификација `метафоричка` – без обзира да ли је могуће демонстрирати колико се значење доследно алудира одређеним структуралним карактеристикама или контекстима у музици. Упркос Гудмановом инсистирању да се такве ознаке примењују правилно или неправилно, он није могао да обезбеди музичке теоријске инструкције попут тога шта би сачињавало такву одредницу, али мора да претпостави и случајеве у којима се оне већ налазе. Стога, Гудманова `метафоричка` егземплификација нема садржај којим се може објаснити уколико корелација између звука и значења није очигледна. Уколико постоје други начини стављања у форму мање очигледне сличности, тада можемо и без свих замишљених егземплификација.“ Robert S. Hatten, "Metaphor in Music",...37.

мотивски садржај у процесу ресемантизације, односиће се на карактеристичне језичко-стилске особине знака пренесеног у нови контекст. Интензивираним понављањем полумаркираног знака он се доводи у контекст који није својствен оном из којег је пренет. На тај начин, долази до стварања нове знаковне констелације у којем односи много пута поновљених, истих или сличних знаковних структура старог стила, постају нове вредности. Ово је најједноставнији вид остваривања средњег нивоа језичко – стилске ресемантизације, и у таквом виду могуће га је пронаћи код Бритна у *Једноставној симфонији*. *Фрагментација* је термин, који код Штрауса означава елементе који се у старом делу у оквиру акорда јављају заједно, док се у новом појављују одвојено („делови“ акорада односно традиционалних функција – двозвучи, који се у новом контексту при том спајају у бикорд, нпр.). *Фрагментација* је најчешћа стратегија средњег нивоа и уколико би се било који знак посматрао само у контексту старог стила, могло би се рећи да се неки његови елементи препознају као стари, док неки представљају модернистички додатак, тако да се и сам знак у том случају, доживљава као *фрагментација*. Истовремено, одређени елементи старог знака у новом контексту постају периферни, односно, маргинализују се. *Фрагментација* и *маргинализација* у ресемантизацији дакле, увек иду заједно. У оквиру свих поменутих стратегија лежи свеобухватни принцип *генерализације*, јер знакови, обрађени на начин *мотивизације* и *фрагментације-маргинализације*, излажу се у складу са нормама које диктира контекст средњег нивоа ресемантизације. Стратегија *симетризације* о којој говори Штраус, а која би такође била примењива у средњем нивоу, подразумева инверзни след у односу на појаве које се могу уочити у прошлости. На овом нивоу ресемантизације она је ретка и могуће би било свести је искључиво на одређене појаве у језику, попут инверзног следа акорада и сл.

Последица примене ових стратегија јесу језичко-стилске вредности које се према Женету, сврставају у имитације. Хипертекстуалне праксе, како је већ наведено, деле се на озбиљне, лудичке и подругљиве. Нулти ниво за разлику од средњег, по природи ствари не подразумева прожимање хипертекстуалних пракси. Прожимање би међутим требало узети као неминовност. Штавише, могућност разноврсног тумачења жанровских преплитања чија објашњења могу да буду контроверзна, јесте основни квалитет ресемантизације као поступка. На средњем нивоу ресемантизације заиста и преовладавају два основа принципа протока полумаркираних знакова. Први принцип,

односи се на претежну мотивизацију и *фрагментацију-маргинализацију* изведену на начин да се хипотекст не меша са језичко-стилским знаковима сличног или другачијег порекла. На такве примере наилазимо код Бритна – *Једноставна симфонија*, Прокофјева – *Класична симфонија* и Равела – *Купренов гроб*. Овакве имитације сврстали би у лудичке (*пастии*), а то су оне у којима би промењен контекст указивао на игру која је стилски једнообразна и у оквиру које не долази до *фрагментације* референце знаковима другачијег језичко-стилског порекла. Подругљивом имитацијом (*шаржа*) означили би ону која није „чиста“ и у којој се на неки начин, *фрагментацијом* „напада“ референца која маргинализује нека од њених својстава, али се њено метафоричко својство не мења. Она и даље остаје препознатљива, а најчешће је комбиновање лудичке и подругљиве имитације, док је озбиљна имитација како је већ речено, карактеристична само за нулти ниво. Овакви примери, биће обрађени у делима попут *Концерта за клавсен и оркестар* Пуланка, *Гудачком квартету* Шостаковича, балету *Пулчинела* и опери-ораторијуму *Краљ Едип* Стравинског.

2.4 Високи ниво језичко-стилске ресемантизације

На високом нивоу језичко-стилске ресемантизације, стари стил у језичким оквирима бива сугерисан или наговештен, те долази до активирања процеса контрастивне егземплификације, односно, индиректна референца сугерише могућност „семантичке иновације“, како је назива Ана Стефановић.²⁵²

Према Фрајовој класификацији, распоред симбола високог нивоа најближи је митској фази, односно, *симболу-архетипу*, а знакове високог нивоа ресемантизације назваћемо *делимично маркираним знаковима*. Делимично маркираним сматрају се они знакови који на супротан начин од изворне референце сугеришу на значење, индиректно је наговештавајући или евоцирајући. Иако веза са референцом постоји, она се не може у потпуности реконструисати, те делимично маркирани знак добија супротна, или потпуно губи својства знака на који реферише. Делимично маркирани знакови универзални су у том смислу, што би историјски, будући као „архетипови“ и

²⁵² Видети, Ana Stefanović, „The relationship Between Music ...“, 485–486.

делимично произишли из референце, могли да се вежу за широко историјско временско раздобље. Њихова веза са референцом није директна, те стога одговарају виду исказивања парадигме као *узора*. Рецимо, модални језички систем, звучање празних квинти, прожимање пентатонике и модалности, технике имитације и хроматска хармонија, све то, на различите начине и у оквиру једног дела или исказа, могу да буду делимично означени знакови, узорни религиозне сфере широког историјског раздобља, од средњег века и ренесансе, преко XVIII века, романтизма, па све до модернизма. Целокупна констелација знакова високог нивоа ресемантизације, онемогућава прецизну реконструкцију која би довела до „изворне“ референце.²⁵³ Крајњи исход високог нивоа јесте *неутрализација*, а до ње се долази стратегијама *компресије* и *централизације*, које су неодвојиве. У односу на оригиналну референцу, *компресија* подразумева стратегију спајања неспојивих црта у оквиру знака или исказа. За разлику од *маргинализације* средњег нивоа језичко-стилске ресемантизације у којој је знак „подељена“ целина, знак у *компресији* не може да се „подели“, нити да се сведе на стари контекст. Делимично маркирани знакови само сугеришу и у њима се *централизује* оно што је маргинално или не постоји у самој референци. Услед споја неспојивог, оно што је маргинално у знаку или исказу оригиналне референце, постаје централно у контексту високог нивоа ресемантизације.

Неутрализација је крајњи исход високог нивоа ресемантизације, јер управо у њој долази до неутралисања изворних својстава знака помоћу којих се врши реинстанцирање. За разлику од *генерализације* средњег нивоа, *неутрализација* не ресемантизује према сличности већ према супротности. Стога, стратегије језичко-стилске ресемантизације не представљају поступак корективног читања већ „прекршаја“, ревизионог начела којег је Блум назвао *Тесера*. Они наводе на

²⁵³ Говорећи о „симболима-архетиповима“ пасторале у књижевности, Нортроп Фрај наводи следеће примере у књижевности који на добар начин осликавају „универзалност“ о којој је реч: „Прво помислимо да пасторала води порекло од Теокрита, код кога се појавила прва пасторална елегија као књижевна адаптација ритуалног оплакивања Адониса, и да је затим од Теокрита преузимају Вергилије и читава пасторална традиција све до *Пастировог календара* и даље до самог *Лисидаса*. Затим нам пада на памет замршена пасторална симболика Библије и хришћанске цркве, Авељ и 23. Псалам и Христ добри пастир, па црквено инсистирање на `пастиру` (пастор) и `стаду`, те веза између класичне и хришћанске традицијеу Вергилијевој месијанској еклоги. Затим размишљамо о проширеној пасторалној симболици у Сиднијевој *Аркадији*, *Вилинској краљици*, Шекспировим шумским комедијама и слично; па о постмилтонском развоју пасторалне елегије код Шелија, Арнолда, Витмана и Томаса; а можда и о пасторалним конвенцијама у сликарству и музици. Укратко, добијамо цело либерално образовање једноставним одабиром једне конвенционалне песме и праћењем њених архетипова који се протежу на остали део књижевности.“ Нортроп Фрај, *Анатомија...*, 120.

трансформацију стила и могу да се подведу под озбиљну, лудичку или сатиричну трансформацију. С обзиром да је високи ниво језичко-стилске трансформације ниво *неутрализације* референце, разлика између лудичке и подругљиве трансформације углавном је тешко одредива. Лудичка трансформација (пародија) требало би да на неки начин укаже на *компресију*, која је у приличној мери једнообразна у начинима њеног исказивања. Подругљива трансформација (*травестија*) била би она која негацију ствара на начин очигледне стилске контаминације, или, још наглашеније компресије разнородних језичко-стилских знакова. Она би, у њиховом комбиновању, требало да доведе до неуобичајених, карикатурних или гротескних ситуација. Крајњи степен *неутрализације* изворне референце, која се као таква препознаје више као универзална а мање као историјски одређена, наводи на озбиљну трансформацију стила. Комбинацију лудичког и подругљивог могуће је срести код Прокофјева (*Ромео и Јулија*). Озбиљна трансформација (*транспозиција*) пружа прилично чисту слику – реч је о *компресији* разнородних знакова у којој нема трагова карикирања, гротеске, ироније и слично. На такве случајеве могуће је наићи код Химдемита (*Маријин живот*) и Бартока (*Клавирски концерт 3*).

Уколико у исказу дође до потпуног губљења свих својстава референце, онда више ни она није у статусу хипотекста, те сви односи унутар њега постају архитектурални. На такве примере могуће је наићи у случају крајњег свођења референце, које у потпуности доводи до превазилажења или још тачније, до најширег поимања неког историјског оквира. Код Бартока се референца у првом ставу клавирског концерта своди на тонални знак (V – I) који је знак тоналности као такве, те се референца везује за целокупну традицију. Такви случајеви, крајњи су дometri ресемантизације јер превазилазе хијерархију хипертекстуалних пракси. Очигледно је да знакови представљају својеврсне парадигме, на различите начине преузете из прошлости која служи као *узорак*. О примерима на које се угледа и видовима исказивања природе самих парадигми говори Мирјана Веселиновић-Хофман, чија терминологија кореспондира са трипартитном поделом на којој је заснована теорија ресемантизације.

На основу свих наведених теорија, могуће је поставити и методологију анализе језичко-стилске ресемантизације која је на најсажатији начин исказана табелом 2.

Табела 2

	Нивои језичко-стилске ресемантизације		
	Нулти	Средњи	Високи
Нивои према Нелсону Гудману	Дословна егземплификација	Метафоричка егземплификација, експресија	Контрастивна егземплификација
Врсте симбола према Нортропу Фрају и класификација знакова	Дословна и описна фаза = Маркирани знак	Формална фаза: <i>симбол</i> – <i>слика</i> = Полумаркирани знак = Однос са референцом остварен по сродности	Митска фаза: <i>симбол-архетип</i> = Делимично маркирани знак = Однос са референцом сугерисан, наговештен
Ревизиона начела према Харолду Блум	<i>Апофрадес</i> – „урањање“	<i>Клинамен</i> – „корекција“	<i>Тесера</i> – „прекршај“
Стратегије према Џозефу Штраусу		<i>Фрагментација</i> – знак није иста целина као референца, у односу на њу доживљава се као фрагмент. <i>Маргинализација</i> – знак губи нека од својстава оригиналне референце. <i>Мотивизација</i> – радикално интензивирање појављивања знака у новом контексту. <i>Симетризаација</i> – обрнути редослед излагања знакових елемената или знакова у оквиру исказа. Крајњи исход – <i>генерализација</i> .	<i>Компресија</i> – спајања неспојивих својстава знакова у једну целину. <i>Централизација</i> – оно што је периферна особина знака у старом контексту, <i>централизује</i> се у новом контексту. Крајњи исход – <i>неутрализација</i> .
Хипертекстуални жанрови према Жерару Женету ²⁵⁴	<i>Патворина, Форжерија</i> – озбиљна имитација, <i>Пастии</i> – лудичка имитација.	<i>Патворина, Форжерија</i> – озбиљна имитација, <i>Пастии</i> – лудичка имитација, <i>Шаржа</i> – подругљива имитација.	<i>Транспозиција</i> – озбиљна трансформација, <i>Пародија</i> – лудичка трансформација, <i>Травестија</i> – подругљива трансформација.
Природа, видови и распони коришћења музичке парадигме према Мирјани Веселиновић-Хофман	<i>Лажни узорак</i>	<i>Узорак-модел</i>	<i>Узор</i>

²⁵⁴ Оставља се могућност прожимања ових пракси.

3. Аналитичка разматрања језичко-стилске ресемантизације

3.1 Достижање озбиљне и лудичке имитације стила минимумом измена „оригиналног“ текста на нултом нивоу ресемантизације – Игор Стравински, *Пулчинела* и *Краљ Едип*, Артур Хонгер, *Краљ Давид*

Проучавање језичко-стилске ресемантизације на нултом нивоу започећемо одабраним примерима из свите *Пулчинела* (*Pulcinella*, 1920.) Игора Стравинског. Тонални језик у овом делу уређен је као густо распоређена мрежа маркираних знакова тоналитета прелазног периода из барока у класицизам. Карактеристично за све ставове јесте да су фундаментални тонални односи прошлости задржани. Музика овог дела писана је на конкретан предложак – музику Перголезија и још неких, мање значајних композитора прве половине XVIII века. Већ је речено да је нулти ниво језичко-стилске ресемантизације донекле фиктиван јер готово да не постоје примери без макар минималне интервенције композитора. Концепт музике писане на другу музику, са становишта ревизионих начела Блума могао би да се објасни психолошки, те би `преписивање` могло да представља продукт дубоке анксиозности (*кеносис*) у односу на традицију, или, с друге стране, `самоочишћења` (*аскесис*) у односу на исту. Определили смо се за *анофрадес*, управо из разлога што је код Блума, ово начело ослобођено психолошких конотација и у погледу касније насталог дела, „не оставља мучан утисак због тога што се чини као да га је писао претходник (...)“.²⁵⁵ Сам Стравински је логично, признавао притисак наслеђа о чему говоре следећи наводи: „У ствари, право дјело које ствара традиција не смије уопће наликовати на прошлост, а то је једино што већина људи може да чује. Традиција је генеричка; она се једноставно предаје од очева на синове али је подвргнута животном процесу: она се рађа, расте, постаје зрела, опада а можда се и поново рађа. Ти ступњеви развоја и поновног развоја увијек су у противрјечју с неком другом концепцијом или интерпретацијом: права традиција живи у контрадикцији `Notre héritage n'est précédé d'aucun testament` (*Наше наслеђство није остављено никаквом опоруком*). То је мислим `истина`. Но умјетник

²⁵⁵ Harold Bloom, *The Anxiety...*, 16.

истовремено осјећа своје `наследство` као стисак јаких кљешта.²⁵⁶ Дотицање утицаја и начин његовог преношења са `очева` на `синове` преко ревизионог начела *анофрадес*, могло би да укаже на готово апсолутно усвајање, у којем се референца, према Мирјани Веселиновић-Хофман, приказује као *лажни узорак* или *мустра*, те на такав начин постаје схватљив парадокс наводне неаутентичности. У том случају, као и у случају балета *Пулчинела*, можемо да говоримо о делима заснованим на наглашеној имитацији, или, како их Џозеф Штраус назива, *рекомпозицијама (recompositions)*. Овај аутор их сматра последицом анксиозности од стила који он разликује од анксиозности од утицаја. Указујући на Блумова ревизиона начела, он наводи: „Анксиозност од стила је више општи феномен: реферира на осећање неке прошле епохе, као целина репрезентујући никада–више–остварен уметнички врхунац. У овом веку (XX век, оп. С.Т.) анксиозност од стила појављује се у сталном поређењу нове музике са класично-романтичном и оправдавајућом тврдњом о новој музици као богатој, експресивној, свеобухватној и способној за стварање кохеренције са оном која је настала пре ње. Када се чини да се претходни музички стил (у овом случају, уобичајена тонална пракса) отелотворио у значајној структурној и експресивној снази, наредна генерација композитора може да стекне анксиозност у односу на (стари, оп. С.Т.) стил, поштујући га. Осећај прошлости за Стравинског био је попут `снажних кљешта`, Шенбергов осећај прошлости је притискао, што јесу манифестације анксиозности од стила.“²⁵⁷ Питање анксиозности, како наводи писац, или пак „самоочишћења“ које би могло да се постави као супротно, у односу на непосредну традицију по себи је контроверзно, јер поставља неразрешену дилему: да ли је тип тоналности у балету *Пулчинела* један од одговора на кризу тоналитета или је суверени модернистички поступак негирања непосредне прошлости хроматског романтичарског тоналитета. Ово је питање које би могло да се постави за сваки вид исказивања ресемантизоване тоналности. *Анофрадес* Стравинског, говори о потреби ненарушавања дословности у највећој могућој мери, чиме се достиже

²⁵⁶ Igor Stravinski, Robert Kraft, *Memoari i razgovori I*, prevod Vera Bajer, Zagreb, Zora, 1972, 216–217.

²⁵⁷ На истом месту Стравински тврди: „*Пулчинела*` је било моје откриће прошлости, објава која је омогућила читаво моје касније дијело. То је био свакако поглед уназад – прва од многих љубавних згода у том правцу – али то је био такођер и поглед у зрцало. Ни један критичар није то разумио у оно вријеме, па су ме стога нападали као *пастиишера*, корили што компонирам `једноставну` музику, окривљавали да сам се изневјерио `модернизму`, оптуживали да сам се одрекао `истинског руског наслеђа`. Људи који никада нису чули за оригинал нити са за њега марили, викали су: `Светогрђе. Класици су наши. Пустите класике на миру`. Једини мој одговор њима био је и јест: `Ви цијените, али ја волим`.“ Igor Stravinski, Robert Kraft, *Memoari...*, 88.

велики степен објективности у односу на референцу.²⁵⁸ Чињеница је да језик овог дела представља основу стварања свих каснијих језичких концепција Стравинског заснованих на коришћењу стилова: „Балет *Пулчинела* је био тај којим је врло одлучно започета нова фаза у развојном путу Стравинског, за време које је он искористио мноштво спољашњих карактеристика постојећих стилова не би ли створио нов и лични тонални језик.“²⁵⁹ У овом делу као и на нултом нивоу уопште, ниво језичке промене толико је занемарљив да не угрожава дословност контекста из ког је пренешен. Промене у *Пулчинели* највише се тичу измена оркестрације. Примери овакве врсте, крећу се између патворине или озбиљне имитације и *пастииша* или лудичке имитације.

Први став, *Увертура (Sinfonia ouverture)*, дословно указује на прву половину XVIII века. Басова и мелодијска деоница представљају цитирани текст и преузети су из првог става (*Moderato*) Трио сонате бр. 1 у Ге-дуру венецијанског композитора Доменика Гала (*Domenico Gallo*, 1730–око 1768). Унутрашњи гласови формирају цитирајући контекст. Уколико се у обзир узме ова чињеница, оваква врста реферерирања представља мало више од дословног цитирања: *анофрадес* Стравинског чини да се оно `мало` што је промењено, објективизује у оној мери у којој се не нарушава контекст дословности. На сличан начин о томе говори и Франсоаз Ескал: „Цитат код Стравинског није акт језика који би проистекао из знања и образовања већ је акт говора. Није да цитат није био чињеница језика – преписати музику осталих да би се научила правила. Када се дође до неокласичног периода Стравинског констатује се прибегавање другим музикама, било дословним цитатима форми или стилова, а да се не говори о генералним референцама тоналних система. Данас се те генералне референце посматрају као цитати. Да би асимиловао Перголезија и Баха, Стравински пастишира. Оно што пастишира, постаје објекат. Поента је у томе: ако припадате једној традицији, морате да је објективизујете да би је усвојили.“²⁶⁰

²⁵⁸ Указујући на случај *Октета* и *Пулчинеле* Адорно говори о одрицању од субјективитета код Стравинског, истовремено поредећи га са Веберном (*Anton von Webern*): „Док је Веберн забрањивао себи све оно што није могао да испуни, Стравински је, у хистерично појачаном неповерењу према субјекту, забрањивао себи оно што је могло да се осећа. Субјективитет се код њега изражава само још кроз оно што он из себе пропушта, као што се код Веберна изражава оним што се пропушта из материјала. Крајња тачка Вебернове музике је тишина, док код Стравинског музика на крају постаје нема, лишена својих органа.“ Теодор Адорно, „Стравински-дијалектичка слика“, превод Влатка Цуллек, *Музички талас* 3–6, 1997, 90-99, 95.

²⁵⁹ Jim Samson, *Music...*, 48.

²⁶⁰ Françoise Escal, *Contrepoints: Musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990, 81.

Оквир за овакву објективизацију пренет је дословно. Форма *concerta grossa* састоји се из три одсека у оквиру којих сваки пут долази до излагања *solo* и *tutti* одсека уз проток маркираних знакова барокног тоналитета.

Како пример 1 показује, у првом одсеку (т. 1–15: *tutti* 1–7, *solo* 7–15), као основа структуре типичне за галантни стил, појављују се двотакти. У оквиру њих правилно се смењују основне функције Ге-дура и доминантног Де-дура (од т. 4), што указује на дословну егземплификацију стила. У секвенци (почетак сола, т. 6–9), долази до уобичајеног кретања хармонских функција Де-дура на растојању квинте (S–VII–III–VI–II–D), што такође указује на маркирани знак уобичајен за тонални језик прве половине XVIII века. Ниво цитираног у овом одсеку доминира, а оно што би требало истаћи јесте како оно `мало`, што је подложно промени, бива апсорбовано у оквиру нивоа дословности. Реч је о истицању тзв. „перемениј лада“ у контексту галантног стила, који молском бојом природног ха-мола, благо „сенчи“ уобичајено излагање дурског тоналитета. Наведене хармонске функције су при том, дискретно обојене и понеком дисонанцом – субдоминанта је представљена са септимом, трећи ступањ са кوارтом, доминанта са ундецимом.

Други одсек (*tutti* 15–24, *solo* 24–35), започиње темом у Де-дуру. *Tutti* има нешто гушћу фактуру услед тонова који су додати дијатонским акордским функцијама (нпр. т. 15–24). У језичком смислу, ово би можда могао да представља и једини тип удаљења од дословног нивоа, толико занемарљив да не квари слику *лажног узорка*. У последњој целини (*tutti* 34–35, *solo* 35–42 и кодета 42–44) нема значајнијих промена. Знакови тоналности у потпуности су прилагођени поимању језика у периоду на који реферирају: кроз правилно смењивање двотактних структура, смењују се и акордске функције које се увек враћају на тонику (изузев у секвенци), чиме се имитира потреба непрестаног потврђивања језика. Оваквим поступцима као да се симболички истиче тенденција ка установљавању јасног језичког система.

Сваки од сола денотира неки од видова исказивања концертантног стила барока: *solo 1* (т. 7–15) указује на трио-сонату у којој је обоа солистички инструмент; *solo 2* (т. 23–34) такође указује на трио-сонату са виолончелом као солистичким инструментом; *solo 3* (т. 37–44) реферира на солистички виолински концерт. Проток типичних маркираних знакова огледа се и у упаду фагота, виолончела и контрабаса (*solo 1* т. 13–15) пре саме

каденце Де-дура, оствареног у оквиру лествичног кретања којим се означава потврђивање језика као што би то уобичајено било у бароку. Упад ових инструмената контекстуално је неадекватан претходном излагању соло-виолине, те је оно `мало`, овде достигнуто решењем на нивоу оркестрације, које се чини лудичким поступком. Маркирани знак је и упечатљиво каденцирање у т. 33–34 које у ствари, представља понављање каденце Ге-дура у претходном такту што је уобичајено било у концертантном стилу XVIII века. Знак чврсте и стабилне тоналности као што је аутентична каденца, у концертантном стилу барока понављао се као ехо у истој инструменталној групи и његово значење указивало је на додатно потврђивање добро утврђеног и стабилног језика. Ово поновљено каденцирање од гудача преузимају фаготи и хорне, те би и овакво оркестрационо решење, требало схватити као и претходно истакнуто.

Пример 1

Став *Менует (Minuetto)* преузет из опере *buffo (Comedia musicale) Брат у љубави (Lo frate innamorato, арија Pupillete fialete)* Перголезија, пример је који такође указује на нулти степен презначења у оквиру језика, док оркестрација указује на благо наглашену лудичку имитацију. Менует је конципиран као дводел који се понавља (а т. 1–8, а1 т. 9–16, б т. 16–25 и а т. 25–32, а1 т. 32–40, б т. 40–50 и прелаз ка ставу Финале т. 50–61). Као сасвим довољан узорак, узет је период одсека а и контрастни одсек б (*minore*).

Осмоделна квадратна реченица периода у Еф-дуру (т. 1–5) са модулацијом у доминантни Це-дур (т. 6–8), као знак денотира уобичајену спрегу пасторале и галантног стила XVIII века. Контекст је потпомпогнут оркестрацијом коју доноси деоноца хорне (т. 1–8) и преузимају гудачи (т. 9–16). Деоница фагота, педалним тоном тонике који траје пет тактова такође указује на звук пасторале (т. 1–5). У маркиране знакове спада и понављање односа тоничног (т. 8–12) и доминантног тоналитета (т. 13–16) у другој реченици. Односи акорада у оквиру обе реченице сведени су на везу тоника–доминанта, што представља уобичајен маркирани знак галантног стила. Доминантни тоналитет потврђен је аутентичном каденцом и то би укратко био сав језичко-стилски потенцијал исказан у оквиру ове две реченице.

У одсеку b (т. 16–25), уобичајени *maggiore-minore* тонални однос, донекле је поремећен преовладавањем дурске боје. Три пута се понавља ономотопејски мотив птица у деоноци флауте и обое који поново указује на пасторалу и на сличне примере музике XVIII века (т. 16–19), али би у језичком смислу могао да представља благу измену у односу на претходни контекст. То се односи на везу споредних ступњева еф-мола (III и VI) која указује на паралелни Дес-дур, на увођење до тада страног јамбског ритма и померање акцента, истицање фригијског тона који у мелодијском смислу ломи претходну дурску боју (хорне, т. 21), а све то пре варљивог разрешења и аутентичне каденце у *tutti* дувачким инструментима. Следи повратак у почетни тоналитет и понављање одсека а (од такта 25). У датом примеру, уочљиво је да у вертикалном поретку готово да не долази до изузетака који би на неки начин „кварили“ чиста звучања терцних структура, па самим тим и дословност егземплификације. Лудички поступак достигнут је оркестрацијом: тему доноси деоница хорни уместо гудачких или дрвених дувачких инструмената (т. 1–8) а преузима је деоница фагота који је уобичајен басов инструмент (т. 8–16). Укључивање хорни у каденциони процес као равноправних са гудачима, спада у исти домен (т. 19–25).

У оба примера из балета *Пулчинела*, уочљиво је да су све интервенције композитора у потпуности апсорбоване у оквире цитатности. Ово ствара посебну врсту дословне референце, коју Ескалова назива `литерарношћу`: „Стравински је против литературе, али није мање `литераран` у том смислу у којем он брани и приказује ларпурлатистичку теорију пренапрегнуту цитатима. У том смислу је она литерарна. `Литерарност` је код Стравинског музичка референца.“²⁶¹

Пример 2

Осврнућемо се на још два примера који би могли да се подведу под нулти ниво, а егземплификују ораторијумски стил XVIII века. У питању су идентично примењени поступци толико прожети референцама да такође указују на `литерарност`, овог пута без цитатности.

²⁶¹ Françoise Escal, *Contrepoints...*, 84.

Најчистији дијатонски језик, са појавом класичних акордских структура у завршном хору I чина опере-ораторијума *Краљ Едип, Глориа* (бр. 90–94), на најдословнији начин указује на маркиране знакове карактеристичне за стил вокално-инструменталне музике прве половине XVIII века. Значење текста егземплификовано је тоналним променама и једноставном сменом Це-дура (слава краљице Јокасте) и а-мола (кугом погођена Теба): „Слава! Слава! Слава! (Це-дур), Певамо славу краљици Јокасти у кугом погођеној Теби. (а-мол), Певамо славу нашој краљици, певамо славу Едиповој жени. Слава! Слава! Слава!“ (Це-дур). Тоници Це-дура често је додат тон а, што указује на тонално преплитање са а-молем које се дешава истовремено или наизменично. Обе тоналне области исказане су дијатонски, лествичним излагањима (нпр. т. 492–493) и уз смену тоника. У овом одломку треба издвојити мелодију дијатонског карактера која ствара претпоставке да ће бити хармонизована традиционалним средствима, што овде и јесте случај. Ритмички остинато који се све време понавља у деоници тимпана није карактеристичан за ораторијумски стил на који се реферира, али је у потпуности апсорбован у оквире имитативног процеса.

Пример 3

Наредни пример, нумера 3 – Псалм *Благословен Господ (Louè soit le Seigneur)* из ораторијума *Краљ Давид* Артура Хонегера, готово да ни у једном детаљу не одскаче од дословног нивоа егземплификације у односу на епоху на коју реферира. У питању је уобичајена барокна комбинација ораторијумског и концертантног стила, а једини вид одступања не тиче се самог језика. У питању је псалмодично, једногласно певање, које карактеру не одузима монументалност и свечани карактер сасвим очекиван за текст Псалма праћеног фанфарама трубе, чиме долази до потпуног уклапања у оквире нултог нивоа: „Благословен Господ пун славе, Хвалим њега оца своје славе, По њему посвећен сам заувек, Он срцу моме даде блажени лек. Када снажни мач подиже, Господ ме брани, мој штит је он и снагом мене брани, све наде охолних постају прах. Док је он уз мене није ме страх.“ Хармонска прогресија дијатонских функција, у потпуности је уобичајена за језик тоналитета периода на који се реферира. Једини вид одступања од дијатонике уобичајен је за језик XVIII века. У односу на почетни Еф-дур, поступно се

достиге паралелни тоналитет, де-мол. Хроматско терцно сродство између доминанти ова два тоналитета у дијатонском окружењу углавном главних ступњева, сасвим је уобичајен за просечан језик барокног тоналитета. Начин достигања вођице *цис* преко мелодијског кретања у деници трубе такође указује на дословни ниво; лествично мелодијско кретање од тоне *де* до тона *це* иза којег следи хроматско померање на тон *цис*, доминанту де-мола, сасвим је у контексту барокног тоналитета.

Пример 4

Ниво пројекције у наведеним примерима готово да је апсолутан. Повремене оркестрационе недоследности у односу на референцу или тек понека језичка промена могу да укажу и на лудички поступак, док би имитација у оквиру нултог нивоа углавном могла да се окарактерише као озбиљна. Услед апсолутне доминације маркираног, ствара се својеврстан утисак објективизоване традиције коју ситне интервенције не угрожавају, већ је управо приказују као такву. Минималне измене текста доводе до утиска о деловању Блумовог ревизионог начела *аноффрадес*, односно, заиста би могло да се каже да нулти ниво ресемантизације објективизује `старијег аутора`. У том смислу, језичко-стилски односи у новом контексту, могли би да се окарактеришу као аутохтона семантичка вредност.

3.2 Најједноставнији вид исказивања средњег нивоа ресемантизације.

Стратегија мотивизације тоналних знакова галантног стила у достигању лудичке имитације стила код Бенцамина Бритна у *Једноставној симфонији*

Пример *Једноставне симфоније* оп. 4 Бенцамина Бритна указује на најмање комплексне поступке у исказивању средњег нивоа ресемантизације. Ово једноставно конципирано дело реферира на галантни стил XVIII века, а ресемантизација се достиже стратегијом *мотивизације*, о чему ће највише и бити речи. Поступком наглашеног понављања достиже се лудичка имитација стила: непрестано понављање знака на начин на који је то остварено код Бритна, није могуће у музици из које је преузет. Овакво

понављање код Бритна донекле ствара карикатурални карактер старог стила. Да је у примерима из ставова *Плаховити Буре* (*Boisterous Bourée*) и *Разиграни пицикато* (*Playful Pizzicato*) реч о потенцирању истих поступака, говоре и наводи аутора обимне студије о овом композитору, Питера Еванса (Peter Evans): „*Плаховити Буре* преузима клише каденцу V–I и у њему се истичу, бизарно допадљиве контрапунктске вежбе (која се приликом понављања узлазне скале, завршава дугом нотом *canto fermo*). *Разиграни пицикато* такође има значајну улогу због арпеђирања остината заснованог на вези V–I, мада уз доста грубљу хармонску израду: *Трио* је карактеристичан због духовито тихих сегмената (нарочито приликом другог излагања на тоници) и због употребе празних жица чиме се окамењује дијатоника.“²⁶²

Најједноставнији могући вид исказивања средњег нивоа ресемантизације односи се на редувантно понављање познатих знакова – *симбола-слика* (Нортроп Фрај), као што се да видети у примеру из става *Плаховити Буре Једноставне симфоније*. Четири пута поновљен типичан знак галантног стила, хармонска веза D–T, на самом почетку најављује најједноставнију од свих стратегија ресемантизације, *мотивизацију*. Фраза од четири двотакта (т. 4–13) која следи, заснована је на уобичајеном низању ступњева (VII–t, VIIs–s, VI, застанак на D) и са уобичајеним фразирањем (двотакти) и начином градње мелодије (фигурирана и лествично кретање) у односу на референцу. Сви ови елементи још увек би могли да укажу на дословни ниво језичко-стилске ресемантизације. Секундно-узлазном секвенцом у наставку, мноштвом лествичних кретања и понављањем базичне функционалне везе у тоналитетима Ге-дуру, а-молу, Бе-дуру и Це-дуру, такође се имитира сведеност музичког језика галантног стила (т. 12–20). Један од главних чинилаца тоналних промена у овом случају јесу лествична кретања. Ових пет модулација код Бритна делују редувантно у односу на оригиналну референцу чиме се, стратегијом *мотивизације*, достиже лудичка имитација стила. Коришћењем само једне стратегије, оваква имитација још увек је блиска дословној.

Пример 5

²⁶² Peter Evans, *The Music of Benjamin Britten*, Oxford, Clarendon Press, 1996, 39.

У одломку који представља почетни одсек првог дела сложене троделне песме става *Разиграни тицикато*, дато је сасвим уобичајено кретање од тоничног ка доминантном тоналитету, у овом случају од Еф-дура ка Це-дуру. Бритн се овде користи тоналним знаком, *моделом* прве половине XVIII века. Оно што одступа од поменуте референце, представља непрестано прожимање Це-дура са паралелним а-молом остварено тоникализацијом VI ступња, али са очигледним преношењем тоналног плана галантног стила у којем се инсистира на тоналитетима првог квинтног сродства.

Кретање од Еф-дура ка Це-дуру изведено је преко дотицања де-мола у т. 4–8, са увек јасно назначеном тоналношћу која се све време своди на тонично-доминантни однос. Појавом Це-дура, међутим, његово дисонантно одређење је у т. 13–16 прво сасвим јасно наглашено, а затим и готово поништено: истицањем педала VI ступња од т. 17 долази до тоникализације а-мола, која бива прекинута појавом доминанте Це-дура (т. 21). Од т. 23–24 јавља се веза D–Т а-мола, која у т. 25 поново бива прекинута истом везом у Це-дуру. Од т. 26–34 инсистирање на VI ступњу Це-дура, још једанпут указује на његову тоникализацију. Пре појаве почетног тоналитета, Це-дур се у т. 34–38 ипак заокружује истакнутим лествичним кретањем. Као што се да закључити, као и у претходном примеру, сви акордски односи бивају сведени на везу D–Т. У ту сврху, буквално је пренесен тонални план галантног стила, са крајње сведеним исказивањем рудиментарних функционалних односа. Наведено инсистирање на тонично-доминантном односу разложених акорада у оба поменута тоналитета (Це-дур, Еф-дур), поново указује на поступак *мотивизације*. Такође, креирање класицистички конципираних мелодија које разлажу вертикалу код Бритна је спроведено доследно. „Повратак“ на неприкосновено значење терце и терцних структура повремено „угрожавају“ неки од додатих тонова. „Када композитор XX века користи трозвук, наводи Штраус, главну звучност традиционалне тоналне музике, он одговара најшире коришћеном музичком елементу, а не неком специфичном делу или композитору.“²⁶³ Другим речима, овде се не само трозвук, већ и сам тоналитет, наглашава као посебно и најшире схваћено својство тоналне музике, чији је „најчистији“ вид представљен управо у периоду на који се реферира. *Мотивизација* је најједноставнија стратегија приликом генерализације ресемантизованог језика. У том смислу, могло би се рећи да је за стварање *пастуша* индикативно управо „корективно

²⁶³ Joseph Strauss, *Remaking ...*, 18.

читање“ или *клинамен*; стратегија *мотивизације* наводи на недвосмислено препознавање знака или Фрајовог *симбола-слике*, који услед редунданце понављања, постаје нова *експресија*. Могућа су и ситна одступања, која у најмањој мери мењају „првобитни“ текст, онако како је то виђено код Стравинског. Тако у т. 13 нпр. долази до разлагања терцквартакорда тонике Це-дура. У т. 18, септима тонике а-мола (односно VI ступња Це-дура), води се слободно наниже. У т. 23, долази до скока из септима у нону доминанте Це-дура. На слична места могуће је наићи повремено и у даљем току, (т. 27–29 нпр.), те је сасвим очигледно да овакви детаљи представљају својеврстан отклон, лудички поступак, који нема претензију апсорбовања датих *модела* у оквиру унапред замишљеног језичког система, већ игру комбиновања смишљено одабраних полумаркираних знакова.

Пример 6

Пример значајнијег исказивања средњег нивоа ресемантизације одвија се у т. 80–84 истог става. На том месту долази до хроматских веза дијатонских акорада са модулацијом из а-мола у Бе-дур. Иза акорда доминанте а-мола поставља се акорд тонике Бе-дура, са упечатљивим разлагањем (виолине 2) и лествичним кретањем у оквирима овог тоналитета (виолине 1). Поларни однос акорада ублажен је појавом тона *ef* (т. 82), који, с обзиром на постављени однос акорада доминанте а-мола и тонике Бе-дура, контекст модулације не чини наглим. Тоналном скретању поспешеном поменути поларним односом акорада, доприноси и образовање акорда субдоминанте Бе-дура које води у каденцирајући процес. Ток се зауставља на каденцирајућем акорду доминанте Бе-дура, „другачијем“ због вођења квартсектакорда у II ступањ и мелодијског постављања оног што би некада био квинтакорд: веома упечатљиво је да је терца у мелодијском кретању (виолине 1), „замењена“ секундом. Не образује се дакле каденцирајући квартсектакорд у оном виду у ком би се образовао у галантном стилу; намера је била да се имитира каденца, али је модел изневерен. Поумаркирани знак је и поларни однос акорада уз наглу модулацију из а-мола у Бе-дур због кључне чињенице да оба тоналитета користе главне дијатонске функције, што говори о *фрагментацији*

самог знака (модулације). Управо ова стратегија, биће једна од кључних у „корективном читању“, какво ћемо срести у наредним примерима.

Пример 7

3.3 *Мотивизација* знакова Хајдновог тоналитета и њихова *фрагментација* у оквиру средњег нивоа ресемантизације и достизање лудичке имитације стила – Сергеј Прокофјев, *Класична симфонија* и *Ромео и Јулија*

У наредним примерима, полумаркирани знакови тоналитета произилазе из фундаменталних односа. На референцу указују тоналним релацијама између одсека или базичним кретањима основних функција. *Класична симфонија* Прокофјева. и *Купренов гроб* Равела о којем ће бити речи, завршени су 1917. године и најпознатије су стилске имитације не само музике XX века. У том смислу, помиње их и Женет: „Као и у литератури и сликарству, младалачка имитација је сасвим озбиљна, и неки од *пастиша* функционишу као `омажи`: према класичном стилу у *Симфонији у Це-дуру* Бизеа или у *Класичној симфонији* Прокофјева; према Рамоу или Купрену у *Омажу Рамоу* и *Купреновом гробу* Равела (али овде је имитација слободнија и удаљенија од свог модела).“²⁶⁴ За поменута дела Прокофјева и Равела заједничке су стратегије *фрагментације* знака. У првом случају достиже се лудичка, у другом, озбиљна имитација стила. За оба дела заједничко је да је имитација у највећој мери јединствена и не меша се са неким другим хипертекстуалним жанром.

Док Стравински у *Пулчинели* интервенише у односу на оригиналан текст, Прокофјев као и Бритн и Пуланк пише „на начин“, поступком који на веома добар начин образлаже Жерар Женет, стварањем „компетенцијског модела“: „Стилистичке квалификације нису дакле никада чисто иманентне, већ увек трансцендентне и *типичне*. Каква год да је изузетност посматраног корпуса (...), идентификација и квалификација тог стила одређују један компетенцијски модел способан да произведе неограничен број страна које одговарају том моделу. Могућност имитације доказује на

²⁶⁴ Gerard Gènette, *Palimpsest...*, 544.

неки начин, капацитет сваке идиосинкразије за *генерализацију*: стилистичка посебност није нумерички идентитет индивидуе, већ специфичан идентитет типа, могуће без претходника, али способног за бесконачне касније примене. Описати посебност то значи на неки начин је поништити путем умножавања.²⁶⁵

Експозиција I става *Класичне симфоније* Сергеја Прокофјева (т. 1–19) могла би да се узме као репрезентативан пример средњег нивоа језичко-стилске ресемантизације. Уобичајени знакови, *симболи-слике* како их назива Нортроп Фрај које реферирају на рани класицизам, јесу дијатонски хармонски ресурс и хармонско кретање засновано на главним функцијама. Дословни ниво је посебно подвучен оркестрацијом *a due*, у којој долази до поделе на гудаче и посебно потенциране дрвене дувачке инструменте, као што је то случај и код раног Хајдна: „Прокофјев у XVIII век улази са себи својственим благим подсмехом немирног експресионистичког трагаоца који, ипак, својим оптимизмом тражи и налази Хајднов; поштује његово спокојство приањајући пре свега за пластичност и украшеност његове мелодике и њену пратњу (смирену разложеност акорда!) у значењу хомофоне „формуле“ Хајднове фактуре коју следи на начин модела, као што чини и са Хајдновим формалним принципима приањајући за лаконичност и избалансираност облика класичног мајстора.“²⁶⁶

У прва три такта првог става (*tutti* оркестар), разлаже се трозвук тонике Де-дура, да би затим дошло до потенцирања лествичног кретања у гудачима, хармонизованог основним функцијама поменутог тоналитета. Модулације у ха-мол (т. 7), Це-дур (т. 10), а-мол (т. 15) и повратак у Де-дур делују више као тонална исклизавања, и самим тим изведене су на другачији начин него што је то случај у модулационом току са честом променом тоналитета концертантног стила на који се реферира првом темом. Разлог томе лежи у чињеници да Прокофјев модулације користи у оквиру крајње поједностављеног дијатонског тоналног језика и потенцирајући само главне функције. Тако нпр. појава VI ступња Де-дура (т. 7) који наступа после доминанте, не наводи на даље кретање у овом тоналитету: разложени акорд тонике ха-мола и појава тона *auc*, на једноставан начин преусмерава мелодијско-хармонски ток у оквирима новог тоналитета. То је још упечатљивије у т. 10–11, јер иза III ступња ха-мола (*де-фис-а*) следи померање трозвука за пола тона наниже и тонално кретање се наставља у Це-

²⁶⁵ Gérard Genette, *Fiction et Diction*, „Style et Signification“, Paris, éditions du Seuil, 1991, 136.

²⁶⁶ Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragments...*, 42.

дуру. Слична је и модулација у а-мол (после доминанте Це-дура, следи II ступањ а-мола у којем се истиче тон *фис*), а нарочито упечатљиво делује улазак у доминанту Де-дура после септакорда на III ступњу а-мола, јер се у њему истиче хроматска терцна сродност. Тим поступком придаје се значај завршној каденци, а овакав третман модулације у оквиру језика, говори о специфичном виду проширивања тоналитета. Код Прокофјева је реч о тоналитету проширеном дијатонским средствима, те у том смислу, могло би да се говори о полумаркираним знаковима, директно изведеним из већ познатих језичких ресурса, што представља главни принцип у спровођењу средњег нивоа језичко-стилске ресемантизације. Тај принцип постигнут је стратегијом *мотивизације* дијатонске модулације.

У опште знакове раног класицизма, који као полумаркирани знакови делују преко стратегије *фрагментације*, спадају дијатоника уопште, разложени трозвук као основа конципирања тематског материјала, дијатонски акордски следови, лествична мелодијска кретања и кретања у оквиру акордских разлагања. Осим очигледних елемената стилских „корекција“, Блумовог *клинамена*, попут рецимо већег мелодијског опсега разложеног тоничног трозвука на самом почетку него што би то био случај у раном класицизму, активирање полумаркираних знакова узроковано је стратегијама који чине да они произилазе из саме референце. То се пре свега односи на *мотивизацију* основних тоналних формула, до које долази због честих и брзих потврда тоналности следовима основних дијатонских функција. Други начин је *мотивизација* дијатонских модулација, које су толико честе и изведене у малом временском простору, да се више чине као тонална исклизивања. На овај начин, ресемантизује се и сама тонална стабилност, која се у XVIII постиже истим средствима али на другачији начин: тоналним следовима дијатонских функција и честим каденцирањима. Тонални језик Прокофјева чини се као мозаик тоналних знакова (Фрајових *симбола-слика*) XVIII века, који се непрестано понављају у различитим тоналним областима.

Однос прве и друге теме указује на фундаментални тонални контраст тоничног и доминантног тоналитета (Де-дур, А-дур) који у себи носи „багаж“ ресемантизоване тоналности. Дословност контекста постављеног на базичним основама односи се и на стилски контраст две теме. Моторична, готово концертантна хајдновска прва тема замењена је стилски блиском другом темом, која недвосмислено указује на плесни

карактер галантног стила раног XVIII века, са типичном периодичном структуром и пратњом у виду разложених акорада.

Унутар традиционалног формалног оквира, поново могу да се уоче језичке интервенције које произилазе из маркираних знакова стилског комплекса на који се реферира. У првој реченици периода II теме (т. 46–53), очигледна је појава варијантног VI ступња А-дура уметнутог између акорада доминанте и доминатине доминанте, која у галантном стилу не би могла да буде подвучена на овај начин. У другој реченици, преко истог тог акорда модулира се у Це-дур (т. 58) да би се потом, иза акорда тонике овог тоналитета, директно појавила тоника фис-мола. Ово је најогољенији вид тоналног исклизавања о којем смо већ говорили а у оквиру којег, не само да се директно сударају поларно удаљени тоналитети, већ и поларни акорди. Поново се на основни тоналитет враћа у последњем моменту, што је још један манир Прокофјева: у т. 65, после акорда субдоминанте цис-мола следи акорд доминанте А-дура, који директно води ка поновној појави тематског материјала на тоничној функцији. Прва и друга тема, доносе идентичне начине модулација и проток полумаркираних знакова који произилазе из дијатонских ресурса. Повратак у основни тоналитет дешава се изненадно и у последњем моменту пре новог почетка. Тиме се достиже нови контекст који није исти, али није и противречан.

Пример 8

Тоналност другог става пример је ресемантизације дијатонског тоналитета стилског комплекса лирике класицизма са уобичајеним, дијатонским следовима функција и протоком полумаркираних знакова. Наредни пример показује начин преласка на репризу из средишњег одсека (т. 20–42) троделне песме. Уместо у основном А-дуру, она почиње у фис-молу. Основни тоналитет се достиже поступно. Завршетак средишњег одсека подвучен је лествичним кретањем у оквиру Еф-дура (т. 39–40, виолине 1 и 2). Нагли прелазак у фис-мол (т. 42) на почетку новог одсека полумаркирани је знак, јер користи ресурсе дијатонског тоналитета у оквиру којег долази до модулације путем хроматске терцне сродности уз енхармонску замену (Еф-дур Т, фис-мол D). Оваква нагла модулација у раном класицизму можда би и била

могућа, али тонални однос суседних тоналитета и промена у моменту почетка саме репризе, сврстава ову стратегију у *фрагментацију*. У оквиру ње, контекст тоналног језика класицизма донекле бива маргинализован модулацијом и тоналним односом чије основе су произашле из традиционалног поимања ових поступака.

Пример 9

Почетак става *Гавота* (*Gavotta*) (т. 1–12, одсек а), у најопштијем смислу представља имитацију галантног стила. Дејан Деспић у вези са овим примером напомиње да „веома слободно шетање кроз тоналитете и учестано њихово смењивање не ствара утисак позноромантичарске тоналне лабилности и хармоније напетости, већ напротив – „неподношљиве лакоће“ кретања кроз свеукупни тонални простор, уз истовремено класично јасан и чврст облик“.²⁶⁷ Већ по себи у домену тумачења, Деспићево мишљење произилази из две чињенице које се подразумевају: узети су односи знакова („веома слободно шетање кроз тоналитете“) и релације које из тога произилазе, односно, само тумачење контекста као скупа одређених чињеница на неки начин повезаних (тонална стабилност постигнута средствима која су у претходној епохи указивала на тоналну лабилност). Уколико би овај исказ посматрали контекстуално, могли би да се позовемо на семантички потенцијал који указује на две главне стилске одреднице: галантни стил и модернизам.²⁶⁸ У оквиру овако кратког исказа, седам пута долази до тоналних промена. Пример започиње, за галантни стил типичном мелодијском фигуром на тоници Де-дур; следи брза модулација у Ха-дур (т. 1), повратак у Де-дур (т. 4), фис-мол (т. 6), повратак у Де-дур (т. 8), Цис-дур (т. 9) и напослетку, нагла појава каденце у

²⁶⁷ Dejan Despić, *Harmonija...*, 454.

²⁶⁸ Неузимање у обзир контекста стила, или било којег контекста који се тиче садржаја, доводио је, иначе извршне совјетске теоретичаре, до тога да објашњење за појаве овакве врсте траже унутар самог језика. Њихова решења су у принципу тачна, али не говоре ништа о пореклу и узроцима таквих појава. Тако Јуриј Холопов (*Юрий Николаевич Холопов*), разматрајући манир Прокофјева који се тиче брзих модулација, пише: „Поново се поставља и питање сродности тоналитета. Чувене Прокофјевљеве модулације с необично брзим и убедљивим прелазом и у најудаљенији тоналитет одавно су приметили и слушаоци и аналитичари. Њима сличне су оне модулације у блиске тоналитете које делују као да се ради о преласку у најудаљеније. Типична Прокофјевљева модулација, као и муњевито иступање у удаљени хроматски ступањ, при анализи откривају узрок који ствара закониту и природну везу између, рекло би се, међусобно потпуно страних тоналних области. Тај узрок је, по мишљењу многих, у промењеном систему сродности између тоналитета.“ Јуриј Холопов, „Стваралаштво Прокофјева у Совјетској музичко-теоријској науци“, превод Мирјана Живковић, *Музички талас* 3–6, 1997, 40–52, 43.

основном тоналитету (т. 11). У конкретном примеру семантички потенцијал указује на *мотивизацију* полумаркираних знакова – модулације. Основни тоналитет Де-дур, један је из кругова тоналитета галантног стила; језик је дијатонски, уз смену углавном главних ступњева; мелодијска кретања у оквиру зацртаних тоналних кретања конципирана су уз поступно кретање или разлагање акорада који су дати у вертикали. Иако су октавни преломи у оквиру истих мелодијских кретања можда и најупечатљивији вид стварања полумаркираних знакова, најзначајније исказивање језичко-стилске ресемантизације огледа се у фреквентном модулационом току на веома малом простору. Тоналитети се смењују толико брзо и често, да је немогуће не приметити да овакав вид „претеривања“ указује на главну композиторову стратегију – *мотивизацију*, уз помоћу које долази до значењске промене оригиналне референце. У односу на референцу, у самом третману мелодије (ако изузмемо октавне преломе), метра ритма, мотива и рада са њим, готово да се ништа није променило, те ови знакови остају оно што Нортроп Фрај назива *симболима-сликама*. Нарочито удаљење у односу на галантни стил остварено је модулацијом у дурски тоналитет VII ступња (Цис-дур) иза којег следи брза модулација у почетни тоналитет у виду нагле појаве аутентичне каденце основног тоналитета која као таква, делује као потпуно изненађење. Као значењске чињенице намећу се следеће: у примеру су дати све сами полумаркирани знакови галантног стила комбиновани на другачије начине него у времену из којег потичу. При том, комбинација ових знакова не чини се као случајна, већ као системска: употребљени су тоналитети за терцу више и терцу ниже од основног оба пута са повратком у основни. Појава тоналитета VIII ступња пре коначног каденцирања, готово да је манир Прокофјева. Унутар ових тоналних промена поново долази до смењивања искључиво дијатонских главних функција. Сасвим је јасно да су модулације и стратегије њихових спровођења путем *фрагментације*, главни чиниоци грађења средњег нивоа ресемантизације.

Пример 10

Прва тема сонатног облика IV става – Финале (т. 1–17), указује на концертантни стил раног класицизма у оквиру којег се смењују дијатонске функције Де-дура (Т и S), уз

мелодију засновану на разлагању трозвука и лествичном кретању и уобичајену оркестрацију у којој тему доносе гудачи уз пратњу тимпана и укључивање дрвених дувачких инструмената (флаута и кларинет, т. 7–9). Контекст теме једва да одступа од дословне имитације због њеног већег мелодијског обима него што је то уобичајено. То се односи на неке детаље, попут завршетка лествичног кретања од *ge* до *ge*, хроматским мелодијским покретом *a-ac-ge* (т. 8–9, виолине 1), потпуно изолованим у односу на тотално дијатонско окружење. До правог остваривања средњег нивоа ресемантизације образовањем полумаркираних знака долази у т. 13–16 у којима долази до дијатонског низања секстакорада Де-дура у дрвеним дувачким инструментима (флаута и обоа) на педалу субдоминанте. Каденцирајући процес указује на нешто измењену слику у односу на референцу: секстакорд III ступња води су у квартсекстакорд II ступња преко хроматског мелодијског покрета *a-ac*, а затим у у доминантну функцију која у свом саставу истовремено поседује тонове *a* и *be*. Мењањем уобичајене хармонске основе каденце, знак бива подвргнут стратегији *фрагментације*, из чега произилази и нешто другачији контекст.²⁶⁹ Стратегија *мотивизације* и *фрагментација* тоналних знакова, у овом случају Хајдновог тоналитета, чини се главном стратегијом у достизању лудичке имитације стила – *пастиша*.

Пример 11

Балет *Ромео и Јулија* Прокофјева указује и на средњи и на високи ниво ресемантизације. О неким карактеристичним стратегијама овог балета биће више речи у оквиру високог нивоа ресемантизације, а наредни примери ће показати да када је реч о средњем нивоу, у овом делу Прокофјев не одступа од лудичке имитације стила и стратегија које су врло сличне онима у *Класичној симфонији*. Неки примери биће изложени укратко.

²⁶⁹ Совјетски композитор, пијаниста и музички писац Сергеј Сломински, проналази у овом ставу и везу са руском музиком, ипак ничим не доказујући ову тезу. Он наводи да „деоница пратње која открива остинатно ритмичко фигурирање на доминантном звуку мелодије, наводи на ритам брзог плеса. Таква „гудошнаја“ (у питању је традиција свирања на руском народном инструменту гудоку или худоку, (оп. С.Т.) завршна деоница, неочекивано је блиска ритму и интонацији руских плесова и песама, као у *Плесу скоромоха* из *Сњегурочке* Римског-Корсакова“. Сергей Слонимский, *Симфоније Прокофјева*, Москва, Ленинград, Музика, 1961, 41.

Нумера *Сцена*, (т. 27–60), представља пример чисте дијатонике којом се имитира улична атмосфера. Играчки карактер огледа се у константном ритмичком смењивању пратње (*мотивизација*) у оквиру које се углавном смењују акорди тонике и субдоминанте (т. 27–37, Де-дур, надаље еф-мол). На овој подлози излаже се једноставно конципирана мелодија са разлагањем трозвука, или долази до поступног кретања. Типична обележја тоналности Прокофјева елемент су ресемантизације: нагли обрт у медијантни тоналитет еф-мол праћен је хроматском терцном везом субдоминанти Де-дура и еф-мола, што у контексту крајње поједностављене тоналности егземплификује стилски контекст пучког плеса, којег историјски можемо да вежемо за разне периоде. Манир Прокофјева и елемент ресемантизације, јесте повратак у основни тоналитет у „последњем моменту“. У т. 57–59, доминанти акорд еф-мола снажно је подвучен задржичним септакордом *фис-це-е*, који се не разрешава у трозвук. Тоника Де-дура се достиже након хармонизованог мелодијског спуштања *фис-е-де* праћено акордским следом трозвука (III, DD, T).

Пример 12

Нумера *Менует* (т. 1–28) је галантна игра у којем је контекст презначења умногме одређен оркестрацијом. Тема *Менуета* почиње у Бе-дуру и прати је сведена хармонија галантног стила, са смењивањима тонике и доминанте (т. 1–7). У то смењивање убачене су пролазне, задржичне или скретничне хармоније које већ на почетку мењају првобитни контекст галантног стила (т. 2–3, 5, 7). Модулације се појављују нагло, што је већ наглашено као типично за Прокофјева у средњем нивоу језичко-стилске ресемантизације: Ес-дур (т. 7–8), веза SM-D овог тоналитета појављује се нагло, одмах иза акорда D Бе-дура; Ха-дур (т. 14–15), уводи се везом VI–T; поново се јавља Ес-дур (т. 18–19) и долази до повратка у Бе-дур, непосредно иза појаве теме (т. 20). Тоника овог тоналитета појављује се одмах иза доминанте Ес-дура и уведена је на начин који указује на типична средства која указују на својства стила. Пре свега се то односи на њихову наглу појаву, те сваки од ових тоналитета, а нарочито фригијска тонална сфера, Ха-дур, делује као привремено искакање, или како смо већ навели, као насилно „ломљење“ дотадашње мелодијске линије и њено необичајено преусмеравање. Осим

галантног стила, битну топику овде представљају фанфаре, којима модернистички контекст дају хроматске пролазно-скретничне хармоније (нпр. т. 12–14, у оквиру тонике Ес-дура, или, у т. 17–18, у оквиру педалног тона III ступња Ха-дура). Ту спада и одлагање повратка у почетни тоналитет, готово до самог почетка понављања првобитног контекста. У т. 25–28, као својеврстан прелаз ка наредном одсеку, поново се појављује мотив фанфара са карактеристичним хроматским пролазно-скретничним хармонијама. Између појава доминанте Бе-дура и тонике Ас-дура, убачена је тонично-доминантна хармонија која указује на А-дур (т. 27) и која цео овај контекст ресемантизује.

Пример 13

3.4 Маргинализација и фрагментација знакова Купреновог тоналитета и генерализација ресемантизованог модалног језика. Градња озбиљне имитације стила средњег нивоа ресемантизације у свити *Купренов гроб* Мориса Равела

У свити *Купренов гроб* Мориса Равела до *маргинализације* тоналитета долази тако што се сва обележја барокног дур-мол система, као што су функционалност и хармонска усмереност ка тоници, спроводе у оквиру „погрешног“ контекста, модалног система који се *генерализује*. Тридесетих година XX века, теоретичар Хилда Ендрјус (Hilda Andrews) се дотакла баш оваквог, специфичног вида проширивања „традиционалне“ хармоније: „(...) у настојању да се избегне монотонија, дијатонска хармонија и консонантни акорди базирани на шест модуса средњег века користе се ради разноврснијег третмана и утапања модернизма унутар овог, превазиђеног система који се комбинује са слободно коришћеном хроматиком. (...)“.²⁷⁰ Уколико би овакву тоналност схватили као знак, схватили би га подврнутог стратегији *фрагментације* управо због наведених својстава: општа правила једног система су задржана, али су

²⁷⁰ Hilda Andrews, *Modern harmony an Elementary Analyses*, Oxford university press, Humphrey Milford, London, 1934, 12.

примењена на други, близак језички систем који на метафорички начин егземплификује референцу на Купрена. Равел је пре компоновања свите *Купренов гроб* већ имао сусрет са овим композитором радећи транскрипцију става *Форлан (Forlane)* из *Краљевског концерта* бр. 4 (*Quatrième concert royal*), 1914. године.²⁷¹ Говорећи о њему, Барбара Кели (*Barbara L. Kelly*) помиње типичне поступке градње стилске имитације у овом комаду: „Задржавајући линеарне аспекте Купреновог стила, Равел је украсио и придодао сопствени модел вертикале подвлачећи хармоније, као што је урадио и у Гуно/Шабрије (*Charles-François Gounod, Emmanuel Chabrier*) пастишу.“²⁷² Док је Прокофјев главни вид *фрагментације* досегао специфичним начинима модулирања, Равел ову стратегију спроводи наслојавањем септима, нона и ундецима на замишљену терцну трозвучну основу а све то у оквиру модалног система.

Први став, *Прелид (Prelude)*, конципиран је као барокни дводел са тоналном диспозицијом која је сама за себе уобичајен маркирани знак: почетак првог дела (т. 1–33) дат је у тоналности *in e*, други део (т. 34–97), у тоналности *in Ge*. Фигурирана мелодијска линија, чије главно обележје представља скретнично-пролазна фигура дефинисана у прва два такта, уобичајена је за концертантни стил прве половине XVIII века. Концертантни монотематизам, фигуративност која указује на барокну реторичност, тоналност означена у фундаменталним релацијама, довољно су густо распоређени знакови да би указали на озбиљну имитацију стила, *патворину* или *форжерују*. У Прелиду, а као у целој свити, долази до *генерализације* модалности. Она се као таква јавља у неадекватном контексту, те и на нивоу става као исказа, чини полумаркирани знак који је подвргнут стратегији *фрагментације*. Јаку референцу на дурско-молски тоналитет, модална хармонија задржала је у изразитим функционалним односима, нарочито у каденцама, као и у дијатонско-хроматским односима чије су функција и значење у наведеним стилским околностима битно другачији у односу на „оригинал“.

До застанка на доминанти мелодијског е-мола (т. 10) уочљива су модална мелодијска кретања еолског и дорског *in e*, у оквиру којих се потенцирају дијатонски и функционални односи одређени мелодијским кретањем (нпр. смена субдоминанте и

²⁷¹ Више детаља о томе у, Barbara L. Kelly, „History and Hommage“, *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 19–20.

²⁷² Barbara L. Kelly, „History and Hommage“ ..., 19.

молске доминанте, т. 4–7).²⁷³ Уместо разрешења доминанте, мелодијско кретање се наставља у оквиру исте тоналности, али уз појаву доследно спроведене акордске хроматике на подлози баса који се креће од доминантног ка тоничном тону те тоналности (т. 14–15). У т. 15–16, бас дотиче фригијску сферу преко сниженог II ступња, да би се у даљем току хроматски комбиновао и са II ступњем. Пре преласка у нову тоналну област *in* ге (т. 19), којом се припрема појава почетне тоналности другог дела барокног дводела, истиче се контраст дијатоника – хроматика. Према новоуспостављеном закону стила, он представља замену односа између стабилног дијатонског тоналитета XVIII века и фреквентног модулаторног тока, који се у бароку јавља у моментима тоналних покретања ка новој тоналној области. Код Равела, она је представљена отвореном акордском хроматиком. Стабилна вредност кодификованог Рамоовог тоналитета, као и афективна вредност сваке модулације по себи, обележја су тоналности чија би адекватност била подржана датим знаковима. Равел међутим, покреће механизме који би указивали на контраст унутар самог тоналитета. Он то чини *генерализацијом* полумаркираних знакова који произилазе из Купреновог тоналитета, провлачећи их кроз модалност и акордску хроматику. Она није својствена тоналитету поменутог периода, док је сама хроматика још мање својствена самој модалности.

Односи између статичких и динамичких поља нарочито су везани за појаву секвенце. У т. 53 *Прелида* поставља се модел, који, осим што представља почетак интензивираниог тоналног кретања, доводи до појаве дисонанце која у односу на дотадашње консонантно дијатонско поље са собом носи осећај нестабилности. Овим се остварује генерални принцип на којем тоналност почива: што је јаче удаљење у односу на стабилно поље гравитације, каснија потврда тонике још јаче га афирмише. Тонално кретање, дакле, повезано је са појавом секвентног модела у којем се, што је чест случај у француској музици за клавсен XVIII века, истичу суседни акорди. У овом случају, знак је полумаркиран јер је реч о *фрагментацији* субдоминанте и доминанте. Ови акорди се генерализују као прекомерни нонакорди у оквиру тоналности *in* Еф. Средњи ниво се остварује звучанима прекомерних сазвучја као и трилера који, осим што

²⁷³ Рој Хауот (*Roy Howat*), у чланку у којем дескриптивно објашњава карактеристике сваког става понаособ, поставља непотребну дилему да ли је на почетку Прелида у питању е-мол или Ге-дур, сматрајући да тактови 2 и 4 говоре о Ге-дуру. Непотребна дилема због тога што модалност подразумева истоветност мелодијског и акордског фонда обе тоналности, а због наведених разлога у вези са анализом, јасно је да се ради о е-молу. Roy Howat, *The Art of French piano music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*, London, Yale University Press, 2009, 89.

дословно указују на орнаменталност, у генерализованом контексту постају *експресија*, јер њихово значење сада није до краја дословно. То је нарочито видљиво у случајевима када је прекомерна квинта украса задржица испред звучања чисте квинте: у т. 55 то се дешава пре појаве II ступња Ес-дура (*ас-е*, *ас-ес*), у т. 58, на подлози привремене тонике ес-мола. Принцип постављања суседних акорада једног наспрам: иза дужег трајања нонакорда од тона *гис* који се тоникализује (т. 59–61), следи нонакорд на тону *фис* (т. 62), који би такође могао да се узме као привремена тоника, после чега следи стабилан сазвук тонике Де-дура. Слично се наставља и у даљем току: до т. 70 долази до преношења секвентног модела са постављањем једног до другог нонакорда на тону *де* (т. 66) и на тону *це* (т. 67) и са заустављањем тока на привременој тоници Ас-дура (т. 71). Опседнутост барока секвенцом, дугује потреби непрестаног потврђивања усвојеног музичког језика – тоналитета, који је већ средином XVII века добио своје пуно утемељење. Свако тонално иступање унутар ње, као и код Равела уосталом, значило је успутну јединицу у којој се афекат акумулира, док би промена тоналитета довела до промене значењске целине. Као и барокни композитор, Равел често модулира. Круг тоналитета међутим није исти, те и на том нивоу долази до ресемантизације: уместо тоналног опсега који се дотиче искључиво тоналитета првог квинтног сродства, Равелово тонално кретање је много слободније. У том смислу, требало би истаћи и поларни однос тоналности *in гис* и (*~ас*) и *in Де* (преко тонике *in фис!*), да би затим, у т. 68, поново дошло до појаве тоналности *in Ас!*

Узмимо за пример и стабилне потврде тоника у датом примеру: т. 58, тоника ес-мола, т. 65, Де-дура, т. 70, Ас-дура. У конкретном случају долази до коришћења полумаркираних *фрагментизованих*, а затим и *генерализованих* знакова који произилазе из барокне референце, попут наслојених колористичких акорада, нонакорада и ундецимакорда. Истичу се дисонанце у оквиру украса и уопште тонална средства која „кваре“ контекст доминантних референтних црта. Оно што је задржано код Равела, јесте принцип по којем значењске целине, тачније, привремена или стална разрешења афеката која са собом носе честе промене тоналитета дато кроз секвентно кретање, заиста доноси и промену значења. Равелова *генерализација* тоналитета XVIII века успоставља сличне односе стабилности и нестабилности, са ресемантизованом дистинкцијом односа дијатоника – хроматика. Као што се да видети, модулација такође представља привремену тачку у кретању тоналних центара ка достизању централног

тоналитета, како је већ то у оквиру Прелида постављено између кључних тоналних тачака, тоналности *in e* и *in Ge*. Унутар тог кретања, сам језик ресемантизован је стратегијама *фрагментације*, па самим тим и *маргинализације* дур-мол тоналитета. Модални језик који користи многа од средстава тоналитета – *генерализује* се.

Пример 14

Фуга као форма која се везује за барок, сама по себи, снажан је дословни знак, што ће постати опште место и једна од честих генералних референци музике читавог XX века. Отклон од барока у ставу *Фуга (Fugue)* поново доноси модални језик; њена тема је у еолском модусу *in e* са два пута понављеним разлагањем трозвука, чиме, као да се истиче сама срж крајње прочишћене тоналности.

И пример ове фуге, у целини би могао да укаже на најчистији вид исказивања средњег нивоа језичко-стилске ресемантизације. Модалност сама по себи указује на дијатонику, док би повремена појава хроматике и њено комбиновање са модалношћу могло да се доведе у везу са тоналитетом раног барока, што контекстуално одскаче од референце на Купрена. У међуставу фуге (т. 9–10), напушта се основна тоналност *ин ха*: у т. 8 долази до модулације у тоналност *ин а*. У оквиру хроматског силазног покрета од *e* до *ха* (т. 9–10), долази до смене функција *Ge-дура* и повратка у тоналност *ин ха* (II–T–DD–II–VI=*ха*: s). Уместо да веже хроматику за тоналитет, Равел је веже за модалност и на тај начин архаизује језик у односу и на самог Купрена, алудирајући на Фрескобалдија (Girolamo Frescobaldi) на пример. Тако се остварује *фрагментација* модалности и *маргинализација* тоналитета, те би могло да се говори и о *генерализацији* хроматски третиране модалности као полумаркираног знака.

Пример 15

Иако је основа функционалних кретања у ставу *Форлан (Forlane)* једноставна и дијатонски конципирана, управо ће наредни пример на најбољи начин показати суштину тоналног процеса чија се препознатљива дијатонска основа презначује. Низ пролазних тоналитета (т. 148–162) почев од *A-дура*, преко *гис-мола*, *фис-мола*, па све

до повратка у основни тоналитет е-мол, представљен је мотивизацијом уобичајених дијатонских веза Т–D или Т–VI. *Фрагментација* терцних сазвучја означена је терцним наслојавањима (нонакорди и ундецимакорди) и сударима акордских и ванакордских тонова, чиме се најзад, презначава и сама тоналност. Она у својој основи, вишеструким понављањем ових веза као полумаркираних знакова, имитира акордске односе галантног стила.

Пример 16

На почетку става Ригодон (*Rigaudon*) долази до појаве аутентичне каденце као референце на тоналитет XVIII века. Ресемантизована је, јер се у њеном оквиру јављају терцно наслојени акорди. Уз брз хармонски ритам и моторично кретање фигура у даљем току, референца на концертантни стил средњег барока намеће се као недвосмислена. Почетни тоналитет Це-дур, акордска хроматика (т. 10–12, дурски и молски акорди на VII ступњу који се крећу око тонике, појаве медијанти), неочекивана тонална исклизавања преко секвенци (т. 14, Бе-дур, т. 18 Цис-дур, т. 20 Фис-дур итд., све до појаве Це-дура, т. 28), уз моторични токатни ритам, указују на сродне поступке описане код Прокофјева. Поново је реч о појави проширеног дијатонског тоналитета, у којем долази до испољавања дихотомије дијатоника-хроматика. Равел се у овом контексту служи генерализацијом система хроматских терцних акорада (медијанти), које користи за брзе каденцијалне обрте у оквиру фразе, чиме ресемантизује језичку сведеност галантног стила. Модулације у овом случају имају слично значење као и у бароку. Ово се односи на уздизање афекта на виши ниво пре коначног стабилног тоналног потврђивања у основном тоналитету, чиме се нова тоналност афирмише као стабилна. Однос дијатоника-хроматика, наслојени акорди и већ објашњене специфичности проширене тоналности, представљају елемент стилске интервенције аутора који на тај начин особине барокног стила уграђује у језик.

Пример 17

3.5 Сложенији видови исказивања стратегија репрезентативног средњег нивоа ресемантизације: *мотивизације, фрагментације и генерализације* и градња лудичке и подругљиве имитације стила и њихова прожимања – Франсис Пуленк, *Концерт за клавсен и оркестар*, Стравински, *Краљ Едип* и *Пулчинела*

У концерту за клавсен и оркестар *Champêtre* Франсиса Пуленка (1927),²⁷⁴ на сличан начин као и код Бритна, долази до остваривања средњег нивоа језичко-стилске ресемантизације, али уз нешто сложенију слику третмана референци. О општем, пасторалном усмерењу дела, најбоље говоре речи самог композитора: „Желео сам да компоујем рустични концерт, намењен шуми у Санлеу (Saint-Leu), где су се некада шетали Русо (Jean-Jacques Rousseau) и Дидро (Denis Diderot), где је једном боравио Купрен, као и Ландовска (Wanda Landowska).“²⁷⁵ Пуленк се у концерту недвосмислено користи тоналитетом, пресликавајући његову једноставну употребу у галантном XVIII веку, у којем се тема пасторале појављивала веома често.

Свечани увод I става концерта *Champêtre* представља имитацију лаганог увода француске барокне увертире, што на дескриптиван начин дочарава Вилфрид Мелерс (Wilfrid Mellers): „Лгани увод призива славу Версаја. Оркестар који се креће у четвороделном метру и пунктираном ритму звучи попут процесије и тонално осцилира између Де-дура и мола са сниженим VII ступњем. Чембало доноси смену ове две тоналности уз појаву акцената и украса страних природе овог инструмента. Дурски тоналитет преовладава над молским; додате секунде, кварте и септине граде назалну, металну звучност упоредиву са неокласичним Стравинским; и увод завршава на доминанти, не у доминантном тоналитету.“²⁷⁶

Као што је речено, на француску увертиру реферира пунктирани ритам, док кретање по основним функцијама указује на просечан хармонски језик барока. Нарочито ефектно делује кретање око доминанте де-мола и смењивање VII ступња *цис/це* и молског и дурског VI ступња *бе/ха* у деоници клавсена (т. 5–10), који утичу на појаву молске и

²⁷⁴ Посвећен је чембалисткињи Ванди Ландовској, која га је премијерно извела 3. маја 1929. године са Париским симфонијским оркестром и под вођством диригента Пјера Монтеа (Pierre Monteux).

²⁷⁵ Wilfrid Mellers, *Francis Poulenc*, Oxford, Oxford University Press, 1995, 24.

²⁷⁶ Исто.

дурске варијанте акорада субдоминантне и доминантне функције. Непрестана игра смењивања дурске и молске боје основног тоналитета, указују на метафоричку егземплификацију Купреновог стила. Овакав вид исказивања *мотивизације*, интензивираниг и искарикираног кретања око доминантне основе, очигледно да је типична стратегија стварања полумаркираних знакова у делима заснованим на лудичкој имитацији стила. Као и код Бритна, она подразумева радикално интензивирање мотивског садржаја старог у новом делу, о чему говори непрестано кретање украса око тона доминанте. Други поступак, или последица оваквог „корективног читања“ – *клинамена*, јесте *генерализација*, те се мотив ранијег дела излаже у складу са нормама које диктира ново дело. Контекст неотоналности у Пуленковом концерту, дисонантним смењивањем тонова који одређују тонски род и врсту вођице, даје ново значење и украсу, који овде добија изразиту експресивну улогу.

Пример 18

У претходном примеру истичу се слични поступци као код Бритна, али са изразитијом језичко-стилском контаминацијом. Сличан је и наредни пример. Почетак II става концерта готово у потпуности указује на *пастии* Купреновог стила са карактеристичном «осећајном» мелодијом италијанског типа (т. 1–16), датом у шестосминском такту и са фигуром сичилијане. Тема је у форми песме прелазног типа (а т. 1–4, а1 т. 4–8, б т. 8–12, а2 т. 12–16). Хармонија подржава мелодијска кретања на такав начин да се стварају полумаркирани знакови: тон доминанте ге-мола третира се као задржична нона у оквиру акорда субдоминанте (т. 2; у т. 14 субдоминантни нонакорд је дурски). Очигледно је прожимање природног и хармонског мола (т. 6, молска доминанта; т. 8, дурска), а појава доминантине доминанте припремљена је полуумањеним септакордом IID (т. 7). И најзад, у одступања од просечног вида хармонизације молске теме друге половине XVII и прве половине XVIII века спада и значајно иступање у фригијску област, чији је акорд припремљен појавом доминанте (т. 9–11). Карактеристичан знак молске тоналности у овом периоду, иступање у фригијску сферу, бива подвргнут *мотивизацији*, те се поменута веза понавља три пута. Овом окружењу требало би додати директно супротстављање дура и мола мутацијом тоничне

терце (т. 11), традиционални вид проширења тоналитета са појавом тзв. миксолидијског иступања (веза DS–S, т. 13–14), уз поновно прожимање дура и мола појавом онакорда дурске субдоминанте. Слично као и у уводу I става, појава солистичког инструмента у даљем току (од т. 17), доноси знатније удаљење у односу на постављену парадигму, звучну слику барока. Механичко понављање и стратегија *мотивизације* која се јавља у моменту појаве клавсена, односи се на инсистирање на вези тонике и доминанте – мисли се на интензивiranу смену тоничне терце и доминантног квинтног двозвука ге-мола (у једном моменту се јавља и тонична терца Ге-дура!), а затим и еф-мола (т. 17–19). Као што се може приметити, средњи ниво модернички напада неке од најбазичних и најопштијих поступака традиције, попут понављања најтипичнијег функционалног односа тоника – доминанта, што је већ виђено код Бритна. Проток полумаркираних знакова знатно је израженији у даљем току, појавом почетне теме у терцном тоналитету бе-молу (т. 24), тоналитета претходно припремљеног у такту 20. Овакво уздизање праћено је *tutti* звуком оркестра и продором засићеније хармоније којом се призивају средства осећајног стила а донекле и формације романтизма, о чему говори мноштво ванакордских тонова инволвираних у терцне акордске структуре. Енхармонска модулација у Дес-дур преко умањеног септакорда (бе: VIIID~Дес: VIIID, т. 30), затим модулација у Ас-дур (фригијска тонална област у односу на почетни ге-мол) и појава акордске хроматике (т. 33–34), такође говори о егземплификацији универзално романтичарског модела. После субдоминанте Ас-дура следе праве романтичарске везе одређене хроматским кретањем фагота, *дес–це –це –бе* које најзад, воде у завршно каденцирање (т. 35–36). На прожимање, тачније постављање једног поред другог, барокног комплекса осећајног стила са формацијом романтизма, у оба случаја указују звучне структуре које се доживљавају као полумаркирани знакови. Они уједно, представљају прави вид исказивања ревизионог начела „корективног читања“. У основи лудичке имитације стила лежи *мотивизација* неког општег језичко-стилског својства као и *фрагментација* основних својстава референце, увођењем сличних, али не и опречних знаковних особина. Лудичко у овом случају, у једном моменту прелази у подругљиво (т. 24). Појава теме у терцном бе-молу банализује контекст осећајности ефектом честим и у популарној музици, простом појавом главног тематског материјала на „већој“ тонској висини, па самим тим и у другом тоналитету. При том, подругљивој имитацији – шаржи доприноси и својеврсно презасићење које ствара претерано

сентиментализован призвук непримерен контексту XVIII века, али без угрожавања првобитно постављене теме која је и даље јасно препознатљива.

Пример 19

У наредном примеру преузетом из I става, долази до *фрагментације* барокног исказа елементима популарне музике, чиме знак губи нека од „оригиналних“ својстава, јер уједно долази и до стратегије *маргинализације*. Реч је о мелодији која се креће по тоновима тонике и доминанте ха-мола (т. 177–182) на пратњи двозвука тонике *ха/де* поменутог тоналитета, који се смењује са фригијским двозвуком *це/е*. Она се завршава лествичним спуштањем фригијског мола истог тоналитета. Мелодија се преноси у солистичку деоницу (т. 185–188), да би затим дошло до каденцирања. У том процесу се истиче хроматски терцни акорд високе субмедијанте који се везује за VII ступањ природног мола у оквиру чијег звучања се појављује дисонантни тон повишеног четвртог ступња *еис*. Оваква акордска структура, коначно се води у тонику. Специфичност каденце и укључивање кларинета и лимених дувачких инструмената (т. 189–192), одређује ову ситуацију као барокно *tutti* звучање у односу на претходни *solo*, а наведене стилске црте исказане у мелодији и хармонији указују на *фрагментизацију* исказа цртама популарне музике двадесетих година, варијетеа (*variété*). Управо по том својству, могло би се рећи да лудичка имитација – *пастииш*, поново бива прожета са подругливом – *шаржом*.

Пример 20

На сличан пример *фрагментације* наићи ћемо и у III ставу, па самим тим и на прожимање *пастииша* и *шарже*. Дијатонска мелодија у солистичком инструменту (т. 165–168), креће се по лествичним тоновима ха-мола. Конципирана је у оквиру два двотакта и хармонизована дијатонским функцијама са уобичајеним тоналним знаком, Т–S (II)–D–Т редоследом.

У оквиру наредног четвортакта (т. 169–172), тоналитет се незнатно проширује појавом вантоналне доминанте за субдоминанту на коју се надовезује секвенца са истицањем скока велике сексте наниже (т. 169, *фис–а*, т. 170, *е–ге*) и са прожимањем дура и мола, захваљујући појави дурске субдоминанте. Мелодија класичне структуре и дијатонске оријентације, појава секвенце и делимично проширење тоналитета субдоминантном сфером – све су то уобичајени знакови тоналног језика XVIII века. Ова ситуација међутим, бива нагло прекинута једноставним понављањем последњег мотива секвенце (т. 171–172), да би затим дошло и до надовезивања на варијететски контекст: на подлози педала тонике (т. 173–176), долази до промене тонског рода које делује као нагло осветљење, као и до појаве фанфарног мотива у деоници лимених дувачких инструмената. Мотив хорне, као и промена оркестрације са упадом лимених и дрвених дувачких инструмената, указује на топику фанфара уобичајену у бароку, али, описаним особинама упућује и на звук водвиља. То је очигледно због карактеристичног мелодијског истицања терци *фис–дис* и појаве скретнично-задржичног тона *гис* у дувачким инструментима а на подлози тоничног квинтакорда. Оваквим упадом фанфара и њиховим мешањем са варијететским звуком, Пуленк поново врши *фрагментацију* исказа у којем долази до *маргинализације* оригиналне референце. Ниво метафоричке егземплификације није нарушен, штавише, управо оваква подвојеност знака, карактеристична је за средњи ниво језичко-стилске ресемантизације. Зато и упад водвиљског звука који не квари имитативни контекст, треба схватити у смислу подругљиве имитације или *шарже*.

Пример 21

У свим досадашњим примерима средњег нивоа ресемантизације тоналности долази до коришћења дијатонске хармоније, те отуда готово симултано враћање на имитацију тоналног језика XVIII века. Коришћење претежно главних функција, проширење тоналитета вантоналним доминантама, недвосмислени каденцијални обрти – све су то типична ознаке тоналитета, полумаркирани знакови који у новом контексту и на том нивоу реферирају на најстабилнију фазу трајања овог музичког језика. Веома је битно истаћи прожимање лудичке и подругљиве имитације, као једну од типичних

модернистичких црта која је у концерту *Champêtre* достигнута на два начина: карикирањем типичних тоналних основа базичне тоналности на коју се позива и убацивањем наизглед неспојивих тоналних сфера преузетих из романтизма или популарних жанрова. У оба случаја имитативни процес се не нарушава. Сваки поглед са дистанце, наиме, због доминације полумаркираних знакова неминовно ствара утисак „искривљеног сећања“, што и јесте суштина стилских имитација XX века. О позивању на стил XVIII века говори и доминација осталих стилских црта, као што су хомофона фактура исказана кроз потпуну зависност између хоризонтале и вертикале, концертантни третман солистичког инструмента и третман орнамената који упућује на Купрена, стабилан метар и пулс, играчки карактер. У случају *шарже*, односно мешања језичко-стилских знакова музике XVIII века са стилском формацијом романтизма, такође је реч о преузимању општих тоналних места стила уз помоћу којег се врши контаминација (романтизам, популарна музика у датим примерима).

Оваква поставка различитих референци преузетих из историје трајања једног музичког језика, одраз је критичке рефлексije којом се проблематизује његово значење, као што се уосталом, проблематизује и фигуративно сликарство. Антиромантизам, који је сасвим оправдан у овој прелазној стилској фази, огледа се у заснивању дела на критичкој преради језика, а не рецимо на носталгији, на шта би упућивао романтичарски *пастиш*. Враћање на тонални језик XVIII века, директно упућује на поновно разматрање његове функције, и тадашње и садашње, те се новостворени, „копирани“ језик Пуленка креће на два колосека. Модернистичко иронијско преиспитивање изведено је поставком општих референци базичног стила на који се позива. Циљ оваквог „новог читања“, односно Блумовог *клинамена*, јесте жеља да се таква општа места преобрате, преусмере и оживе као нова вредност. Њихово комбиновање и смењивање у оквиру различитих стилских имитација као и сам трансфер резултат је активног учешћа аутора, те овакав стилски колаж не ствара противречности, као што ће то бити случај крајем XX века. И док је Бритнова, Равелова или тоналност Прокофјева једнозначна у смислу коришћења лудичких стратегија у оквиру ње, Пуленк ствара вишезначни плурарни језик. У оба случаја, *пастиша* или *пастиша-шаржи*, аутор се ослобађа од субјективности, а постепено ће се кретати и у правцу ослобађања од креативности, чиме се достиже још једна важна особина стила, а то је почетак преиспитивања односа према традиционалним конвенцијама стварања

управо кроз њихову употребу. У том смислу, још индикативнији је пример Стравинског код кога је двострукоост између лудичког и подругливог присутна на свеобухватнији начин и са много мање плакатности него што је то случај код Пуленка.

Пример става *Серенада (Serenata)*, аранжиране арије Полидора из I чина опере *Фламинио (Flaminio)* Перголезија, карактеристичан је по стратегији *фрагментације*. Реч је о арији Перголезија (*Mentre l'erbetta*), троделне форме у инструменталној верзији.

У оквиру првог дела (т. 1–10) у којем обоа доноси тему у це-молу, дословни ниво подржан је дијатонском мелодијом и стално потенцираном фигуром сичилијане, што је уосталом, случај у целој нумери. Хармонска пратња такође је дијатонска и са тог становишта ниво дословности није напуштен. Свему овоме придодат је остинато у деоници виолончела (т. 1–3, т. 4–10 преузимају га виолина I и II), представљен у виду непрестаног тремола (бачени потез гудала), квинтног сазвучја тонике основног тоналитета це-мола (*це-ге*) или са повременим квартним звучањем (т. 5, рецимо, скретница *де* у деоници виолина 2). Остинато током целе нумере, у бароку је обично био карактеристичан за форму пасакаље, што овде није случај.

У другом делу арије (т. 10–22), у којем дословност мелодијско-хармонског тока није напуштена (модулација у паралелни Ес-дур, т. 13), остинато преузимају остали гудачи и флауте (виоле, виолине I и II). Контекст сентименталне арије донекле прелази у „претећи“ када се остинато јави у високим позицијама гудачких инструмената, као нпр. у тактовима 10–13. Пажњу треба обратити на заустављање мелодијског тока и спону са наредним одсеком, коју чини свођење свих деоница на остинато (т. 17–18). На том месту, непрестано се понављају тонови од којих би могли да се изграде трозвук доминанте и септакорд VI ступња. Акорди су изграђени тако да се у њима истичу звучања чисте квинте и мале септима, а експресивно дејство је појачано трилером на тону *це* у деоници виолончела.

Понављање првог дела арије (т. 22–32), осим појаве остината који се јавља као на почетку, доноси и појаву хармонске пратње у виду флажолета гудача, за коју би такође могли да кажемо да се остинатизује. Све описано одузима дословност мелодијској линији која се у склопу са овим знаком подвргава стратегији *фрагментације*, те би цела нумера могла да се схвати као полумаркирани знак. С обзиром на блискост порекла

мелодије, пратње и остината, овакви поступци наводе на метафорички ниво егземплификације. Могући видови активирања ресемантизације сведени су на мали избор средстава са ниско оствареним степеном стратегије *генерализације*. Контекст остината у односу на референцу представља благо наглашен чин подругљивог корективног читања (*клинамен*), те би хипертекстуална пракса могла да се окарактерише као *шаржа*. Остинатизација деоница донекле мења контекст, јер указује на другачији вид стварања прогресије од мелодијско-хармонског. У оквиру ње, мелодијска исказивања се маргинализују и подвлаче под контекст остинатних кретања, те се стиче утисак као да су и мелодија и остинато постављени тако да у оквиру целине чине два спојена, неистородна елемента. Говорећи о овој нумери, нешто слично подвукао је и Џозеф Штраус: „Најзначајнија замена модела (замена модела може да се схвати као ресемантизација на метафоричком нивоу!, оп. С.Т.) код Стравинског обично укључује остинато (...): он потврђује осећање прогресије, дели текстуру и ствара изоловане звучне блокове.“²⁷⁷ Референца у конкретном случају, *bel canto* XVIII века, добија метафорички смисао убацивањем остината, што представља стратегију која постојеће знакове претвара у полумаркиране.²⁷⁸ У односу на претходну стваралачку фазу засновану на наглашеном потенцирању ритмичких аспеката музике, Стравински ни овде није напустио феномен остинатизације. Овај поступак је послужио као једна од основа стратегије карактеристичне за средњи ниво језичко-стилске ресемантизације – у њој долази до *генерализације* „додатих“ својстава у односу на постојећа и опште препознатљива својства референце. Мирјана Веселиновић-Хофман овај феномен описује следећим речима: „Третман баса у односу на мелодијску линију заснован на композиторским типичним остинатним фигурама, слојевима, педалима, често уодношеним по квартноквинтној логици, махом полиритмички и полиметрички узнемирених, отежава тај бас и чини га тромим и проблематичним у односу на његову `обавезу` према нпр. класичној, рецимо перголезијевској фактури. (...) Па чак ни онда када тај објект представи најпре цитатом, Стравински не мења метод рада јер већ у

²⁷⁷ Joseph Strauss, *Remaking...*, стр. 61.

²⁷⁸ Остинатизација код Стравинског у овом случају, доводи до апсурдног утиска о замрзавању мелодија. Вероватно је то интригирало неке писце, који су мелодије Стравинског описивали на различите дескриптивне начине. Један од таквих наивних покушаја је и следећи: „Времеплов у балету Пулчинела вероватно је обезбедио и најавио појаву неокласичног периода код Стравинског, који, поред усвајања форми и назива XVIII века, углавном приметно покушава да креира мелодију која би деловала синтетички мануфактурно. Не може неко да креира мелодију од крви и меса без фосилних фрагмената.“ Constant Lambert, *Music Ho! A Study of Music in Decline*, New York, Charles Scribner's Sons, 1936, 101.

музичком току свога дела који се непосредно надовезује тај цитат на исти начин на који то чини и са одабраном композиционо-техничком процедуром узетом из прошлости: значи на начин модела, а у духу своје сопствене изражајности.²⁷⁹

Пример 22

У опери–ораторијуму *Краљ-Един* из 1927. године, иако се директно не реферира на XVIII век, на врло сличан начин долази до градње средњег нивоа ресемантизације. Генерално гледано, да не постоје стратегије градње нових језичко-стилских односа, два дела Стравинског заиста би могла да се назову стилизацијама, или, како то наводи један руски аутор: „Стилизација као уметничка појава представља стварање новог дела на основу подражавања било ког обрасца из раније или савремене уметности (...). Доследна стилизација не дозвољава „изборно“ подражавање у коме се неке особине обрасца чувају, а друге, понекад важније, мењају и то учестало и веома оштро. Такав тип стилизације се све време среће у делима Стравинског, чинећи основу његовог неокласичног стила.“²⁸⁰ Хипертекстуални односи код Стравинског, међутим, указују на жанровску одређеност која је аутохтона, као и на постојање стратегија које од референци чине својеврсне метафоре, али, које у смислу шарже имају „додатак“ у виду мешања са контекстуално неадекватним поступцима. Либрето овог дела је према истоименој трагедији Софокла написао Жан Кокто (*Jean Cocteau*). Коришћен је латински текст, како би се добио ефекат „фосилизоване монументалности“.²⁸¹ Опера–ораторијум је конципиран тако да се спољна акција не одвија на сцени, већ оно што треба да се деси бива приповедано, при чему се сценске акције концентришу на битне драмске епизоде које ће бити издвојене у анализи. У жељи да елиминише сваки спољни ефекат Стравински посеже за дводимензионалношћу слике, те позадина у традиционалном смислу не постоји. Акропол, Креонтова кола и коњи поред којих

²⁷⁹ Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmenti ...*, 44-45.

²⁸⁰ Светлана Савенко, „К вопросу о единстве стиля Стравинского“, *И. Ф. Стравинский, Стать и материалы*, Москва, Советский композитор, 1973, 280 – 281.

²⁸¹ „Неокласицизам Стравинског најчистије је потврђен једино у опери–ораторијуму *Краљ Един*: тежња ка суперперсоналном монументалношћу постала је неперсонална, конвенционални језик у којем је чак и ритам изгубио снагу. Користи латински текст, док је фосилизована монументалност овог мртвог језика искључила романтичарску субјективност.“ Toon De Leeuw, *Music of the Twentieth Century, A Study of Its Elements and Structure*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, 30.

стоји овај лик, назначени су кредом. Извођачи чија су лица прекривена маскама и који су обучени у стилизоване одоре, попут Танкредија и Клоринде (мадригал *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*) Монтевердија, покрећу само главе и руке, стварајући тако импресију оживљених статуа. Ова дводимензионалност би могла да буде упоредива са обједињавањем два опречна принципа, остината и мелодије, чиме се ствара нови тип фактуре о којој је већ било речи у вези са претходним примером, аријом Полидора из Пулчинеле. Спајање остината и мелодије уз појаву проширеног дијатонског језика, на истоветан начин исказује се и у хоризонтали и у вертикали.

Приликом прве појаве Едипа (бр. 16–19), мелодијска деоница којом је представљен овај лик креће се у оквиру бе-мола, од доминанте ка тоници. Фигурирана мелодија декоративног типа украшена је бројним мелизмима и на тај начин реферира на стил *bel canto* XVIII века. Специфичан вид пратње са пунктираним шеснаестинским покретом (кларинет *in бе*), као квази *basso continuo* доноси чврсту хармонску утемељеност крећући се око доминантног тона (фагот, виолончело). Начин усклађивања ових деоница, пружа фактурну слику идентичну оној у барокној трио-сонати.

Банална Едипова мелодија никако не приличи озбиљности драме у којој се Едип заклинје у спас Тебе („*Моја децо спасићу вас од куге. Ја – надалеко чувени Едип, волим вас, Ја – Едип спасићу вас*“). Посебно то није случај са патетичним обртом у т. 83 и 84; деоница кларинета која представља и пратњу и мелодијску деоницу, *мотивизацијом* карактеристичне и много пута коришћене ритмичке фигуре сичилијане, као једног од стилских „тикова“ барока, у потпуности банализује контекст.²⁸² „Традиционални“ однос између деоница (трио-соната), своје ново значење добија и помоћу њихових независних токова – вертикала као знак извесним „непоклапањем“, подвргнута је стратегији *фрагментације* традиционалних терцних сазвучја. Свеукупно гледано, три независна знака сами за себе денотирају стари стил: Едипова мелодија почиње квинтом тоничног квинтакорда бе-мола, привремено се зауставља на терци (т. 81), да би у оквиру четворатактне фразе коначно застала на тоници. Унутрашња мелодијска линија са фигуром сичилијане заиста и јесте типична барокна фигура која је у овом контексту

²⁸²Вилфрид Мелерс примећује да у поменутом одломку „не постоји хармонски покрет, али да постоји велика количина хармонске тензије због усредсређивања на акорде тонике, субдоминанте и доминанте“. Управо описане стратегије ресемантизације, додатно објашњавају „тензију“ чији карактер је подругљив. Wilfrid Mellers, „Stravinsky's Oedipus as 20th-Century Hero“, *Stravinsky, a New Appraisal of his Work*, edited by Paul Henry Lang, New York, The Norton Library, 1963, 36, 34-46.

прилично статична, или је везана за мелодијске покрете са помало „неприродним“ октавним преломима. Квази *basso continuo* не мирује на педалу доминанте, већ се контекстуално неодговарајуће креће и око најближих хроматских тонова (*гес* и *е*). У односу на текст и очекивану озбиљност ситуације у којој се Едип заклиње да ће спасити град од куге, јасно је да Стравински у стварању подругљиве имитације стила – *шарже*, спроводи ревизионо начело *клинамен*.

Пример 23

У наредном примеру, Едиповом ариозу (бр. 22–25), долази до дуже раздвојености деоница и значајнијег исказивања стратегије *фрагментације* и у спрези је са текстом. Едип, који се у претходној арији самоуверено заклињао да је способан да спасе Тебу од куге, сада већ несигуран, тражи помоћ од пророчишта у Делфима, што је први корак ка срљању у трагичан сплет околности који ће одредити његову судбину: *Брата моје жене послао сам да консултује пророчиште. Креонт је био послат код Бога да консултује пророчиште, да пита шта треба да се ради, може ли Креонт одмах да се појави.*

Поново долази до образовања три раздвојене линије. Прву чини квартет виолончела (од т. 122 квартет хорни), са стабилном басовском основом у најдубљем регистру (4. виолончело). У високом регистру јавља се ритмичко-мелодијска фигура (флаута и фагот) која подржава и додатно фигурира главну мелодијску линију Едипове деонице. У т. 118, у једновременом звучању деоница квартета виолончела дата је нестабилна акордска структура (*ас–це–(ес)–гес/ге–бе*), полумаркирани знак настао као резултат независног вођења деоница – односно *фрагментације* – где басов тон *ас* представља хармонски темељ сазвучја и разрешење претходне доминанте Ас-дура. Реч је о акорду Ds9 са двородном септимом (миксолидијска септима у деоници гласа). Пролазница *ге* спаја овај нонакорд са DП9 (са задржицама) који се разрешава у П7, са скретницом *е* у басу (који се разрешава уз појаву D2 Це-дура).

Ова деоница учествује и у градњи различитих акордских структура (у т. 119, терцне структуре су јасније). Након извесног „приближавања“ у препознатљиве сазвуке

акорада Це-дура (т. 120–121, D2–III7–D2–T6), изненађујуће делује скретање у а-мол (т. 122), изазвано мелодијским кретањем вокалне деонице. Уместо очекиваног акорда тонике а-мола који би подржао овакво мелодијско кретање, у басу се појављује субдоминанта и од ње целостепени низ од тона *de* до тона *auc* који се зауставља на - VII6, у истовременом звучању са тоником. Од т. 125, следи ново излагање карактеристичне Едипове мелодије, хармонизоване Дес-дуром. Ова тоналност, пре свега је одређена карактеристичним мелодијским кретањем које је дато за секунду више у односу на почетно (оно од т. 120), као што је случај и у претходном примеру. Између ове деонице и доследно спроведеног хроматског покрета у басу, у стварању звучне целине учествују и хоризонтална кретања у унутрашњим гласовима. Резултат оваквог односа је доминанта подвргнута стратегији *фрагментације* са двородном септимом (*ge–ges* у т. 125), са директним сучељавањем ова два тона у наредном такту, где се тон *ge* појављује као скретнична задржица испред септима доминанте у басу. И поред свих дисонантних звучања изазваних независним кретањем деоница, из овог детаљног описа могао би да се извуче један општи закључак: тонална одређеност ни у једном тренутку није доведена у питање, а њену недвосмисленост одређује мелодијско кретање дијатонске вокалне деонице и баса (иако повремено дисонира!). Све што се дешава у односима пратећих гласова указује на стратегију *фрагментације*, односно нересемантизацију. Тако је и у даљем току, где долази до краткотрајне појаве Еф-дура одређеног карактеристичним мелодијским покретом (*ef–e–ef*, у т. 128), а затим и до Це-дура, који је дефинитивно потврђен тек у наредној хорској нумери (бр. 25–26). Тиме ова дужа деоница, у крајњој консеквенци, добија и консонантно разрешење.

Пример 24

У односу на текст, највиши афективни ниво свакако би требало да је остварен баш у арији Едипа из другог чина, у којој се јунак суочава са стравичном истином о оцеубиству и инцесту који је починио: *Да ли ове страшне речи, којима кажеш ко је Едип, чије сам дете, Јокаста је посрамљена, она бежи: она се срами Едипа прогнаника посрамљена пореклом Едиповим. Дозволите да знам ко ме је зачео чије сам дете. Да ли ове страшне вести које ми кажеш, порекло Едипа прогнаника, чије сам дете ја. Ја*

прогнаник радосни. У том смислу, *клинамен* се спроводи стратегијом *фрагментације* којом се ствара жанровско комбиновање лудичке и подругљиве имитације.

Реч је о троделној арији (а, т. 366–380, б, т. 381–409, а, т. 410–430), у којој долази до исказивања црта типичних за *bel canto* XVIII века. У епизоди у којој деоница соло-фагота (кога подржава и енглески рог) прати деоницу солисте, долази до хоризонталног разлагања функционално повезаних акордских структура у пратњи (Еф: Т, S, Т, DII, II ...). Едипова деоница има ток који се не подудара увек са пратњом. Ова акордска разлагања доводе до тога да у вертикалном звучању до изражаја долазе двогласна сазвучја дата у различитим интервалским односима, која контекст акордских структура чине *фрагментизованим*. Остинатна деоница фагота, у одломку у којем Едип сазнаје да је као одбачено дете пронађен у планини, даје контекст подругљивог коментара. У смислу *фрагментације*, требало би схватити заједничко звучање тонике и VII ступња у т. 372, које уједно представља почетак бикордског раслојавања блиских акорада присутног и у т. 375 (I/II). На јаком тактовом делу т. 376, долази до истовременог звучања тонова прекомерне октаве (*еф–фис*), где тон *еф* представља основни тон квартсектакорда молске субдоминанте, а тон *фис* задржицу испред сексте II квинтсектакорда. Оваквим „деталјима“, интерполираним у оквиру традиционалних средстава, композитор на разне начине врши *фрагментацију* знакова. У моменту када се помињу Јокастина срамота и бекство, рецимо, долази до још оштријег раслојавања, односно, до истовременог разлагања акордских структура два умањена септакорда (т. 382–383). Из овог низања, произилази и вокална мелодија конципирана на звуку умањене септимае, хроматском кретању или кретању умањене лествице (т. 423–426, на подлози VIII).

Фрагментација у целој арији, осим уметања ванакордских тонова у традиционалне акордске структуре, спроводи се прожимањем два опречна принципа: мелодијског и остинатног. Остинато у басу замењује некадашњи хомофони континуо. Његово значење се ресемантизује у том смислу што у бароку он не ремети покретачку енергију мелодије, док ресемантизовани бас, иако је фактор стабилне тоналности, својом статичношћу представља опреку мелодији. Овај принцип је нарочито упечатљив у моменту појаве фигурираног кретања шеснаестина, карактеристичних за *bel canto*. Цео одсек б, рецимо, прати остинатно кретање тонова *а–це*, *ге–бе* које одговара оквирима

тоналности *in* Еф (т. 386–395), *in* ге (т. 396–399) поново *in* Еф (од т. 400) итд. Тоналност је одређена и мелодијским кретањима вокалне деонице (рецимо, хроматски покрет *ef-fis*, т. 395–396, модулација у тоналност *in* ге, или, скок *be-e* у вокалној деоници, т. 400–401, повратак у тоналност *in* Еф). С обзиром на очигледно велику блискост ресемантизоване тоналности у односу на тоналност XVIII века на коју се реферира, чини се да извесно „спутавање“ покрета, и поред свих интервенција, представља суштински вид исказивања *фрагментације*. Ово контексту лудичке имитације даје елементе подругљиве имитације стила.

Пример 25

На почетку Креонтове арије (бр. 27–45, а, т. 143–178, б, т. 179–203, а, 204–239), разлагањем тоничног трозвука веома јасно је изложен Це-дур (т. 143–144) да би затим, у хоризонталном разлагању деонице гласа дошло до наизменичног смењивања дурске и молске терце тонике и субдоминанте (т. 147–148). Ово указује на очигледан пример стварања полумаркираног знака стратегијом *фрагментације*, уз велике преломе у деоници гласа и пренаглашено разлагање трозвучних хармонија (*мотивизација*) у односу на арију *bel canto* XVIII века на коју се реферира.²⁸³

Хроматско прожимање две терце у кратком временском интервалу, код Стравинског представља нови вид третмана дијатонске тоналности у односу на XVIII век на који се указује.²⁸⁴ Овакве стратегије, у зависности од самог текста, утичу на стварање лудичке

²⁸³ Еро Тараста наводи главну разлику између арија Едипа и Креонта: „Ако је Едипов музички портрет карактерисала поступна мелодија унутар уског тоналног опсега, вокални стил Креонтове арије и касније Тирезијеве, супротно томе, даје скоковиту мелодију, углавном изграђену од разломљених трозвука чиме се избегава сваки вид експресивног значења великих интервала који би могли да укажу на романтизам.“ Еро Тараста, *Myth and Music*, Hague, Mouton Publishers, 1979, 305.

²⁸⁴ Селестен Делијеж сматра да терцно конципирање хармоније код Стравинског потиче још из *Посвећења пролећу*: „Феномен који критичари и музиколози нетачно називају политоналншћу може се рационално објаснити помоћу темељног граматичког система тоналности, тј. Изградњом хармоније на узастопним квинтама од било којег тона узетог као почетна основа. После пете квинте, која се налази у дијатонском односу према почетном тону, шеста и седма квинта дају као интервале, прекомерну кварту и прекомерну октаву. Управо ће ти интервали дозволити Стравинском да дуплира хроматску поларизацију, која је карактеристична за *Посвећење пролећа* и друга дела написана у Швајцарској после Првог светског рата“. У наставку, Делијеж наводи да се шестом и квинтом користи Веберн, док је Стравински своју музику конципирао на трозвуку: „Није тешко видети да се и у овако различитим хармонским системима (од којих је један у потпуности под контролом традиционалног трозвука, а други потпуно неосетљив на

или подругливе имитације стила. Овом другом, у конкретном случају доприноси контраст третмана музичког материјала у односу на достојанство Креонтове краљевске личности исказано текстом и оличено у Це-дур²⁸⁵: *Бог даје одговор: осветити Лаја, осветити злочин, пронаћи убицу. Убица се крије у Теби. Краљев слуга се крије, он мора да буде откривен да скине љагу са Тебе. Казнити краљевог убицу, убицу краља Лаја. Убица се крије у Теби, он мора да буде откривен, он којег је божија воља одлучила да одбаци. Бог одлучује; истерати убицу који је донео кугу у Тебу. Бог Аполон је тако рекао.*“ До остваривања стратегије *фрагментације*, долази се бифункционалним уклапањима поменутих хроматских тонова у пратећу хармонију у деоници хорни. Ту долази до образовања лествичних акорада (нпр, VII7 у т. 147), алтерованих акорада дијатонског типа (II<~VIID у т. 148) или алтерованих акорада хроматског типа (меко умањени септакорд -II<~двоструко умањени VIID у т. 149).

Доследно низање различитих врста терцних акорада у виду микстурног паралелизма на подлози дурско-молске субдоминанте и III супња тоналности *in* Це (т. 155–157), такође представља вид исказивања *фрагментације*: почетни акорд овог низа је умањени сектакорд VIID Це-дур. У поступном кретању навише достиже се акорд *ха-дис-фис*, одакле се привремено афирмише тонални центар *in* Ха. Појавом овог низа, тонално одређење се, због недвосмислене хармонске одређености вокалне и басове деонице, не губи.

Изразити склад мелодијске линије са деоницом остинатног баса карактеристичан је за одсек *b* арије Креонта (партитурни бројеви 34–36), а *шаржа* се поново достиже *мотивизацијом*, односно, претераним потенцирањем мелодијског кретања разложених трозвучних акорада. Увек наглашен основни тон тонике на јаком тактовом делу (виолончело и контрабас), прати правилно кретање четвртина, допуњено и кретањем осмина (кларинет *in* Бе), које се хармонски уклапа у звучање спољних деоница. Дословни ниво, овде једва да је нарушен комбиновањем природног мола (еолски модус) са хроматиком, у којем долази до истицања VII ступња хармонског мола (т. 189–192). Ово указује на већ описану појаву комбиновања две врсте молског

њега) употребљени методи никако не могу упоређивати.“ Селестен Делијеж, „Стравински: идеологија – језик“, превод Мирјана Детелић, *Музички талас* 4, 1996, 72–83, 74.

²⁸⁵ Креонтов тоналитет Це-дур, осликан је „светлим колоритом са елементима фанфарозности и са колоратурама ораторијумског типа које представљају тонски украс његовог краљевског достојанства“. Herbert Fleischer, *Strawinsky*, Berlin, Russischer Musikverlag, 1931, 227.

лествичног низа. Најкарактеристичнији вид исказивања *фрагментације* поново је дат кроз супротстављање мелодијског и остинатног принципа, које доводи до ефекта у којем мелодијска деоница бива спутана у оквиру које намеће остинато, који, при том, због непрекинутог покрета има и мелодијска својства. Овде се подругљива имитација интензивира, јер је „узвишени“ контекст пребачен у молски тонски род, док мелодијско-остинатно механичко кретање кореспондира са Креонтовим захтевом да убица мора да буде пронађен у Теби.

Пример 26

Арија Тирезија представља својеврсни антипод Креонтовој арији у Це-дуру, јер се све особине ресемантизованог језика остварују у оквиру паралелног а-мола. Обе тоналности су стабилне, јер ова два лика, за разлику од Едипа и Јокасте, нису емоционално узнемирени. Креонт инсистира да се убица пронађе, а Тирезије га објављује.

У нумери у којој се значајније појављује лик пророка Тирезија (*Несрећни човече, проговорићу пошто ме оптужујеш, проговорићу. Објавићу шта је бог рекао и нећу да кријем ништа: убица је међу нама, убица је у вашој средини, овде са вама. Убица краља је краљ. Краљ је убио Лаја, краљ је убио краља. Бог оптужује краља, краљ је убица! Мора да буде одведен из Тебе. Краљева кривица каља град. Краљ је убица краља.*), као и у досадашњим видовима исказивања *фрагментације*, долази до истовременог звучања критичних тонова. Овога пута, то су две врсте вођица *ge* и *gis*, које се јављају у оквиру а-мола. Дорски модус *ин а* у уводу арије (т. 402–409) представљен је непотпуним трозвуком VI ступња, са наслојеном квинтом доминанте (без терце) и слободним кретањем дорске сексте у мелодији (бр. 74). У питању је кратки корални одсек у којем је у значењском смислу, промењено језичко одређење: језик је модалан и без истицања вођице, чиме се још више поспешује утисак архаичности. За разлику од Креонта, чија младалачка надобудност бива представљена ресемантизованом дијатоником дура са честим комбиновањем молске и дурске субдоминанте, мудрост Тирезија заступљена је модалним језиком.

Као добар пример *фрагментације*, могао би да се узме проток тоналитета на самом крају нумере (т. 444–460). Тоналност је одређена кретањем лежећих тонова баса, поступно наниже од *a* (у том тренутку, субдоминанте е-мола, т. 444) до *de*. У том кретању долази до дотицања а-мола, са заустављањем на тоници Де-дура (т. 455). Модулације у ова два тонална центра, нису одређене само басовим кретањима, већ и хроматским покретима (*ge/gis*, т. 448–449 и *ce/cis*, т. 450–451). Вокална мелодијска деоница се креће у великим интервалским покретима и тако долази до остваривања стратегије *фрагментације*, те мелодија, која не излази из дијатонских оквира, постаје полумаркирани знак. Описани однос два стабилна стожера тоналности и међусобни додир деоница стварају дисонантне односе који, као и у свим осталим случајевима, имају своје консонантно разрешење. Они доводе и до разрешења целог лудичко-подругљивог контекста, који не приличи трагедији о којој је реч (*Краљ је убица краља*).

Пример 27

Арија Јокасте (речитатив, т. 1–16, а, т. 17–44, б, т. 45–103, а, т. 104–145), доноси сличан вид прожимања лудичког и подругљивог. Речитатив (*Зар се не стидиш. О краљу, да шириш гласине, и у рањеном граду ствараш унутрашњи раздор?*) готово да не одступа од дословног нивоа. Дословни вид исказивања појачане драматике у оквиру молског тоналитета барока (ге-мол), огледа се у вези два умањена септакорда и у енхармонској модулацији (ге: VII~ес: VIII). Употреба харфе у речитативу, и касније, у пратњи арије, указује на романтизам.²⁸⁶ (*Зар се не стидиш да шириш гласине, и свој сопствени немир, о краљу, и гласине шириш пред свима?*).

Најосновнији вид исказивања *фрагментације* представља често комбиновање целостепене и полустепене вођице ге-мола у хоризонталном следу и у вертикали. У оквиру ге-мола долази до појачаног инстирања на мелодијској хроматици, са честим истицањем хроматског покрета *ef/фис*, при чему ови тонови улазе у саставе разичитих дијатонских акордских структура, или су ванакордски. Овај покрет био би немогућ у

²⁸⁶Према Тарастију овај инструмент има двојаку улогу: „(...) асоцира на митску конотацију боје овог инструмента у словенској и у музици романтизма уопште – неко би могао да помисли да је реч о песми Бајана из Глинкиног *Руслана*“. Еро Тарасті, *Myth ...*, 313.

XVIII веку: истиче се у секвентном кретању и са уласком у тоници тон *ge* на завршетку почетне четворотактне фразе арије (т. 19–22). До нарочито очигледног вида *фрагментације* и стварања полумаркираног знака долази у т. 23–24. У питању је слободнији вид исказивања мелодијске хроматике, остварен уз смену субдоминанте и VII ступња, који на већ виђен начин могу да звуче и истовремено, као у т. 24. Све су ово уобичајени видови истицања стратегије *фрагментације*: хроматика се користи на мало другачији начин него у бароку, док повремено, вертикална сазвучја бивају „обогаћена“ интервалом који се не уклапа у акордско одређење засновано на трозвучима. Суштински вид *фрагментације* у овом одломку међутим, огледа се у сусрету остинатне пратње тзв. „велике гитаре“ која указује на Вердија, фигуриране мелодије барокног типа исказане кроз молски тоналитет, на начин њеног појављивања у бароку и унутрашње деонице кларинета. Ово доводи до мешања лудичке имитације са подругливом у којој међутим, две постављене стилске сфере не доводе до трансформативних процеса. Још увек је на делу *фрагментација*, стратегија карактеристична за средњи ниво ресемантизације, јер се не угрожава статус знака у смислу његове препознатљивости у односу на референцу.

Фрагментација се често огледа и у стварању (*генерализацији*) бикордских структура. На месту где долази до једноставног уметања акордско-лествичног кретања Ес-дура у оквиру це-мола (т. 36–39), уочљива је појава сложенијих терцних структура (*и свој сопствени немир преносиш рањеном граду*). Ту долази чак и до стварања бикордских структура, састављених искључиво од терцних наслојавања. Уочљиво је јасно раздвајање на три деонице: басову остинатну, оркестарску са кретањем паралелних сексти и вокалну у којој долази до разлагања акордских структура.

Епизода у Јокастиној арији (*Пророчанства лажу*) у којој је дијатонска мелодија хармонизована акордима терцне грађе (т. 64 и даље), указује на сличан вид испољавања *фрагментације* као до сада: хроматизован ток баса повремено се разилази од акордских структура горњег слоја, стварајући непотпуне бикорде (на пример, тон *e* у т. 73 је хроматска пролазница, али због свог трајања ствара оштру дисонанцу у односу на доминанту привременог це-мола; истовремено би овај звучни комплекс могао да се схвати као наслојавање VIIIS и D јер се горњи слој разрешава у тонику, а доњи у субдоминанту!). Иако овај одломак Јокастине арије почиње складним звучањем

тоничног квинтакорда еф-мола (т. 64), латентну функционалност мелодије нарушава не само описано кретање баса, већ и преовлађујући акордски паралелизам дат кроз фреквентно остварен модулаторни ток.

Бас је у досадашњим примерима чинио стабилну основу, што се види и у наредном примеру. Реч је о тактовима 132–136, у којима се линија хроматског дисонирајућег баса (*гес–е–е–ас*, виолончело), претежно уклапа у вертикалне структуре акорада. Изнад басове линије излаже се функционални след веза бе-мола t–II–VIII–s–DS у изузетно сложеној слици, у којој се преплићу вокална деоница са хорском и оркестарском (флаута, кларинети *ин* Бе и *ин* Ес, виолина, виола). Бас у т. 132 дисонира као заостали педал доминанте це-мола. Следи његово поступно хроматско кретање (од тона *гес* до тона *ес*, т. 133–134) и стварање већ поменутих акордских структура у вертикали у оквиру које се јављају благо наглашене дисонанце: тон *еф* дисонира у односу на акорд II ступња; тонови *еф* и *дес* се не уклапају у оквиру субдоминанте; тон *гес* није одговарајући у односу на акорд доминанте за субдоминанту. Пут од бе-мола до ес-мола (т. 135, Ds=ес: D) је и поред тога веома јасно постављен и говори о лудичкој игри којом се не нарушава реферирање на барок.

Пример 28

Управо средњи ниво језичко-стилске ресемантизације упућује на важну чињеницу: ресемантизована тоналност представља језик довољно флексибилан за стварање значења унутар сопствених капацитета, те би се, као такав, могао сматрати аутохтоним језиком. Досада анализирани примери наводе на важан закључак: произвођење полумаркираних знакова преузетих из ресурса једног стила доводи до *пастиша*, док мешање знакова различитих стилова, указује на *шаржу*. Управо главна особина ресемантизоване тоналности на средњем нивоу јесте стварање оваквих хипертекстуалних жанрова. Ово је могуће због тога што се референца на стари стил поставља на нивоу означитеља. Начини градње значења своде се на неколико сродних поступака, од којих је најједноставнији наглашено понављање полумаркираних знакова чиме долази до њихове *мотивизације*, а самим тим, они се у новом контексту *генерализују*.

Мешање стратегија које указују на елементе *шарже*, уочљиво је и у квартету број 1 Дмитрија Шостаковича.

3.6 Стратегије *фрагментације* и *генерализације* у исказивању највишег средњег нивоа ресемантизације и ставарање лудичке имитације и подругљиве имитације стила и њихова прожимања. Дмитриј Шостакович, *Гудачки квартет број 1*

Наредним исказом, Дмитриј Шостакович као да је желео да наговести језичко-стилску „игру“ Гудачког квартета број 1, написаног 1937. године: „Квартет сам почео да компонујем без икакве посебне идеје или осећања, мислио сам да ништа неће произићи из тога. Најзад, квартет је један од најнесавладивијих музичких жанрова. Прву страну сам написао као врсту вежбе, не помишљајући да ћу сопствени рад некада завршити. Релативно често пишем дела која не објављујем. То су моје вежбе из компоновања. Изненада, рад на квартету ме је обузео и дело сам завршио релативно брзо.“²⁸⁷ „Вежбе из компоновања“, наводе на стилско комбиновање елемената епохе у којој је овај жанр најрепрезентативнији – класицизам, са неким од референци на гудачки квартет романтизма – нарочито руске провинцијације. Као и сва анализирана дела, и гудачки квартет Шостаковича наводи на „непретенциозне“ језичко-стилске стратегије које би могле да буду могуће једино на нивоу „корекције“, односно, ревизионог начела *клинамен*: „Не очекујте ништа исувише дубоко у мом првом квартету. По карактеру он је радостан, пријатан и лирски.“²⁸⁸

Прва тема I става квартета (т. 1–23) дата је у оквиру Це-дура, тоналитета који се сматрао „чистим“, дијатонским, којег прате класични идеали склада. Као и у анализираној арији Креонта Стравинског, контекст је дијатонски. Специфичност теме је хомофона фактура, уз значајно осамостаљење деоница, што указује и на повремену појаву слободне полифоније. Ове чињенице наводе на знакове и контекст високог барока. Барокни знак је трослојна фактура и у оквиру ње, независна басова линија као квази хомофони континуо у односу на мелодијску деоницу. Овако постављена

²⁸⁷ Laurel E. Fay, *Shostakovich: A Life*, Oxford, Oxford University Press, 2000, 111.

²⁸⁸ Laurel E. Fay, *Shostakovich...*, 112.

хомофонија хендловског типа, погодна је за случајне додире ванакордских тонова. Сама тема, мелодијски је конципирана попут типичне барокне, и заснована је на лествичном или акордском разлагању. Њена форма у овом контексту, низ од три вариране реченице (а т. 1–8, а1 т. 9–14 и а2 т. 15–23), говори о барокној драматургији. Испољавање слободне полифоније упечатљиво је у уланчавању прве са другом реченицом, у оквиру којег деоница виолончела као да иде један такт унапред у односу на мелодијску деоницу виолине (т. 6–9). и почетак треће реченице на тоничном акорду. Овакви судари деоница доводе до стратегије *фрагментације*.

У оваквом оквиру, побројаћемо знакове који попут *симбола-слика* заиста указују на референтно поље XVIII века и начине спровођења стратегија *фрагментације* и *генерализације*. Већ на почетку (т. 3), долази до појаве миксолидијског иступања са истицањем тона *бе*. У даљем току, у мелодијском кретању овај тон се јавља толико често да се може узети и као саставни део лествице *ин Це*, у оквиру које равноправно могу да се појаве полустепена и целостепена вођица. Ово је само један од примера спровођења стратегије *фрагментације* уз помоћу које се *маргинализује* оригинална референца. При том се не угрожава њено првобитно значење, што је кључно за средњи ниво језичко-стилске ресемантизације. Миксолидијско иступање и поред *фрагментације* довољно указује на барокни стил на који се композитор позива; појава доминанте за субдоминанту праћена је и претходном појавом хроматског пролаза *ес-гес* у оквиру тонике (т. 2, виолина 2 и виола), док је акорд седмог за субдоминанту „обогаћен“ задржицама *де-еф* које му не припадају. Композитор мноштвом „страних“, ванакордских тонова, заиста поставља оквир који би на метафорички начин могао да егземплификује традицију. *Фрагментација* и *генерализација* традиционалних акордских структура ванакордским тоновима, главна је стратегија стварања полумаркираних знакова. Издвојићемо и неке од ситуација у даљем току: т. 5, у оквиру III ступња, истовремено звуче *ха*, *гес* и *бе*; т. 12, у оквиру доминанте за субдоминанту, истовремено се појављују *це* и *цис*, као и ванакордски тонови *де* и *еф*. *Фрагментација* се врши и уметањем акордске хроматике у дијатонске оквире: у т. 14–15, јавља се лидијски акорд на фону доминанте (или прекомерни септакорд доминанте), или, у т. 23–24, долази до појаве веза VII, фригијски VII од тона *бе* (пролазни акорд) и –II<. Иза овог следа, долази до „уливања“ у медијанту *Це-дура*, која у датом контексту указује на романтичарски ефекат „осветљења“. И најзад, треба приметити и лествично кретање

природног мола у деоници виолончела (т. 15–21). Горњи тетрахорд овог кретања дат је у покрету навише, што је неубичајено за језик XVIII века. Намерно постављање супротног кретања од очекиваног, осим *фрагментације*, указује на стратегију *симетризаације*. По акордском следу, могло би се рећи и да је реч о хармонизацији својственој фригијском обрту (т. 15–19). У том оквиру, долази и до прожимања дура и мола са појавама молске субдоминанте и молске доминанте. На подлози овог другог акорда, јавља се терца дурске субдоминанте као ванакордски тон (т. 15–18, T–s–d итд.), што поново говори о *фрагментацији* акорда. Када је реч о *клинамену* I теме, „погрешно читање“ доводи до лудичке имитације стила.

У мосту треба издвојити знак концертантног стила који је директно постављен на нови начин: реч је о кретању паралелних квинти у деоници виолончела који су носиоци акордских функција од тонике до доминанте *ин* Це (т. 29–36). У XVIII веку, акордско кретање узастопних дијатонских акорада најчешће је било везано за низање паралелних секстакорада, чиме су, у циљу потврђивања језика, дотицане све дијатонске функције. Ова појава код Шостаковича могла би да се протумачи као потреба потврђивања ресемантизованог језика, представљеног стратегијом *генерализације*.

Друга тема (т. 36–67), осим што контрастира хроматским терчним тоналитетом, контрастира и стилски, те се озбиљности и класичној монументалности супротставља егземплификовани играчки карактер галантног стила.²⁸⁹ У питању је троделна песма (а т. 37–46, б, т. 47–53, а1 54–67). У мелодији се намерно истичу квартно-квинтни скокови у широком регистарском опсегу, чиме се имитира сведено коришћење тоналних образаца галантног стила. Понавља се педални тон *ге*, а на његовој подлози, излажу се дијатонски акорди Ес-дура, односно, *генерализује* се веза тонике и III ступња што представља својеврсну замену везе тонике и доминанте, уобичајене у галантном стилу. Пратња виолончела, због глисанда преузетог из популарне музике који доводи

²⁸⁹ Оно што према Ерику Роузберију спаја две теме јесу тонови који се понављају. Овај аутор је поставио тезу о филозофском двојству свих Шостаковичевих квартета према „идентитету опозиција“ у „контексту „Хегела и Маркса“. Без икакве намере да се о овоме полемише, треба приметити да је за њега неопходно било наћи нешто што је заједничко за обе теме. Оно у чему је Роузбери врло прецизан, јесте одређивање самих карактера тема које су супротне, али уједно и произилазе једна из друге: „У заносно разиграном и непретенциозном Првом квартету, који у правом смислу нема развојни одсек – већ само ретранзициону епизоду – заједнички елемент две теме које оштро контрастирају између себе јесте понављајући тон. Много суптилнија „нетематска“ последица јесте она према којој широка поступна мелодија (прва тема, оп. С.Т.) имплицира постојање њеног опозита – поскакујуће мелодије, опсесивне у својој квази дечијој радости понављања (друга тема, оп. С.Т.).“ Eric Roseberry, *Ideology, Style, Contend and Thematic Process in the Symphonies, Cello Concertos and String Quartets of Shostakovich*, London, Garland Publishing, 1989, 241.

до *фрагментације* играчког знака у троделном метру, указује на карикирање карактера. Цела ова тема би због тога могла да се подведе под подругљиву имитацију стила.

У даљем току долази до значајнијег исказивања стратегије *фрагментације*. Појава лествичног кретања у виолини (т. 50–51) одговара Ес-дуру, док у виоли (т. 51–53), долази до појаве лествице стране овој тоналности, са дугим задржавањем на тону *дес* и хроматским помаком *еф–фес*. Лествично кретање адекватно овом, у другој реченици (т. 62–65) указује на комбиновање Еф-дура и мола. Нарочито вертикала доприноси појачавању напетости: она се ствара у моменту када истовремено звуче педал доминанте *ин еф* (виолина 1), лествично кретање Еф-дурмола (виолина 2) и бочно, поступно кретање виоле и виолончела (т. 64–65). Привременој тоналној нестабилности доприноси и скретање у оквиру паралелног Дес-дура (т. 65–66, веза DVI–VI Еф-дурмола), а затим и нагли повратак у тоналитет II теме, Ес-дур, преко сазвучја чија је основа полуумањени септакорд од тона *бе* без терце, чиме се дотиче фригијски тон. Описана ситуација, скретање у молски тонски род, доприноси стварању напетости којом се ресемантизује значење продора мола (референца на *Sturm und Drang!*) у дурско ткиво класичне композиције, а ово мешање такође указује на *шаржу*. Укључивање неадекватног контекста у оквиру имитације стила, доводи до њеног стварања.

Пример 29

Слична ситуација уочљива је и у II ставу гудачког квартета. Тема (т. 1–15) је модална, са прожимањем тоналности еолског и фригијског *ин а*. Модалност потиче из фолклора – као да је у питању излагање руске народне мелодије која реферира на сферу националних школа романтизма. У оквиру њеног трајања инсистира се на скоку из доминатног у тонични тон (*е–а*), као једном од снажних, базичних тоналних сигнала.

У првој варијацији (т. 18–41), у односу на почетну тоналност, избор фригијске тоналне сфере (*ин бе*) представља референцу на романтизам. Фактурна слика у којој се истиче самосталност деоница, такође је референца која указује на романтизам. Манир композитора, постављање многобројних, често и хроматских ванакордских тонова на нетрадиционалан начин којим се врши стратегија *фрагментације*, присутна је и овом ставу. У том смислу, требало би истаћи мелодијски скок у оквиру трозвука фригијског

акорда бе-мола (виолина 2, *гес–цес*, т. 22), а затим, слободно хроматско кретање навише уместо наниже са истовременим покретом мелодијске линије прве виолине ка тону *бе*. На подлози субдоминанте, у т. 23–24, у деоници виоле, септима се јавља са скретницом (*дес–це–дес*), да би у наредном такту дошло до појаве умањене субдоминанте (*хесес*, друга виолина). И квинта и септима овог акорда крећу се слободно навише, да би се на педалу субдоминанте образовао умањени септакорд од тона *е*, чиме се ствара напето дисонантно поље. Овде басов тон привремено не одговара звучању умањеног септакорда који се у наредном такту јавља као VII₆.

Начин појављивања полукаденце такође би требало схватити као *фрагментацију*. Мелодијско кретање баса у т. 27–28 (*еф–гес–ас–а*, хармонизован следом акорада III₆, VI₇, D), са уласком у сектакорд доминанте *ин бе*, прати мелодијски покрет у виолини 1 и силазни горњи тетрачорд еолског бе-мола. Басова и мелодијска линија међусобно долазе у дисонантни однос, док пролазни тонови у виолини 2 такође стварају напетост. Све наведене хармонске појаве у варијацији 1 указују на полумаркиране знакове романтизма; *фрагментација* знака извршена је мноштвом пролазних тонова, датим на начин на који се не могу појавити у епохи на коју се реферира.

У другој варијацији (т. 42–63) долази до промене карактера у галантни и играчки, те би ово мешање стилова указивало на *шаржу*, иако појединачне стратегије у оквиру варијација указују на лудичку имитацију. С обзиром на већ виђене сличне примере, осврнућемо се само кратким коментаром. На почетку варијације дат је однос тоника-доминанта на педалу тонике Е-дура. Статично поље напушта се појавом фреквентнијег модулаторног тока неуобичајеног за галантни стил, али уз појаву секундно-силазне секвенце преко које се спроводи стратегија *фрагментације* (т. 46–47). На основу мелодијског кретања, могло би да се означи као кретање А-дура (Т–II, „страни“ ванакордски тон је *дис*) и Ге-дура (иста веза, „страни“ ванакордски то је *цис*). Бе-дур који следи (веза D–s), мелодијским кретањем у распону октаве, од *еф* до *еф* (виолончело), а затим и заустављањем на тону *фис* којим се најављује повратак у Е-дур, у потпуности „штрчи“ у односу на претходни тонални ток, и нарочито у односу на поларну тоналну област која доминира у овој варијацији.

У трећој варијацији (т. 63), тема се јавља слично као и на почетку и делује као заокружење, што у формалном смислу указује на поступак уједињења два опречна принципа, континуитета и дисконтинуитета. Овим се истиче класична црта (од т. 63).

Пример 30

На почетку III става квартета долази до истородних појава као у претходна два примера. У питању је брза скерцозна игра на педалу тона доминанте *in* цис, које се одвија уз брзу смену равномерних осминских покрета у деоници виоле. Мелодија у виолини 2 конципирана је класично и започиње разлагањем тоничног трозвука. Креће се углавном лествично, у оквиру еолског и фригијског модуса, што по себи представља моменат пренамене у односу на референцу високог класицизма. Контекстуално неодговарајућа ситуација јесте *генерализација* хроматске терцне везе фригијског *in* цис и високе медијанте (т. 20–21). *Фрагментација* се огледа у дисонантном раздвајању деонице остината од мелодијске која носи поменути акордску функционалност. Модулација у тоналност *in* ха и појава неке врсте скраћеног фригијског обрта без акорда доминанте (т. 28–31), поново указује на стратегију *фрагментације*. На то указује бикордско раздвајање (т. 29): из претходног такта се задржава акорд субдоминанте, који се разлаже на подлози двозвука *a-de* (вилончело и виола), који би могао да се означи као III ступањ природног мола. У традицији наравно, субдоминанта би била хармонизована без овакве подвојености. Степен бикордског раздвајања у наредном такту још је већи, те у исто време, на јаким тактовом делу звуче тонови *ge* и *ce* са ванакордским тоновима *gis* и *ha*, а све то на основи фригијског квартсектакорда као полукаденце испред почетка наредне фразе која се враћа у тоналности *in* цис. Сва поменута језичка средства као да доводе до *фрагментације* између два стила, барока и романтизма. Фригијска сфера рецимо, указује на типичну појаву овог акорда у молском барокном тоналитету, али истовремено, она је карактеристична и за присуство елемената националног у музици романтизма. Однос између ова два стила у датом примеру неухватљив је и истовремен, те у правом смислу речи можемо да говоримо о *шаржи*.

Пример 31

I тема IV става (т.1–10) готово да дословно указује на класицизам. Она представља основу за ресемантизацију друге реченице. Це-дур се на почетку јавља на класичан начин и са мелодијом коју прати функционално кретање T–II–D–T.

Друга реченица периода (т. 10–34), показује како се тоналност проширује на „нови“ начин. Тоналитет се наине, комбинује са модалношћу и истоименим молем са истицањем целостепене вођице *бе*. У т. 17–20, хармонизован је горњи тетрахорд миксолидијског модуса. Следи појава молског медијантног акорда и застанак на доминанти уз *фрагментацију* дијатонског језика хроматским. Директно тонално супротстављање Це-дур–Фис-дур–це-мол (т. 25–31) изведено је на сличан начин као код Прокофјева. След поменутих тоналних области дат је уз истицање дијатонских ресурса изведених из језика XVIII века, чиме поново долази до остваривања стратегије *фрагментације*. Форма периода у овом случају, форма је која уједињује две језичко-стилске концепције и доводи до *шарже*. У првој реченици поставља се „чисти“ класични стил, који је у другој реченици дат као ресемантизован и који „кокетира“ са средствима романтизма (нарочито због хроматике).

Пример 32

3.7 Мешање стратегија средњег и високог нивоа ресемантизације: *фрагментације и генерализације са компресијом, централизацијом и неутрализацијом и достизање лудичке имитације, лудичке и сатиричне трансформације стила – Сергеј Прокофјев, Ромео и Јулија*

Репрезентативни примери високог нивоа ресемантизације указују на формулу, по којој би услед *компресије* знакова дошло до *неутрализације* референце и *централизације* делимично маркираних знакова. Основна карактеристика знакова високог нивоа јесте да они, попут *узора* (Мирјана Веселиновић-Хофман) и као *симболи-архетипови* (Нортроп Фрај), достижу највиши ниво самосталности у односу на основну референцу. Овакви знакови по неком свом својству индиректно указују на основну референцу, односно, они само призвуком преносе њену праву природу. Док полумаркирани

знакови средњег нивоа ресемантизације директно произилазе из референце, у себи увек поседујући карактеристику која их на директан начин повезује са означеним, код знакова високог нивоа, ова веза је индиректна и на нивоу евокације. Због тога ћемо их назвати делимично маркираним знаковима – иако веза са референцом постоји, она је знатно слабија него на средњем нивоу ресемантизације.

Поједини одломци из балета *Ромео и Јулија* Сергеја Прокофјева међутим, могли би да буду истакнути као прелазни ка високом нивоу, због тога што не одговарају у потпуности наведеном редоследу стратегија. Оно што их разликује од репрезентативних примера у којима се уочава недвосмислени вид исказивања високог нивоа, јесте чињеница да се постављају једни наспрам других, полумаркираних и делимично маркираних знакова. Самим тим, хипертекстуалне праксе у овим примерима много су разноврсније него што је то случај у изабраним делима Бартока и Хиндемита. Следе најрепрезентативнији примери у којима долази до оваквих мешања.

Нумера *Ромео*, пример је који показује како баналне функционалне везе засноване на следовима T–D и T–S–D–T бивају усмерене као ресемантизоване. Прва реченица периода (т. 1–7) у фундаменталним основама садржи све што би могла да садржи традиционална реченица класично-романтичног периода заснована на стилском комплексу игре. По третману знакова, цео контекст могуће је подвести под средњи ниво ресемантизације. Високи ниво међутим, исказује се постављањем универзалног играчког контекста који би могао да евоцира галантни стил, док појава хроматског језика може да наведе на романтизам.

Тоналност је већ на самом почетку дата као полумаркирани знак, а реч је о *фрагментацији* лидијског модуса *in* Еф, која се спроводи преко простих дијатонских веза карактеристичних за дурски тоналитет. У домен полумаркираних знакова спада и дијатонски след акорада чија основа јесу горе поменуте формуле са дотицањем паралелног тоналитета (однос Еф-дур и де-мол) и истоименог мола. После почетне појаве тонике на чијој основи се појављује доминанта као пролазни акорд, долази до истицања лидијског VII ступња и лидијске субдоминанте који хармонизују мелодију у највишем гласу, чиме се донекле врши ревизионо начело „погрешног читања“ (*клинамен*) постојећег контекста. Кретање баса је само по себи традиционално и у „најбаналнијем“ дијатонском кретању, могло би да буде хармонизовано на следећи

начин: Еф: т.1–2, Т, т. 3, Т–D, т. 4 де: DD или VII, D, Еф: т.5, s–VI). Као што се може видети, најснажније дејство *интерпретаната* и ресемантизација у домену модернизма остварена је у т. 4, у којем је захватање де-мола остварено преко лидијског VII ступња. Овај акорд би могао да се сматра и својеврсном заменом за традиционални акорд DD који се води у тврдо умањени акорд доминанте са умањеном септимом. И каденца на крају реченице (т. 6–7), указује на стварање полумаркираног знака. Акорд доминанте Еф-дура поседује хроматске ванакордске тонове: тон *ес* води се у *е*, септима се описно разрешава уз карактеристичан скок умањене терце *бе–гис*, док тонови *гис* и *ге* звуче истовремено, чиме се дејство доминанте још више појачава.

До *компресије* са претходним контекстом, и до превођења у високи ниво ресемантизације, долази у другој реченици периода (т. 7–14), са појавом делимично маркираног знака чија појава ће бити објашњена (т. 10–13). После поновљена прва три такта прве реченице долази до захватања цис мола, везама *sm* и *Пvi* које одговарају вези *t–II* поменутог тоналитета. Тоналност *in* Еф се потом потпуно замагљује и њено исказивање видљиво је једино у лествичном кретању од *бе* до *еф* (т. 11, виола, деоница виолине 2 се јавља истовремено удвојена за терцу навише). У наредном сегменту оно је и хроматизовано (т. 12–14). У контексту дијатонике, неочекивана је појава хроматски уведеног акорда означеног као медијанта Це-дура, а затим и јављање доминанте, која у укупном збиру поседује тонове *ге*, *бе*, *ха*, *де*, *дис*, *еф*. Тонална гравитација је недвосмислено потврђена тоницом Це-дура. У наведена четири такта могу се уочити општа обележја тоналности, попут лествичног кретања и акорда доминанте. *Компресија* се огледа у прожимању дура и фригијског модуса, као и у хроматском увођењу акорда медијанте Це-дура који се везује за хроматског терцног сродника – доминанту, „украшену“ додатим хроматским тоновима. Цео овај сегмент доводи се у супротан контекст од *генерализованог* дијатонског, постављеног на почетку оба исказа. Тамо где је идентификован високи ниво, долази до *централизације* хроматике у оквиру дијатонског окружења. У датом примеру, стратегије указују на лудичку имитацију – *пастиш*, на коју се надовезује лудичка трансформација – *травестија*. Сличан принцип, надовезивања високог нивоа ресемантизације на средњи ниво, уочљив је и у наредном примеру.

Пример 33

Реч је о нумери *Сцена с балконом* (т. 19–35), у оквиру које се појављује соло-виолина као снажна романтичарска референца. Наглашена *espressivo* мелодија великог опсега и у лаганом темпу – *larghetto*, појављује се у дурском тоналитету Ас-дуру. Реферирање је међутим, поново двосмислено: трио фактура и гласови који су у приличној мери самостални указују и на барокни *луксуријанис*, комплекс који делује као *симбол-слика* барока. У интегралној верзији балета, Прокофјев је уосталом предвидео да се ова епизода изводи на оргуљама.

На романтизам указује задирање у област бе-мола, тоналитета друге субдоминанте Ас-дура иза којег следи дотицање фригијског акорда који се везује за доминанту (т. 27–28). У том контексту долази до активирања хроматског потенцијала са типичним везама који би могле да се сретну у сличном раноромантичарском окружењу. Од такве концепције не одступају истакнуте хроматске хармонске везе (бе: s–D, Ас: F–D–m) које се уклапају у претходни дијатонски контекст, онако како би то уобичајено било и у романтизму. Ова лирска епизода појачана је истицањем дурске боје, дурским тоничним квинтакордом који се значајно појављује на крајевима сваке мелодијске фразе. Цео исказ завршава се потпуном аутентичном дијатонском каденцом, иза које следи дурски тонични квинтакорд са изостављеном квинтом. У терцу овог акорда се улази поступно, хроматским покретом *бе–ха–це* (т. 33–34).

Наредни сегмент исте нумере (т. 55–62, пример 34б), показује како лирика прелази у химничност што је чест поступак у позном романтизму. Овај карактер, представљен је равномерним кретањем четвртина уз пратњу разлагања фагота и харфе. Романтичарски химнични карактер измењен је оркестрацијом, попут момента када хорне преузимају мелодију од енглеског рога и виолончела (т. 60) што доводи до „прекршаја“ или *тесере*, те се тим поступком достиже лудичка трансформација стила или пародија. Чести су хроматски односи који стварају делимично маркиране знакове и који не припадају датом контексту. Таква је ситуација у којој се у оквиру Це-дура и на педалу тонике (т. 55–56), јавља веза T и DII са разрешењем у молску варијанту II ступња. Модулација у фригијски тоналитет Дес-дур извршена је хроматски са хроматском променом два тона (Це: VI, Дес: D). После таквог, хроматског контекста страног изворном дијатонском, каденца Це-дура (D–T) која наступа после VI ступња Дес-дура и хроматског помака додате кварте *ес-е* у деоници хорне (т. 60–61) делује као да је

неприродно уметнута, те цео претходни исказ добија ресемантизован смисао. На сличан начин понавља се и следећа реченица (т. 62–70), а њен завршетак поново је исти. Инсистирање на дурском трозвуку и на традиционалном каденцирању на крају сваке од ових реченица указује на пародијски поступак. Овај утисак добија се услед непрестаног понављања базичне каденце и враћања на тонику. Укупно узевши, лудичка трансформација – *пародија*, у овој нумери се остварује и комбиновањем стилских црта барока и романтизма.

Пример 34

У нумери *Љубавни валцер* која је у оркестарској свити спојена са нумером *Сцена с балконом* такође преовладава химнични карактер, али треба обратити пажњу на још једну семантичку промену. Дурским тоналитетом и алузијама на романтичарску тоналност, Прокофјев реферира на химнични контекст романтичарских апотеоза. У примеру (т. 122–134), долази до стварања полумаркираног знака због дотицања субдоминантне и фригијске сфере Це-дура преко миксолидијског иступања (т. 123–124). Прелазак у терцни тоналитет одвија се преко посредног Ха-дура у оквиру којег се појављује II ступањ овог тоналитета. Метафоричка егземплификација романтизма огледа се и у хроматском карактеру ових веза (*еф–ас–це, дес–еф–ас, цис–е–гис*, т. 124–125). У психолошком смислу, овај след ствара утисак уздицања, што је за химнични карактер јако важно. Наредном сегменту који се излаже на педалу тонике Е-дура (од. т. 127), супротстављен је контрастни музички сегмент у којем је циљни тоналитет ге-мол достигнут преко посредног, поларног тоналитета бе-мола (т. 130–132). Упад лимених дувачких инструмената чије деонице у односу на бас дисонирају (Е-дур тоника која у себи садржи тон *дис*, иза које следи доминанта бе-мола у чијем саставу се налазе тонови *де* и *а*, т. 130), доноси потпуно супротан и баналан призвук у односу на патетику претходног сегмента. Могло би се рећи да до ресемантизованог значења, *централизације* подругљиве стилске трансформације – *травестије* и *неутрализације* претходног узвишеног карактера, долази кроз директно постављање једног поред других, полуозначених и делимично означених знакова.

Наредни, нешто дужи пример, показате истородне поступке.

Пример 35

У нумери *Јулијина смрт* наине, такође долази до модернистичког контрастивног супротстављања и до *компресије* две опречне романтичарске сфере: игре (посмртни марш) и лирике. У свим досадашњим примерима из балета *Ромео и Јулија*, трозвук је био структура уз помоћу које се достиже жељени ниво експресије. Тако је и у овом примеру – атмосфера посмртног марша заснована је на тритонусу и прекомерном трозвуку. Анализирани одломак је у бе-молу (т. 43-49). Требало би приметити честу појаву тритонусног тона *e*, који се третира на различите начине. У питању је огољено и сведено инсистирање на односу алтерованог IV ступња и тонике (т. 43-46), или, у склопу септакорда повишеног четвртог (т. 47). У узастопном хроматском следу акорада означеног функцијама VIIID-S-P-D (т. 48-49), истиче се хроматски помак паралелних квинтакорада *es-ge-be*, *e-gis-xa*, *ef-a-ce*. Овим поступком, повишени IV ступањ поставља се и у контекст хроматског тоналитета, а уједно се врши и супротстављање унутар исказа на линији дијатоника-хроматика.

После приказа овако огољене атмосфере марша, долази до контаминације и стилистичког *прекршаја* (*месера*) због појаве лирске епизоде, која у себи носи знакове карактеристичне за патетично исказивање романтичарске мелодије у молском тоналитету (ас-мол). Типичан знак за мелодију романтизма јесте рецимо хроматска задржица на јаком тактовом делу, у конкретном случају на тоничној подлози (т. 52 нпр.). Нешто гушћа фактурна слика ствара се додавањем тонова у оквиру дијатонских акорада: тоници се додаје септима, субдоминанта се појављује као терцквартакорд, VI ступањ као квинтсектакорд (т. 51-54). У т. 56-57 долази до повратка на марш који је дат у „погрешном“, молском тонском роду (еф-мол), а уводи се енхармонском модулацијом преко посредног Це дура (ас: Ds~Це: -VIIID). У основи овог прелаза је веза -VIIID-D обogaћена мелодијском хроматиком. Од тог места, долази до неосетног прелаза у атмосферу драматичног марша. *Компресија* две опречне романтичарске сфере доводи до суптилног прожимања стратегија *централизације* и *неутрализације* које је у овом случају тешко раздвојити. На самом крају нумере, долази до истицања романтичарске референце која указује на апотеозу и стилски комплекс трансценденције.

Одабран је одломак у којем долази до исказивања Це-дура, типичног тоналитета поменуте романтичарске сфере, да би затим дошло до модулације у субмедијантни Ас-дур. У питању је строго профилисана корална фактура са излагањем мотива разложеног трозвука, који у оба ова „светла“ тоналитета и у оквиру дијатонике добија посебно значење јер указује на трансценденцију. Сам приказ смрти праћен је хроматизацијом језика. У оквиру Ас-дура јавља се непотпуни септакорд (енхармонски *e-gis-de*), који се као хроматска задржица води у DD Це-дура (т. 36–37). Извесно приближавање романтичарском језику, па самим тим и средњем нивоу ресемантизације, нарочито је видљиво у завршној каденци, иако треба приметити непрестана хроматска кретања око тонике Це-дура. На педалу тонике овог тоналитета долази до следа веза у оквиру којих као да се захвата хроматски терцни тоналитет ес-мол (Це: $mD-m-P$, односно, $e:d-d-t-III$) што представља романтичарску алузију, а то се надаље односи и на завршну везу поларног акорда са тоницом. Тиме је суптилна лудичка стилска игра између имитације и трансформације, доведена до краја.

Пример 36

3.8 Исказивање високог нивоа ресемантизације спровођењем стратегија компресије, неутрализације и централизације и достизање озбиљне и лудичке трансформације стила. Бела Барток, *Клавирски концерт број 3*

Клавирски концерт број 3 Беле Бартока (1945) указује на репрезентативну појаву високог нивоа ресемантизације, те су у њему констатована спровођења стратегија *компресије, неутрализације и централизације*. О постављеним референцама у овом делу, говори следећи навод: „Последњи клавирски концерт свакако је најпрефињенији од сва три, као и најједноставнији за свирање. Писан је у маниру карактеристичном за позног Бартока, као нека врста лежерног барока (...). Корал је јединствен у Бартоковом опусу јер је означен као *Адађо религиозо (Adagio religioso)*; *Финале* прожима фолклорна играчка тематика уз моторичне баховске мотиве. Док је писао концерт, Барток је по први пут имао на уму романтичарски пијанистички репертоар, Григов клавирски

концерт.²⁹⁰ У вези са претходном тврдњом, романтизам се у овом концерту односи на концепцију распореда ставова: иза „бриљантног“ првог, следи медитативни лагани средњи став, док је финале поново у бржем темпу и разиграног карактера. У суштини, концерт би могао да се подведе под још ширу, класично-романтичарску традицију. Поменути карактери указују и на распоред хипертекстуалних пракси које су у Бартоковом концерту лудичке у спољним и озбиљне у средњем ставу.

Пример из првог става Трећег клавирског концерта могао би да се узме и као узоран за приказивање стратегија високог нивоа ресемантизације. У том смислу, ревизионо начело *тесера* (или „прекршај“) које доводи до *неутрализације* референце, овде је наговештено *компресијом* знакова тоналности и њиховом *централизацијом*. Репрезентативни вид исказивања високог нивоа ресемантизације могао би да се сведе управо на поменуту формулу. Она доводи до стварања делимично маркираних знакова.

Почетак првог става концерта тонално је означен миксолидијским *in E*. Он се у првих пет тактова тоникализује мелодијским кретањем, лежећим остинатом и минимумом означеног, својеврсним тоналним „тиком“, скоком доминанта-тоника у тимпанима (т. 1–4). У наставку долази до мелодијског комбиновања терци тоника *guc/ge*, те Антоколец (*Elliot Antokoletz*) говори и о симетричној лествичној формацији *Де–Е–Фис–Ге/Гис–А–Ха–Цис*.²⁹¹ У мелодијским кретањима, овоме треба придодати и појаве делова умањене лествице (т. 7–9) која је резултат хроматског попуњавања поменуте симетричне формације, а има и целостепени потенцијал (т. 18). Оно што је битно да се истакне јесте оса симетрије *ge/guc*, која произилази из почетног односа *E* миксолидијског и *e* дорског и која се уклапа у поменуту лествицу. Скретања у тоналности *in Ге*, *in Це*, и најзад *in Дес*, такође су праћени оваквом концепцијом мелодијског кретања. Тоналност у овом случају, указује на најшири вид реферирања на прошлост, а мелодија конципирана на основи поменуте лествице, као и сви набројани знакови који учествују у њеном стварању, могли би се сматрати *интерпретантима*. За разлику од средњег нивоа ресемантизације, знакови у овом случају не произилазе из означеног. Управо обрнуто, делимично маркирани знакови који учествују у стварању тоналности резултат су спровођења стратегије *компресије*. Она делује на такав начин,

²⁹⁰ Kenneth Chalmers, *Béla Bartók*, London, Phaidon Press Limited, 1995, 210–211.

²⁹¹ Elliot Antokoletz, *Béla Bartók, A Study of Tonality and Progression in Twentieth Century Music*, Los Angeles, University of California Press, 1984, 64–66.

да није у потпуности могуће реконструисати историјско порекло знакова. У сусрету хоризонтале и вертикале изграђене од терцних структура, долази до *компресије* у *неутрализовану* језичко-стилску ресемантизовану вредност која се *централизује*.

Високи ниво ресемантизације у овом случају, доводи до спајања два неспојива и контрастивна елемента, две различите семантичке сфере, тоналне и атоналне, које су код Бартока *компресоване* тако да једна произилази из друге, а заједничко порекло им је фолклор.²⁹²

Пример 37

II тема првог става (Б1 т. 54–75) јавља се у тоналности *in* Ге. Као и прва тема, на свом почетку доноси афирмацију тоничног трозвука Ге-дура и ге-мола (почетак Б1). Како Антоколец наводи, изграђена је на основи лествице (*Ге–Ас–Бе–Ха–Цис–Де–Е–Еф*) која у себи поседује осу симетрије (*бе/ха*) уклопљену у оквире самог трозвука. Такође, садржи потенцијал умањене и целостепене лествице.²⁹³ Антоколец не спомиње међутим успостављање још једне такве лествице од тона доминанте, коју би требало поменути због осамостаљивања доминантне области (*Де–Ес–Еф–Фис–Гис–А–Ха–Це*). Оба ова низа, могли би у анализи да се назову тонични и доминантни. У вертикали долази до појаве традиционалних терцних сазвучја дурске и молске тонике, субдоминанте и доминанте. Нарочито треба истаћи осамостаљење доминантне области која се јавља у оквиру оба тонска низа и у оквиру које се истиче оса симетрије, *еф/фис*. Означени елементи своде се на најопштије одлике тоналности: доминацију терцних сазвучја и вертикалу која у најширем смислу указује на традиционалну функционалност.

Афирмацијом умањене лествице у обе теме и *компресијом* са делимично маркираним знаковима, долази до *неутрализације* било које врсте конфликта. Стратегија *неутрализације* чини се главним поступком високог нивоа ресемантизације, јер гледано

²⁹² „Током првог става концерта инфилтрира се фолклорни сентимент који не произилази из цитирања популарних песама, већ има снажне модалне утицаје и ритмичку артикулацију која асоцира на мелодије са села.“ John W. Downey, *La Musique populaire dans l'oeuvre de Béla Bartók*, Publications de L'institut de Musicologie da L'Universite de Paris, 1966, 320.

²⁹³ Eliott Antokoletz, *The Music of Béla ...*, 201. Овој лествици могао би да се дода и тон *фис*.

у целини, маркирано на фундаменталном нивоу бива *компресовано* у толикој мери да се исказује као контрастивна вредност, као *симбол-архетип*. Самим тим, одређену референцу немогуће је, или је веома тешко стриктно везати за одређени историјски период као што је то случај у средњем нивоу ресемантизације. У случају друге теме, атоналне лествице су прилагођене тоналном принципу, те у самом значењу долази до губљења својстава оба од два различита приступа музичком језику. Доминирају терцне акордске структуре са ресемантизованим видом испољавања функционалности: у првој теми, у питању је фреквентнији ток вертикалних сазвучја, док у другој теми долази до својеврсног замрзавања основних функција. У оба случаја, на делу је стратегија *неутрализације* која се огледа у равномерној употреби тонова осе симетрије *ge/gis*, те почетни тактови са тремолом гудача и изостављањем терце на самом почетку, готово да на симболичан начин указују на овакав поступак. Слично је и у другој теми, с тим што у њој долази и до изоловања појединачних функција, нарочито доминанте, чија терца, поново коришћењем тонова осе симетрије *ef/fis*, *неутрализује* само звучање доминанте. Стратегије ресемантизације у оквиру језика заснованог на фолклорном идиому, у случају прве теме могли би, у најопштијем смислу, да укажу на лудичку трансформацију или пародију националног. Међутим, уз већ описане језичке поступке, референце тоналности постају до те мере *неутрализоване*, да су доведене до границе од које би могло да се говори и о архитектстуалним односима унутар језичког система. Тонални језик је у овом случају сведен на далеке асоцијације са тоналношћу уопште, а наведени маркирани елементи, заиста делују као средство за благо наглашавање пародије, на оно што се назива националним стилем. Сличне стратегије употребљене су у другом ставу, али његов карактер упућује на озбиљну трансформацију или *транспозицију*.

Пример 38

Почетак овог става доноси недвосмислену референцу: цитат теме из III става Гудачког квартета оп. 132 Лудвига ван Бетовена. Корална тема, дијатонски језик и уједначена динамика, заједнички су за оба дела. Највише од поступака високог нивоа могуће је уочити у репризи става који је по форми сложена троделна песма, од т. 89. У питању је

озбиљна трансформација референце на духовну сферу израза која је по себи двосмислена, јер истовремено симболише две епохе у којима је овај топос проминентан: барок и романтизам. Барток се до краја става поиграва са тоналношћу, често остављајући недоумицу о томе да ли се ради о Це-дуру или о еолском *in a*. Модалност, која у најширем смислу указује на архаизацију присутна је у т. 90, у којем се појављује миксолидијски VII супањ као својеврсна замена за миксолидијско иступање. Иза тог акорда следи III ступањ Це-дура који се води у VI, чиме се недвосмислено алудира на еолски модус *in a*, да би затим, у т. 93, појава доминанте Це-дура означила полукаденцу. Типично модална веза и застанак на доминанти, сами за себе говоре о *компресији* модалности и тоналитета, а тако је и у даљем току. На подлози доминанте, јавља се мелодијски пасаж који у себи носи потенцијал елиптичних веза DD и DS (т. 93–94). Тиме се у извесној мери и *неутрализује* традиционалан след ових акорада, нарочито због тога што је дат у инверзном следу. Тим поступком, указује се и на стратегију *симетризације* средњег нивоа ресемантизације која је могућа само у спорадичним случајевима. До т. 124 смењују се Це-дур и еолски модус *in a*. Посебну пажњу требало би обратити на појачавање степена ресемантизације од т. 122, а односи се на уздизање драматике постигнуто интензивирањем веза у којима доминира умањени септакорд. Наиме, од тог места долази до смене полуумањеног и умањеног септакорда (II и VII) у тоналним областима а-мола, еф-мола и бе-мола, те би изоловано, могло да се говори о полуозначеним знаковима барока, због типичног начина стварања напетости који је у овој епохи био везан за смену умањених септакорада. Од т. 128 следи скретање у тоналну област еолског ес-мола, са упечатљивим заустављањем на доминатној функцији, а од т. 134, долази до наглог повратка у хроматски терцни тоналитет Це-дур. Тонална недоумица, Це-дур или еолски модус *in a*, коју са собом носи цео став, разрешава се завршним акордом доминанте а-мола.

Као што се да̂ видети, у примеру је могуће уочити одступање од референце не Бетовенов квартет управо кроз њену *неутрализацију* исказану *компресијом* модалности и тоналитета. Модалност и тоналитет су код Бартока *компресовани* у јединствен језик, што није редак случај и у традицији тоналитета – нарочито је то често у позном романтизму који се користи модалношћу фолклорног порекла. Она у том периоду међутим, никада не делује као спајање две неспојиве сфере, већ се чини да једна произилази из друге. Својеврсна драматизација и упад формације романтизма уз појаву

хроматике, у Бартоковом примеру представља контрастивни вид убацивања знакова страних оригиналном контексту. Нагла појава доминанте Це-дура после молске доминанте ес-мола (т. 133–134) која доноси ефекат „осветљења“, представља такав пример. „Традиционалним“ средствима, модалним језиком, везама умањених септакорада и функционалним следовима септакорада које прати хроматика, Барток *компресује* референце које и по себи могу да буду двосмислене. У датом примеру сасвим је очигледно да долази до *компресије* језичко-стилских одлика барокне религијске са романтичарском сфером која указује на апотеозу и трансценденцију („осветљење“, нпр.). Самим тим и с обзиром на констелацију делимично маркираних знакова који се *централизују*, долази до озбиљне трансформације стила.

Пример 39

Одломак трећег става у којем долази до појаве четворогласне фуге (т. 228–375), по себи указује на најшири вид исказивања барокне референце. Осмотактна тема (т. 228–235) је недвосмислено тонална, одређена мелодијским покретом *гис-цис-ха* у првом такту. У питању је дорски модус *in* цис. У току мелодијског кретања теме, долази до дотицања дијатонских ступњева поменуте тоналности. Видљиво је разлагање дијатонских трозвука (III, II) кроз недоследно спроведену секвенцу (т. 233–235). Ритмичка изразитост која указује на барок очигледна је већ у глави теме (т. 228–229), а потенцирају се троделне ритмичке фигуре. Њена структура је квадратна (могла би да се подели на два четворотакта): први четворотакт представља крај поступног кретања навише, ка тону *e1*; други четворотакт доводи до мелодијског спуштања наниже, ка тоници *цис*. Са овог становишта, тему је могуће идентификовати као барокну, а у неодговарајући контекст поставља је модалност.

Одговор (т. 236) је тоналан, те иза скока V–I у цис-молу, следи скок IV–I у гис-молу. Контрасубјект указује на значајан потенцијал умањених септакорада (т. 238–239), који ће у току фуге бити у употреби. Такође, контрасубјект доноси експонирање делимично хроматизованог тоналног језика, што је чест случај у тоналним системима прве половине XX века. Као такав, супротстављен је дијатонском језику теме. Већ је виђено да тоналност у овом концерту често прати делимично излагање умањене лествице, а

овде је то случај у т. 236–240. Реч је о тонском низу *фис–фисис–гисис–аис–хис* иза којег следи тон *де*, који би могао да се узме као горња скретница испред финалног тона *цис*.

Потенцијал хроматске лествице нарочито до изражаја долази у међуставу (т. 244–253), који до појаве доминантног септакорда *цис*-мола у такту 248, услед хроматских мелодијских покрета, доноси фреквентнију пролазност тоналних центара, док концепција градње терцних акордских структура није напуштена. Разложени терцни тонични квинтакорд (т. 245) указује на задржавање тоналности *in* *гис*, чије модално одређење није до краја дефинисано услед мелодијског хроматског покрета сексте *еис* и *е* (дорско-фригијски) и истовременог звучања дорске сексте *еис* и фригијске секунде *а*. Појава тона *дис* и мелодијски интервалски скок *е-ха*, указује и на тоналност Е јонског модуса (тон *еис* у поменутом мелодијском хроматском покрету у том случају, требало би тумачити као ванакордски тон). У т. 246–247, разложени трозвук наниже *цис-аис-фис* иза којег следи тон *еис*, указује на привремени тонални центар јонског модуса *in* *Фис*. Звучна опорост и отклон од барокног тоналитета, постигнут је честим директним сударима хроматских тонова или њиховим постављањем на веома блиском растојању. Оваква појава није немогућа у барокној полифонији, нарочито не код Баха. Ипак, дисонантни судари представљају основу тоналности Бартокове фуге и нису изоловани случајеви као у XVIII веку. Анализа овог одломка показује да знакови тоналности (тема, одговор), услед интензивне *компресије* модалности и хроматике, губе своје почетно одређење.

Приближавање стабилној тоналности кроз имитацију барокног тоналитета, упечатљиво је изведено у другом четворотакту међустава, са појавом секвенце која кроз смену умањених септакорада VII₂–VII₁D–VII₂–VII има исту функцију као и у бароку, еманципацију тоналности. Постављени један наспрам другог, „нестабилан“ (првих пет тактова међустава) и „стабилан“ сегмент (последња четири такта међустава), оправдавају функцију овог дела форме, а она је тонално повезивање између две provedбе теме. Као и сваки систем заснован на законитостима чврсто одређене тоналне гравитације, и у овом издвојеном сегменту може се видети начин на који дисонантно музичко поље тежи ка разрешењу, задовољењу афекта високо ресемантизованог

тоналитета. У овом случају, то је постигнуто преко *компресије* модалног језика и мелодијске хроматике.

Трећа и четврта provedба теме тонално су потпуно стабилне, док у развојном делу, као и у претходно описаном међуставу, долази до значајнијег вида испољавања високог нивоа ресемантизације. Оно је остварено фреквентним низањем делимично маркираних знакова. То се пре свега односи на сусрете модалности и хроматике; у т. 270 појава терцног трозвука Е-дура указује на доминацију тоналног центра *in е*, нарочито упечатљивог по хроматским односима тонова *фис/еф*, *гис/ге*, *цис/це* и *дис/де*. Овим се ствара бимодално поље фригијско-еолског и дорског модуса *in е*. Упечатљива енхармонска модулација у поларну тоналност *in Бе* (т. 284, Е:-VII~Бе: D), такође је један од знакова који бива *компресован* у делимично маркиране. У Бартоковој фуги би требало издвојити бар још један значајан вид презначења који би могао да се сврста у високи ниво ресемантизације; скоро потпуно хроматско кретање баса (*гис*, фагот, *а*, *аис*, *ха*, *це*, виолончело, *це*, *цис*, *дис*, *е*, виола, т. 306–313), праћено је појавом делимичне хроматике у осталим гласовима, те на тај начин долази до прожимања тоналности *in Е* и *in Це*. Оно је у овом случају спроведено у условима експонирања дванаесттонске лествице, а праћено је секвенцирањем главе теме која се јавља у инверзији (т. 306–310). Тема се слободно секвенцира све до достизања цис-мола (т. 312–313, може се назрети след који подсећа на везе D–s–t). Још упечатљивије је прожимање тоналности *in цис* и *in це* (т. 314–322), којим се достиже врхунац афекта иза којег следи разрешење и појава основне теме. Прожимање засновано на хроматском кретању баса, спроведено је кроз сукцесивно смењивање карактеристичних акорада обе тоналности, а може се пратити и као битонално.

У позном XIX и почетком XX века, нарочито у оквиру националних школа и у импресионизму, лествице које не припадају тоналитету коришћене су углавном ради проширивања и освежавања постојећег дур-мол система. Барток, који и сам користи ресурсе фолклорних лествица, показује обрнуту тенденцију: елементе дур-мол система он користи као средство обогаћивања сопственог језика и то на такав начин, што их *компресује* и *централизује* у модалне оквире.

До сличних појава долази и у пододсеку *це* истог става (т. 392), који почиње упечатљивим тоналним знаком – мелодијским скоком V–I. У овом случају, он је основа

за трансформацију знака, јер се појављује у оквиру различитих тоналности. Овај покрет указује на тоналност *in* Бе у оквиру које се преплићу дур и мол (т. 392–401). Следе назнаке разних тоналних центара и њихових карактеристичних веза: Дес-дур (т. 402), је такође назначен мелодијским скоком V–I; иступање у Гес-дур се истиче истовременом појавом мелодијског покрета *бе-ас-гес* подржаног акордом *гес-бе-дес* (деоница клавира) и акорда доминанте за субдомонанту (т. 406). Тоналност *in* Ес, представљена је између осталог и још једним типичним знаком, акордом -VIIID који се разрешава у доминанту (т. 411–412); овај низ, завршава се тоналношћу *in* Цес (т. 414–421), са тоналним функционалним кретањем у којем доминира чиста дијатоника остварена кроз везе тонике, другог ступња и доминанте. Ресурси дур-мол тоналитета исто тако очигледно су искоришћени у наредном сегменту (т. 427–435). Претходно припремљена појава тоналности *in* Ге (т. 422–426), која у свом саставу носи и наглашену појаву фригијског квинтног двозвука, указује на битонално смењивање знакова тоналности *in* Ге и *in* ес, касније и *in* е. Тоника, доминанта и субдоминанта *in* ес смењују се уз истовремену појаву субдоминанте, доминантине доминанте и доминанте *in* Ге.²⁹⁴ Следи лествично кретања Ге-дура, са завршетком на тону сниженог другог ступња на који се надовезује двозвук *ас-ес* који поново наговештава асоцијацију на Ес-дур (т. 428–429). Као знак рудиментарног начина проширивања тоналитета, у даљем току се јавља горњи и доњи тетраход *in* Ге са хроматским покретом *ге-гис*. Лествично кретање праћено мелодијским покретом *бе-(V Ес-дура)-ха-е (V-I in е*, т. 432, виоле и виолончела) састављено је од горњег тетрахода Ес-дура и доњег тетрахода Е-дура. Трилером на тону *де*, који делује попут квази-класицистичког каденцирања, долази до неочекиваног обрта и завршетка у привременој тоналности *in* е која следи иза лествичног кретања делимично хроматизованог ес-мола (*гес-ге, це-цис*).

Барток је у овом одломку наведене знакове *компресовао* тако што их је фреквентним смењивањем у малим временским интервалима супротстављао, па су препознатљива остала још само општа обележја тоналности која више реферирају на тоналност уопште, него на одређени историјски период. Смена знакова, њихова фреквентност и неухватљивост у смислу постављања чвршће одређеног тоналног система, чини да најшире постављени, делимично маркирани знакови тоналности делују као основа за

²⁹⁴ Намерно су у тексту наведени карактеристични акорди обе тоналности. У анализи су карактеристични акорди тоналности *in* ес, означени и као акорди тоналности *in* Ге, нпр. медијанта и фригијски акорд.

суптилну игру, у којој елементи стабилне тоналности бивају трансформисани у оквире непоновљивог система у којем чак ни традиционална каденца са трилером не доживљава очекивано разрешење.

Пример 40

3.9 Стратегије високог нивоа ресемантизације, компресија, централизација и неутрализација у достизању озбиљне трансформације стила – Паул Хиндемит, *Маријин живот*

Маријин живот (*Das Marien Leben*) Паула Хиндемита оп. 27, циклус је соло песама за сопран и клавир настао на стихове Рајнера Марије Рилкеа (*Rainer Maria Rilke*), између 1922. и 1923. године. Почев од 1936., па све до коначне верзије завршене 1948. године, композитор је циклус стално преправљао и дорађивао. У једној од најрелевантнијих студија о стваралаштву овог композитора, *Музика Паула Хиндемита* (*The Music of Paul Hindemith*), њен писац, Дејвид Нојмајер (*David Neumeier*) истиче: „Стил прве верзије *Маријиног живота* није битно другачији од Хиндемитовог пост-матисовског манира: недостаје му она есенција коју је његов стил имао током раних четрдесетих година XX века. Тих година, *Маријин живот I* је почео да представља одраз одбаченог става којег је композитор окарактерисао као `неистинит` јер му недостаје етичке снаге. Због тога је, да би се релација према што јаснијој поруци боље искристалисала, он променио свој стил.“²⁹⁵ Наведени исказ наводи на закључак да друга верзија циклуса *Маријин живот* представља врло добру сублимацију језичко-стилских настојања овог композитора, те се одлично уклапа у постављене временске оквире. Нојмајер је *Маријин живот* сврстао у прву стваралачку фазу композитора која је трајала све до симфоније *Сликара Матис* (*Mathis der Maler*), писане између 1933. и 1935. године. После овог дела, следи друга фаза која траје све до Хиндемитове смрти. Циклус песама *Маријин живот* представља и својеврсну претходницу теорије тоналности постављене у студији *Техника тонског слога* (*Unterweisung im Tonsatz*), објављене 1937. године. Тоналне појаве описане у овој

²⁹⁵ David Neumeier, *The Music of Paul Hindemith*, New Haven and London, Yale University Press, 1986, 140.

књизи, заиста би већ могле би да буду идентификоване у вокалном циклусу о којем је реч. За тезу о ресемантизацији то би ипак било непотребно, јер Хиндемит у књизи разматра акустичке феномене, акордске структуре и уопште, граматичку језика коју ни сам није доследно спроводио у својим композицијама.²⁹⁶ У том смислу, у целом делу долази до *компресије* две симболичке равни, архаичног – модалног или пентатонског звука мелодије и вертикале, која је страна контексту средњег века и која је у потпуности модернистичка. Коришћењем и *централизацијом* пентатонике и модалности, Хиндемит понире дубоко у слојеве архаичности не користећи прилику да истакне колоризам већ се напротив, у читавом делу та појава системски заобилази. Тачније речено, колоризам постоји у виду *централизације* опорних, „сивих“ звучања, што представља својеврстан ефекат оживљавања, обичном слушаоцу скоро непознатог и временски далеког музичког света који делује попут искривљеног еха што одјекује преко „познатог“ музичког простора. Високи ниво ресемантизације у овом случају, спаја наменску безизражајност средњовековне естетике музике западне Европе, апсорбоване у оквиру модернистичког појетичког процеса који указује на *неутрализацију*. Тоналност и њени ранији постулати, представљају сигурну спону која у крајњем исходу доводи до стилског презначења.

На почетку прве песме циклуса, *Geburt Mariä (Маријино рођење)*, дат је цитат мелодије другог става виолинске сонате *Васкрсење (Die Auferstehung)*, Хајнриха Бибера (*Heinrich Ignaz Franz von Biber*, т. 1–7). Симболички, он указује на доминацију барокних стилских црта које су основа композиционо-техничких средстава коришћених у циклусу *Маријин живот*. Поменути тонална концепција присутна је у већини песама, а основна Биберова – односно грегоријанска тема, у складу са барокном драматургијом

²⁹⁶ Сродност тонова Хиндемит изводи на основу аликвотног низа, те он ствара хијерархију акордских звучања у којој се основни тон одређује према акустички најјачем интервалу у сазвучјима терцне и нетерцне грађе, а сви акорди разврстани су у две групе на основу тога да ли је у њима садржан тритонус или не: „Октава нема значај за одређивање акорада, пошто, као удвајање акордског тона, само повећава тежину том тону, а не мења битно садржај акорда. Насупрот томе, тритонус преноси на акорде своја раније описана својства, тако да акорди преузимају један део његове хармонске неодређености, али и његове усмерености ка циљу. Према томе, постоји битна разлика између акорада са тритонусом и акорада који га не садрже...“ (108–109). У својој студији, Хиндемит се обазире и на мелодијску анализу, иако мелодија потпуно може да буде одвојена од хармоније, овакав вид компоновања он сматра „пуританским“, јер чак и када би се неко трудио то да уради, „ипак ће се у низу секундних корака образовати велика или мала терца према било ком од тонова“ (стр. 195). Paul Hindemith, *Tehnika tonskog sloga*, prevod Vlastimir Peričić. Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983.

варирања, препознатљива је у још неким песмама.²⁹⁷ Биберова мелодија из поменуте сонате, преузета је из грегоријанског корала *Surrexit Christus hodie*.²⁹⁸ Иницијалис овог поступно вођеног мелодијског кретања је тон *a* (скок *a–ce* у т. 3–4 је надокнађен), одликује га обим чисте кварте са највишим тоном *ce* и скретање у целостепену вођицу (т. 2, т. 6). Мелодија има пентатонску основу, што се касније потвђује њеном разрадом у вокалној деоници (од т. 7). Хармонизована је дијатонским акордима фригијског модуса *in* ха, а бимодалност између грегоријанске пентатонске мелодије *in* а и хармонске основе *in* ха, доводи до стварања опорних звучача дисонантних акордских структура. Главна мелодијска линија произилази и уклапа се у звучаче акорада формираних на басовој основи (у односу на најнижи басов тон стварају се различити интервалски односи, али се инсистира на квинтно-квартним односима). У моменту сусрета текста (готово увек силабично третираног) и модално-пентатонских делимично маркираних знакова, као да долази до остварења јединственог значења стихова и музике. Оно говори о суздржаности анђела који се не сматрају достојним да запевају о најрадоснијој висти, Христовом рођењу: *О, колико ли су анђели морали да се суздрже, / да не запевају, изненада, како се заплаче: (када су знали: те ноћи се дечаку родила мајка, оном Једном, који ће ускоро доћи)*.²⁹⁹

У закључном сегменту почетног пододсека, покретањем клавирске деонице, подвлачи се значење текста: *Када су знали: те ноћи се дечаку родила мајка, оном Једном, који ће ускоро доћи*. У том смислу долази и до појаве трозвучних и терцних акорада и тоналног кретања које је до т. 28 могуће одредити као *in* ха (треба назначити и прожимање са тоналношћу *in* бе, т. 24–25). Терцни акорди и поливалентан тонални ток, појавом моторичних пасажа прелазе у потпуну тоналну неодређеност, све до акорда који би могао да укаже на доминанту *in* Ас (т. 33=Ге:DF). Наредни одсек почиње тоналношћу *in* Ге.

У случају привременог губљења тоналности, долази до *централизације* секундарних карактеристика (моторичност, педал), који представљају видове исказивања делимично

²⁹⁷ Две варијанте теме, изведену Биберову и оригиналну *Surrexit Christus*, Зиглинд Брун (*Siglind Bruhn*) пореди са Богородицом каква је приказана у легендама („Марија као слатко детенце“) и каква је она доктринално („Марија као *theotokos* (Богородица, оп. С.Т.) предодређена да буде мајка Господу, како је то дефинисано 431. године на Ефеском сабору“). *Siglind Bruhn, Musical Ekphrasis in Rilke's MarienLeben, Amsterdam, Rodopi, 2000, 82.*

²⁹⁸ Видети, David Neumeier, *The music...*, 146.

²⁹⁹ Превод свих песама, Зорана Козомарић.

маркираних знакова. На реч *један* (*einen*), пасажно кретање са описаним мелодијско-хармонским усмерењем, цео контекст преводи у високи ниво ресемантизације. Онај који ће *ускоро доћи* (*Христос*), означен је стабилном тоналношћу *in* Ге. Овим се најзад, потврђује принцип на којем је заснована свака тоналност: што је већи степен удаљења од гравитационог центра, потоње разрешење је упечатљивије. У овом случају међутим, због наведених тоналних особености, поменуте секундарне карактеристике нису довољно изразите да би се идентификовале као полумаркирани знакови средњег нивоа ресемантизације. Самим тим, долази и до њихове потпуне *неутрализације*. Видови исказивања *компресије* хоризонтале и вертикале указују на ревизионо начело *тесеру*, односно, језичко-стилски прекршај. Он је последица спајања два супротна елемента, архаичне хоризонтале и модернистичке вертикале. У питању је озбиљна стилска трансформација – *транспозиција*. Баш као што је и у овом примеру случај, цео Хиндемитов циклус могао би да се подведе под ову хипертекстуалну праксу.

Пример 41

На почетку песме *Die Darstellung Mariä im Tempel* (*Приказивање Маријино у храму* (*Ваведење*) – *Пасакаља*), тема указује на тоналност *in* це (т. 1–5), са истакнутим тоновима уобичајеним за изглед барокне теме (чак и тон *бе* у т. 4, указује на могућу хармонизацију DS која се разрешава у S). У т. 5–7, тема губи чврсто тонално обележје и долази до асоцијација на тоналне центре *in* а, *in* фис и *in* цис, те тако поново може да се говори о секундарним барокним карактеристикама које нису довољне да би је одредиле као полумаркирани знак, већ само техника полифоније евоцира барокну референцу. Ипак, тема која је инволвирана у типичну барокну форму пасакаље, ритмичка једнообразност и карактеристичан тонални знак на њеном почетку, јесу одреднице које је делимично маркирају. Како је означено у примеру, мелодија гласа осцилује између лидијског *in* Це и еолског *in* е, са релацијама које указују на доминантно-тонишне односе и обрнуто: т. 3 *in* а, т. 4 *in* це и т. 5 *in* е. У извесној мери су сачувани обриси функционалности, а у примеру су стрелицама означени потенцијални консонантни сазвуци. Већ у самој теми очигледна је хармонска сложеност; њен лествични низ (*це-цис*~(*дес*)–*дис*(~*ес*)–*е-фис*–*ге-гис*(~*ас*)–*а-бе-це*), води порекло од

делимично изведеног дванаесттонског низа са елементима умањене лествице и директно је супротстављен модално конципираној мелодијској деоници гласа укљученој у основе хроматског тоналитета. Модалност, појединачни тонални знакови, хроматски тоналитет, а све то у оквиру барокне форме и уз коришћење барокних контрапунктских техника, наводе на високи степен *компресије* својствен високом нивоу ресемантизације. Као што се може приметити, модернистичка тоналност Хиндемита користи се различитим традицијама које уз мноштво стратегија, постојећу тоналност граде *централизацијом* тоналних система страних основном, барокном контексту у односу на који делује као *тесера*. Најбитнији поступак високог нивоа ресемантизације тиче се преформулисања и потпуног мењања оригиналног контекста, који би поново могао да се подведе под Штраусов термин *неутрализација*. Овакав вид исказивања тоналности као да денотира и сам текст, чија основна интенција јесте пребацивање читаоца у атмосферу и изглед Јерусалимског храма којег је Богородица, као девојчица посетила (Ваведење): *Да би схватио како је онда било мораш отићи на оно место (тема!), на коме су твоји стубови; где можеш степенице да осетиш; где лукови опасно премошћују провалију простора који је остао у теби, простора пуног делова које више не можеш да избациш из себе: јер и сам би се урушио*. Набрајање делова храма, као алегорија указује на потребу надградње стабилне грађевине вере у којој пењући се *степеницама* и наилазећи на *провалију простора*, сваки верник покушава да је изгради на чврстим *стубовима*. Овако конципирана, „растрзана“ тоналност, могла би да егземплификује поетско значење текста.

У наредној варијацији (т. 8–14) одвија се још очигледније политонално спајање, при чему се појединачна значења тоналних центара *неутрализују* и ресемантизују. Уз неизмењену тему у басу, јављају се три независне контрапунктске линије: средњи глас доноси двотактни модел за секвенцу који по себи недвосмислено указује на латентни тонично-доминантни однос е-мола (т. 8–9). Следи секундно-силазна секвенца, са појавом варираног мотива у де-молу (т. 10–11). У т. 12–13 мотив је знатно измењен, али је и он сачувао латентне тонично-доминантне односе Дес-дура. Најзад, у т. 14–15, истакнуто трајање двозвука *ха–ас*, снажна је тонална асоцијација на доминантно звучање тоналитета *in* це. Мелодијска деоница у т. 8–10 указује на А-дур; у т. 10–12 појављује се секвентни модел, који се у т. 12–14 секвенцира за секунду навише. У њему је истакнуто узлазно кретање умањене лествице, са наглашеним тритонусним односима

a-es, у секвенци *be-e*. Оваква фреквентност тоналних промена, указује и на значење текста: *На коме су твоји стубови; где можеш степенице да осетиш; где лукови опасно* (у наставку, *премошћују провалију простора*).

Политонално комбиновање у овом случају, указује на *компресију* три различите тоналне концепције: хроматску лествицу (делимично хроматизована тема), барокни тоналитет и позноромантичарску, или још каснију традицију, због умањене лествице са истакнутим тритонусним односима. С друге стране, умањена лествица, што ће у даљем току постати јасније, референца је на традиционално низање умањених септакорада. Јасно је да додир гласова доводи до стварања специфичних звуковних вредности, али са очуваним и вешто уклопљеним пунктовима вертикалних тоналних ослонаца који су овде у другом плану. У сложеној политоналној слици, крајњи резултат јесу истакнути тонални ослонци *in* це (т. 8–11), *in* дес (т. 12–13), и поново *in* це (т. 12–13). Перцептибилност у смислу препознавања је замагљена, а укупан резултат јесте *компресија* која доводи до *неутрализације* појединачних својстава делимично маркираних знакова.

И варијације IV–VI (т. 29–49, пример 42б) представљају пример сличних, парцијалних низања тоналних центара исказаних кроз хоризонталу и лествично кретање. Ефекат *неутрализације* остварује се на исти начин као и у већ описаним тоналним догађањима у оквиру теме и у прве варијације. Лествична низања дуж ове две варијације, указују на уобичајени вид исказивања барокне драматургије варирања. Варијација IV почиње складним звуком тонике це-мола (т. 29), али и на овом месту скретница *be* указује на модални звук. У т. 31, јављају се три независне линије које се тонално не уклапају једна у другу; у питању су цис-мол, бе-мол и ге-молдур. У т. 33 долази до привремене појаве консонантног трозвука (цис-мол, d), који делује и као привремено разрешење претходне ситуације у којем се истиче тритонусни однос (*be-e*, т. 32). На истом месту, појављује се мелодијско кретање цис-мола, у оквиру којег је остварена веза доминанта-тоника (стрелицом је означено „накнадно“ појављивање тона *fis*, на акорду тонике). У даљем току, кроз битонална спајања, односно *компресију* са Це-дуром, фригијским или еолским це-моллом, ха-дурмоллом, тоналношћу *in* Бе или бе, долази до хоризонталног издвајања паралелних терци, квинти и разлагања умањених септакорада којима се имитирају ресурси барокног тоналитета, али представљених у контексту „растрзане“

хроматске тоналности. Реч је најме о трансформацији и *неутрализацији* значења коју производи низање умањених септакорада у бароку, а резултат свега тога јесте умањена лествица као делимично маркирани знак који нема директну везу са поменутиим низањима. VI варијација доноси само лествична хоризонтална кретања, у којима се принцип кретања степен-полустепен спроводи парцијално (фригијски модус *in ce*, еолски *in cis*, де-мол, еолски *in es*, фригијски *in fis*). Низање тоналних области, може да се повеже и са набрајањима у тексту: *Ако си спреман, у теби је само камен, зид, степениште, прозор, купола – сада покушај обема рукама да отвориш тешку завесу пред којом стојиш: ту сијају велике ствари и надмашују ти додир.*

Да умањену лествицу могу да замене и умањени септакорди, постаје јасно у VIII варијацији (т. 57–63). Тек тада, кроз разлагање малих терци, постаје јасан смисао претходне појаве умањене лествице. У т. 57–60, док се разлажу умањени трозвучи, мелодија се креће у оквирима е-мола. У т. 60–61, уводи се хроматско-скретнична фигура и од тог места започиње нешто попут квази каденцирања у оквирима ха-мола које, уз „поигравање“ са вођицом (*auc-a*, т. 62–63), траје све до т. 65. Текст песме и на овом месту указује на просторност која се у музичком смислу, на нивоу целе нумере, остварује инсистирањем на сталном покрету, како мелодијском, тако и тоналном: *Пространствима од којих ти се, када их видиш, заврти у глави. Облак димних стубова чини да све буде тмурно.*

Пример 42

Спровођење барокне секвенце у песми *Mariä Verkündigung* (*Маријина благовест*), дато је у оквиру „погрешног“ језика – пентатонике.³⁰⁰ Резултат овакве *компресије* јесте потпуна архаизација израза. На самом почетку, јавља се мотив од четири тона који у себи носи пентатонску тоналну основу *a-xa-de-e*. Секвенцирање овог модела доводи до *централизације*. Ова стратегија се спроводи непрестаним понављањем модела од почетних тонова *a-fis-ef-e-es-de-ce-fis-des* (до т. 12).

³⁰⁰ Нојмајер напомиње да је оригинална верзија ове песме заснована на моту корала *Von Himmel hoch*. David Neumaier, *The music...*, 158.

Од партитурних бројева 1–3, вокална деоница указује на смењивање тоналних центара чија су испољавања у толикој мери фрагментирана, да чине делимично маркиране знакове: миксолидијски модус *in a* (т. 20–24), еолско-фригијско-јонски модус *in aис~бе* (горњи тетраорди, т. 24–29), јонски модус *in A* (т. 30–33), еолски модус *in бе* (т. 34–39) и најзад, поново тоналност *in a*, од т. 40. Тонална фреквентност доприноси лабилности тоналитета, и у склопу са *централизацијом* остинатног понављања увек истог мотива, доводи до *неутрализације* барокне референце. Овим поступком долази и до егземплификације значења текста, јер се на јасан начин исказује Маријино предосећање у вези са добијањем „благих вести“ о безгрешном зачећу Господа Исуса Христа, коју ће донети архангел Гаврило: *Што је ушао један анђео (то знај) њу не уплаши. Други се нимало не би пренули када би се сунчев зрак или месец појавили ноћу у њиховој соби, она се разљутила на обличје у којем се појавио један анђео; – скоро да није ни слутила да је ово постојање мукомерно за анђеле.* Својеврсно проширење тоналитета у којем Хиндемит мелодијску деоницу третира кроз двоструку *а-бе* тоналност, један је од уобичајених поступака спроведених у овом делу. Њиме се на овом месту, означава Маријино емоционално стање пред добијање вести о зачећу. Двосмисленост мелодијске деонице нарочито поткрепљује постављање акорда на тону *гис-цис-дис* (т. 24–25), односно, *ас–це–ес* (т. 37–38). У оба случаја, они се доживљавају као VII ступњеве обе, обједињене тоналности. Хроматски потенцијал који однос *а–аис~бе* у себи носи подстакнут је и хармонијом, те у т. 26–29 нпр. долази до делимичног хроматског спуштања основног мотива по тоновима *е, дис, де, це*. Уколико се саберу сви тонови хоризонтале и вертикале, очигледно је да је Хиндемит искористио потенцијал дванаесттонске лествице. Присуство *неутрализованог* хроматског тоналитета, који то постаје у садејству са пентатоником и модалношћу којима је страна хроматика, говори о *тесери* у односу на романтичарски хипертрофирани тоналитет позног XIX века који се у знацима препознаје. *Неутрализација* високог нивоа ресемантизације доводи до највећег степена трансформације референци; процес спајања „неспојивих“ знакова (хроматика-дијатоника, нпр.) у случају њихове делимичне маркираности, у највећој могућој мери доводи до стварања аутохтоног модернистичког језичког система. Дати пример показује да значењска конотација високог нивоа не представља коментар референце у смислу постављања знака у „погрешан“ контекст, нити говори о метафоричком преусмеравању значења као у

средњем нивоу; референца је на овом нивоу апсорбована до нивоа градње значења на којем је она још само далека евокација. У том смислу, у оквиру овакве стилске трансформације-*транспозиције*, могуће је у један јединствени систем повезати понирање у архаичност средњег века са хроматском лествицом, која би могла да реферира на романтизам.

Пример 43

Цео хроматски потенцијал искоришћен је већ у прва два такта песме *Mariä Heimsuchung* (*Маријина посета*). Она говори о сусрету Марије и Јелисавете (мајке Светог Јована), а Маријина егзалтираност због божанског плода утробе бива појачана употребом хроматике: *Још јој је ишло лако на почетку, ипак, док се пела понекад беше свесна свог предивног тела и онда се нађе, задихана, на високим Јеврејским планинама.* Постављени двотактни модел, са тоналном основом дорског *in* ха који се премешта у тоналност *in* е (т. 1–2) спушта се за секунду наниже (т. 3–4, из тоналности *in* а, одлази се у тоналност *in* де). Достижање поларне тоналности, дорског *in* еф (т. 4–8), није праћено хроматиком. Напетост се овде одржава остинатном фигуром у деоници клавира, уз слободно мелодијско кретање по тоновима поменуте тоналности у вокалној деоници. Повратак у дорски *in* ха (т. 9–12) делује изненађујуће, јер појава септакорда VI ступња ове тоналности наступа после сазвука тонике еф-мола и слободно вођене мелодије пентатонског призвука (*ес-еф-ас-бе-це*, тон *ге* је задржица) у деоници клавира. У одломку могу да се уоче одлике ресемантизоване тоналности: прва је *компресија* хроматизоване клавирске деонице и модално-пентатонске деонице гласа која, као и у претходном примеру, доводи до *неутрализације* у високи ниво ресемантизације. Остинатизација (нарочито од т. 9–11) и међусобни судари деоница као битан чинилац стварања вертикалних структура и постављање поларног односа између тоналних области (*ха-еф*) саставни су део граматике у оквиру које, створени делимично маркирани знакови представљају аутохтоне јединице апсорбоване у високо ресемантизовани модернистички језик.

Пример 44

Импресиван пример мелодијског уобличавања и достизања вишег афективног нивоа уз помоћ мелодијског кретања пасажа, Хиндемит је постигао већ на почетку пете песме *Argwohn Josephs (Јосифове сумње)*. У примеру је уочљиво лествично кретање у деоници клавира које користи већ познате ресурсе дијатонских лествица и реферира на концертантни стил барока. Чврста тонална основа донекле је нарушена повременим асоцијацијама на друге тоналне центре. У прва два такта јавља се кретање које би могло да укаже на јонски *in* Це, али, због упечатљивог мелодијског скока *ce-ef* (т. 2-3) и због разрешења ове мелодијске фразе (т. 7, а затим и т. 11), могло би да се означи и као лидијски *in* Еф.³⁰¹ У тактовима 6–7 долази до силазног лествичног кретања фригијско-еолског модуса *in* еф потврђеног каденцом, са трилером на тону *ge*. Комбинујући лествична кретања модално третиране тоналности *in* Еф, у појединим моментима као да долази до привремених појава других тоналних центара: у т. 3-4 јавља се тоналност *in* Ес (скок *be-ac* и вођична скретница *de*), у т. 5 тоналност *in* Це (скретница *xa*). Два пута одложено, а затим снажно потврђено разрешење у неочекиваном, а у ствари основном тоналитету *in* еф, значајно је у смислу постављања јаког привлачног центра гравитације који представља логичну консеквенцу претходног нестабилног тока. Скретнично-пролазни тон *xa* у деоници клавира, иза којег следи појава тона *be* у мелодијској деоници (т. 10), представља изоловану појаву дисонанце на кратком временском растојању. Ова појава је била уобичајена у барокном тоналитету те би могла да се посматра као полумаркирани знак. Уопште узев, у овом примеру Хиндемит као да напушта концепцију високог нивоа ресемантизације, јер поменута лествична кретања, уз повремена дотицања других тоналних центара, указују на барокни третман тоналитета: смене тоналитета представљају успутне тачке које се јављају у оквиру непрекинутог мелодијско-хармонског тока. Модалност се у овом случају *генерализује* у оквиру ресемантизованог, модернистичког контекста.

После лествичног кретања које указује на еолски модус *in* дес (т. 11–16) следи квазибарокно секвенцирање, са заустављањем на пунктовима који указују на доминанте тоналних области које нису потврђене тоникама. Уочљиво је тонално низање: иза еолског модуса *in* дес (т. 15–16), следи нагли ефекат „осветљења“, односно, хроматско померање са тона *des* на тон *de* као доминанте *in* ге, што је својеврстан

³⁰¹ Треба напоменути да се нумера завршава готово идентичним мелодијским кретањем и са финалисом *ef*.

мадригализам на текст *Gotters früh* (*зора Божија*, т. 17–18). Остинатно кретање у десној руци (т. 19–25), праћено је мелодијским двотактним моделима који звуче као да су преузети од Баха. Сваки од њих, завршава се на неразрешеном тону доминанте. Од т. 23, ово кретање је обogaћено хроматским покретом у басовој деоници клавира (*цис–це–ха–бе*), а цео ток се привремено зауставља на акорду доминанте *in* де. Силина анђеоске објаве којом се побија сумња седамдесетогодишњег Јосифа у Марију, која има само петнаест година а већ чека рођење Спаситеља, изражена је незадрживим, моторичним лествичним кретањима и стабилном тоналношћу. Подизање напетости постигнуто инсистирањем на акордима доминанти различитих тоналних области, указује на Јосифову сумњу у Маријино божанско зачеће: *И анђео проговори и потруди се да објасни човеку стиснутих песница: не видиш ли по сваком њеном набору да је хладна као зора Божија. Али га овај мрко погледа и само промрмља: Шта ју је тако променило?*

Међутим, у оквиру веома брзог темпа и моторичног кретања, као и описаних хроматских промена у вокалној и клавијској деоници, цео исказ делује као непрекинути ток који је изнутра испрекидан *централизацијом* хроматских тоналних промена и привремених тоналних пунктова. Модална вокална деоница због тоналне „растрзаности“ делује модернистички, док клавијска пратња у целини, због упорног понављања моторичних пасажа, делује попут механичке конструкције. У оваквом склопу, вертикала представља секундарни фактор у односу на експресивну мелодију чији поједини знакови указују на лирику романтизма: то се пре свега односи на концепцију мелодијског кретања у таласима и на повремено наглашавање интервала терце и сексте. Оваква фреквенција знакова и њихова *компресија*, у укупној констелацији указују на контаминираност и засићење. Достижање високог ниво ресемантизације доводи до *неутрализације* барокне референце.

Пример 45

Почетак песме *Verkündigung über den Hirten* (*Предсказање пастира*), доноси једноставно мелодијско кретање дорског модуса *in* а уз елементе пентатонике (т. 3). Све ово утицало је на архаизацију израза поспешену и потенцирањем квинтних или

квартно-квинтних сазвучја, постављених на дијатонским тоновима ове тоналности (од басове основе *a-de-ce-xa-a* долази до формирања квартно-квинтних акорада, т. 1–3). Мелодијски прелазак у тоналност *in e*, праћен је квинтно-квартним сазвуком постављеним од тона *фис* (т. 4). Истицање мелодијског тона *аис*, указује на лидијски модус те тоналности (т. 6). Иза квартног акорда *цис-фис-ха*, следи разрешење у квинтни двозвук тонике *in e*, односно, поново доминанте *in a* (т. 7–9). Прожимање трихорда јонског и фригијског модуса *in a* (т. 9–14), представља вид поједностављеног модалног преклапања у односу на неке друге, већ приказане примере. Тонална концепција у овом случају, са исказивањем високог нивоа ресемантизације преко стратегије *неутрализације*, слична је оној у почетној нумери (*Маријино рођење*), о којој је детаљно било речи. Као и у поменутом случају, у питању су догађаји који се одвијају на небу и који су тек понекад доступни људима: *Погледајете, ви људи, ви који познајете безгранично небо.*

Пример 46

У прва два такта наредног одломка из нумере *Предсказање пастира* (т. 43–45), тоналност миксолидијског модуса *in Be* исказује се уз типичан тонални знак, скок *T-D-T* у мелодији (*бе-еф-бе*, т. 43). Исказивање поларне тоналности *in e* поново прати истицање истог тоналног знака (*ха-е*, т. 45). Следи појава миксолидијског модуса *in Be* са барокном, секундно-силазном секвенцом (т. 48–52). Хроматско померање (*ес-бе, е-гис-ха*) које наступа иза канонског кретања мелодијског *бе-мола* (т. 52–53), тонално кретање води у неочекиваном смеру, у фригијски *in гис* (т. 54–55). Цео пример указује на смењивање тоналних центара у оквиру брзог темпа и на малом простору, чиме се ствара утисак тоналне контаминаности и квази-барокног кретања од једне тоналне области до друге. Тонална исклизивања *компресују* се у уз *неутрализацију* стандардних барокних средстава, чак без иједне каденце која би реферирала на поменућу епоху. Део означеног јесу консонантни интервали који се јављају у моменту додира клавирске и вокалне деонице. Ту спада и моторично кретање, секвенца и педал. Све се то дешава у оквиру модалног језика, а најопштији тонални знак (веза *V-I*) и повремена појава консонантних акордских структура, могли би да укажу и на полумаркиране знакове

тоналности. Одломак из ове густе полифоне конструкције ипак указује на делимично маркирање, јер је смена тоналних центара тако густо распоређена и у толикој мери *компресована*, да се и сам језик *неутралише* до нивоа на којем тоналност постаје права модернистичка конструкција. Тонална преусмеравања у том смислу, заиста делују као брзи продори светла у оквиру стабилног принципа таме, коју би на овом месту могла да симболизује тоналност исказана у општем смислу: *Пустите мој сјај да продре у вашу бит – О тамни погледи, тамна срца, ноћне судбине, које вас испуњавају.*

Пример 47

Пример из нумере *Рођење Христа (Geburt Christi)*, на високи ниво ресемантизације указује интензивираним понављањем и *централизацијом* остинатне фигуре. На почетку свог излагања, она је дата у оквиру еолско-фригијског модуса *in ce* (т. 93–98 у првој реченици), иза чега следи фригијски обрт (т. 99–102). Остинатна ритмичко-мелодијска фигура (т. 93–94) се понавља два пута. Осим *централизације* модалног језика, као и у многим примерима до сада, долази и до његове *компресије* са пентатонским мелодијским кретањем. Архаизација језика нарочито је истакнута „празним“ звучањима квинти, које се у оквиру фригијског обрта крећу паралелно (реч је о варираном понављању мотива који се јавља у песми *Рођење Марије*). Све то исто, понавља се варирано у оквиру миксолидијско-дорског модуса *in Es* (у т. 105 снижава се секста *ces* те може да се говори и о еолском). Од т. 110–112 јавља се модел за секвенцу чији мотив, базични тонални скок из тоничног у доминантни тон, проистиче из претходног тока. Мелодијски ток указује на тоналност *in e*, док се у деоници клавира јавља лествица дорског модуса *in ce* уз заустављање на лидијском секстакорду, што делује као привремена појава битоналности. Све то, понавља су у оквиру секундно-силазне секвенце (базични тонални знак, веза V–I, од тона *de*), на основи лествице фригијског модуса *in Ce*. Архаизација језика, значењски је у вези са првом нумером у којој се говори о рођењу Марије. *Неутрализација* тоналног језика чини се, као да је у сврси „превођења“ поетског исказа у сферу трансцендентног, неутралног у односу на збивања у земаљском свету: *Али погледај наборе твоје хаљине, и види како је већ сада изнад свега. Сва амбра која се бродом далеко отпрема сво злато.*

Пример 48

У примеру из нумере *Rast auf der Flucht in Ägypten* (Починак у бекству за Египат), као и у претходном случају, долази до споја полифоније и остината. Тема у басу се остинатно понавља и канонски имитира у циљу појачавања напетости, а попут барокне теме, она се дотиче кључних тонова тоналности еолског модуса *in* фис, тонике, терце и квинте (т. 29). Модулације се одвијају по терцном кругу, односно, по тоновима трозвука фис-мола. У т. 35–36, стиче се утисак да долази до модулације у бе-мол, са привременим појављивањем квинтакорда тонике. Модалност у овом случају изазива различите тоналне асоцијације; осећај тоналности је увек присутан, али је и тешко ухватљив. Семантички „прекршај“ (*tesera*) и контрастно увођење хроматике у т. 38 нарочито је значајно, јер је постављена у дијатонски контекст: у оквиру еолског модуса *in* цис (субдоминантна функција претходне тоналности *in* гис), у басу се јављају тонови *ce* (~ *хис*) и *de* који круже око тонике и на којима се формирају акорди *ce–e–гис* и *de–фис–a–цис*. На малом простору је истакнут и хроматски однос терци субдоминанте *auc–a* и мелодијско кретање еолског модуса *in* цис. Реч је дакле о *компресији* аутентичне каденце испред разрешења у тонику. Тонална нестабилност остварена на описани начин, у ствари је и више од тога. Асоцијације на тоналне центре јављају се још само у виду краткотрајних „одбљесака“, што би у потпуности могло да кореспондира са значењем текста: *јер како се они, мали у великој земљи – готово једно ништа – приближаваху великим храмовима, распришташе се идоли, као издати и потпуно изгубише разум.*

Пример 49

У уводној епизоди нумере *Von der Hochzeit zu Kana* (О свадби у Кани), веома је важан хроматски потенцијал и истицање тритонусних односа. Већ је објашњена појава умањене лествице и начин на који она као делимично маркирани знак, индиректно произилази из низања умањених септакорада уз коришћење потенцијала дванаесттонске лествице. Сам почетак, због почетног тона *ef* и акорда тонике, тонално

је означен као *in* Еф. Међутим, због мелодијског кретања највишег гласа и образовања хармонске везе фригијског VII ступња и тонике (т. 1–2), као и због еолске доминанте ове тоналности (фригијски VII ступањ *in* де, т. 2), тонална гравитација нагиње и ка *in* де. Следи излагање умањене лествице, са индикативним мелодијским покретима којима се захватају мале терце *guc–xa* (т. 3) као алузија на умањени септакорд (у бароку би то био VIII де-мола). У т. 5–7 долази до појаве делимично маркираних знакова којима се реферира на низање умањених септакорада који се јављају као полуумањени квинтсектакорди: њихова основа јесте чиста квинта и сваки од њих се појављује на растојању и хроматски наниже. Први септакорд, са мелодијским дотицањем мале терце, представља алузију на VII ступањ де-мола. У друга два септакорда задржава се поменути мелодијски покрет мале терце: септакорд образован од квинте *фис–цис* могао би да се сматра хроматски пролазним, док септакорд од квинте *еф–це* садржи у себи тритонус *де–ас* (*guc*), који би могао да наведе на VIII де-мола. Сасвим је очигледно да је реч о високом нивоу ресемантизације: у језичком смислу обавезни део исказивања молског тонског рода у периоду барока и симбол изражавања драматике – умањени септакорд, контекстуално је прилагођен ресемантизованом језику уз честе тоналне промене које га у потпуности *компресују* и *неутрализују* у оквире модернистичког исказа. Представљен је у комбинацији са мелодијским кретањем умањене лествице. Од т. 8–10 долази до понављања мелодијског мотива који се креће око тона *це* и који указује на доминанту *in* Еф, уз смењивање паралелних сектакорада који се крећу по тоновима умањене лествице и уз басову основу *бе–ес–ас*. Разрешење реченице је на тоници *in* Еф, акорду са којим почиње излагање теме за фугу која следи.

Пример 50

Реченица у т. 49–60, указује на знакове који би могли да буду везани за романтичарску тоналност, а ревизионо начело *тесера* спроводи се *компресијом* са знаковима барокне тоналности. У самој мелодији, евидентан је тонални знак романтизма, упадљиви скок мале сексте *а–еф* у мелодији (т. 50). Честе тоналне промене заиста указују на проширени хроматски тоналитет, али су у т. 49–53 оне толико честе, да готово асоцијативно указују на одређене тоналне центре. Узастопни и нагли тонални преломи

нису обједињени унутар једне тоналности, већ делују као својеврсни тонални мозаик што би у романтизму, ма колико фреквентан модулаторан ток био у питању, било немогуће. Исказ почиње стабилним трозвуком Еф-дура. Иза прекомерног VI ступња следи проширење базичне тоналности, са кретањем клавирске деонице која указује на заустављање на привременим доминантама *in* гис и *in* Бе. На овој подлози, долази до секвентног мелодијског кретања са истицањем умањене лествице. У т.54, истиче се романтичарска фригијска сфера *in* фис, са хроматским смењивањима терце и сексте *a-auc* и *de-disc* и целостепеном вођицом *e*. Повратак у Еф-дур следи иза фригијског акорда да би затим, поново дошло до комбиновања ове две тоналне сфере (т. 53–60). Реферирање на романтизам у складу је са љубавном атмосфером стихова, у којој се долазак Господа пореди са доласком драгог: *Зар могаше друкчије, но да буде поносна на њега, који је тако једноставну улепша?*

Пример 51

Песма *Vor der Passion* (*Пре страдања*), доноси снажну референцу на проминентну топику духовне музике, страдање. Она би у бароку била исказана хроматизованим језиком – у лаганом темпу би доминирала хроматика и умањени септакорди. Код Хиндемита долази до ресемантизације оваквог вида израза, те се хроматика комбинује са делимично маркираним симболом – умањеном лествицом која је замена за умањене септакорде. Овако конципиран језик, заснован је на двострукости тоналних центара Е/Гис која доводи до *компресије* свих наведених знакова и превођења у *неутрализован* модернистички и високо ресемантизовани исказ. Тема почиње тоном *disc*, завршава тоном *ac~guc*, што указује на потенцијал за истовремено излагање обе тоналности. Застанци на дужим нотним вредностима указују на умањене септакорде који би могли да постоје у обе тоналности (углавном су то VII или VIII *in* Е или VII *in* Ас~Гис). Мелодијска кретања која представљају комбинацију хроматске, умањене лествице и уобичајених тоналних знакова, такође указују на Е/Гис тоналност, а укупан резултат је трансфер у високо ресемантизовани модернистички ламент: *О, ако си ово хтео, ниси се смео отргнути из утробе жене: Спаситељ се мора ископати из планина, где се тврдоћа из тврдоће јавља.*

Пример 52

Од ресемантизоване тоналности остварене специфичним видовима проширене тоналности треба разликовати двоструку тоналност. Прецизније, реч је о појави истовременог испољавања два тонална центра на хроматском растојању, као још једног од постулата (ресемантизоване) хроматске лествице. Основе овакве тоналности дате су у прва четири такта песме *Pietà* (*Милосрђе*), у којима се наизменично понавља мелодија засноване на квартно-квинтним кретањима *ес-бе-еф* (ес-мол), односно, *е-ха-фис* (е-мол). Вертикала такође указује на оба тонална центра: у прва два такта јавља се истовремено звучање тонике и заменика доминатине доминанте *in* ес који се разрешава у доминанту без терце (т. 1–2). На иста два акорда, овог пута исказана у оквиру мелодијског кретања, наилазимо и у оквиру е-мола (т. 4). Основа тоналности *in* ес, увек је потврђена истим акордом који се константно понавља: реч је о терцном сазвуку тонике који у себи садржи квинту и велику септиму (вођицу) и којем је додато терцно сазвучје од повишеног IV ступња (*a*) са додатом малом терцом и умањеном септимом (VIIID) (т. 1, 2, 5, 6, 9, 10, 21, 22, 28, 30, 31). Рудиментарно испољавање тоналности засноване на хроматском померању тоналних центара е и ес основа је целе нумере, а сам тонални план изложићемо редоследом његовог смењивања: еолски модус *in* ес (т. 6–10, јавља се прекомерни тонични септакорд са великом септимом, т. 7–8), *in* е (т. 11, са типичним мелодијским покретом *ха-бе* који указује на обе тоналности), *in* ес (т. 12–14, на тону доминанте), да би затим дошло до поља истовременог звучања обе тоналности. У т. 15–18, долази до наслојавања терци у оквиру акорда *еис-гис-ха-бе-де-дис* (ес:II7) и акорда *бе-еф* (*гис-ас-а*)–*цес-ха* (E:D9), а уочљив је и секундни дисонантни однос *це-цис* (т. 17–18). Следи звучање доминантног нонакорда *in* ес (т. 18).

Поред истицања мелодије, нарочито интервалских скокова, значајно експресивно дејство овде стварају и акордске структуре. Ресемантизација тоналности очигледна је већ у самом испољавању двоструког, хроматског тоналног центра до којег се долази њиховом *компресијом*. Акордска смењивања се у описаним варијантама своде на рудиментарне основе првобитне фазе тоналитета, на тоничну и доминантну функцију. Мелодија са хармонском подршком уз потенцирање силазне хроматике, на упечатљив

начин указује на ламент који је уз овако конципиран језик потпуно *неутрализован* у односу на барок, који се по себи намеће као могућа референца. Модернистички ламентозни израз који произилази и из мелодијских кретања остварених у оквирима наговештеног смењивања два тонална центра и на подлози статичних акордских структура уз веома лаган темпо, у потпуности се стапа са значењем текста. Двострукост тоналних центара указује на сусрет божанског и земаљског: *Сада ме мој јад потпуно и неизрециво испуњава. Зурим као што зуре утроба камена. Тврда каква јесам, знам само једно: Ти постаде велик ... и постаде велик.*

Пример 53

У песми *Stille Mariä mit dem Auferstandenen* (*Васкрсли ублажава боли Маријине*), сва тонална дешавања би могла да се сведу на појаву неколико акорада који се јављају на растојању и представљају чврсте тоналне ослоње. На почетку нумере издваја се квинтакорд од тона *e* са двородном терцом (*компресија* терци!). Следи појава тематског материјала који се недоследно и варирано понавља током целе нумере (т. 1–3). Све до т. 22, између сваке појаве поменутог квинтакорда, очигледно је мелодијско кретање у оквиру дорског модуса *in e*. Акордска функционална кретања сведена су на најрудиментарнија – издваја се веза тонике и доминанте са квартом и септимом, што указује на изванредан степен помирења контрастних сфера које су биле потенциране у претходним нумерама: *Шта они тада осећаху: није ли пред свим тајнама слатко и при том земаљско: што помало блед од гроба, растерећен, к њој ступи: свуда већ васкрсао. О, к њој најпре.* Контрастна тоналност је *in Es* (од т. 25), а означена је непрестаним смењивањем тонике са квинтом, додатом секундом и секстом, и терцне акордске структуре изграђене од сниженог другог ступња (могла би да се одреди као први обртај малог молског септакорда фригијског VII ступња са додатом квартом). Кроз везе ових акорада, истичу се сви тонови фригијског модуса *in es*, док вокална мелодијски деоница доноси кретање у оквиру еолског модуса исте тоналности. У нумери *Пијета*, Маријин душевни бол изазван Христовим мукама приказан је директним сукобом тоналних сфера *es* и *e*. У овој нумери, долази до тоналног помирења и до постављања ове две тоналне сфере на великом растојању. Бол је

нестала, а ране су зарасле: *Како бејашу ту, излечени без речи, неизрециво. Да, они оздравише, то беше то. Нису морали једно друго додиривати.*

Пример 54

Већ први тактови песме *Vom Tode Mariä I (О смрти Маријиној I)*, пример су за сасвим неодређене политоналне преплете који указују на коришћење стратегије *компресије*. Референцу на барок представља трио-фактура са кретањем баса које би могло да се схвати као квази хомофони континуо. *Централизација* фреквентног тоналног тока, која доводи то тога да тонални центри делују само као тренутни „одбљесци“, довешће до *неутрализације* барокне референце. У овој нумери, стихови говоре о истом оном анђелу који је најавио рођење у првој песми (дијатоника). Он је сада весник смрти оличене тоналним „хаосом“: *Онај исти велики Анђео, који једном донесе вест о рођењу.* Мелодија гласа је најјаснија и она се креће по лествичним тоновима еолског модуса *in еф*. Међутим, већ је сам почетак хармонизован као *in Ас*: D I, II, VI=еф: I. Инструментална деоница се због полифоније судара са деоницом гласа. Услед изразите линеарности, може се говорити о тоналној *компресији* која доводи до истицања најширих тоналних упоришта *in еф*, *in Це* и *in Ас*, чиме се постиже утисак модалног треперења и неодређености. У склопу ових одлика тоналности са моторичним ритмом и контрапунктом, у потпуности се испуњава сврха музичког стапања са значењем текста који најављује „страшни догађај“. Сливање у консонантни сазвук *ge-es* у т. 5 привремено је застанак овог кретања, а сва остала вертикална сазвучја производ су међусобног додира полифоних деоница које поспешује тоналну неодређеност.

У т. 26–30 исте песме, у мелодијској деоници долази до речитативног излагања мелодије која је сама за себе у оквиру тоналности еолског модуса *in бе*: у оквиру четворотактне симетричне структуре, доњи и горњи мелодијски врхунац је тон *ес* који се достиже из полазне основе тона *бе*, чиме се симболично осликавају контуре крста. Деоница клавира, фактурно и асоцијативно конципирана као речитативна деоница континуа, доноси везе тонике (т. 28) и доминанте. Ресемантизација се огледа у коришћењу свих тонова дванаесттонске лествице и у коришћењу „атипичних“ терцних сазвучја. У т. 27–28, тонични трозвук *Ес-дура* је праћен хроматским ванакордским

тоновима (*e-фис-a*) који у укупном звуку дисонирају дијатонској мелодији. У т. 28–29, излагање „континуа“ се не поклапа са излагањем мелодијске деонице, а хроматски тонови се крећу око доминанте. Сазвучја настала као резултат овако конципираног језика су терцна: иза консонантног трозвука тонике Ес-дура (т. 28), следи умањени септакорд од тона *e* као алузија на драматски конципиран речитатив барока у којем је подвлачење експресије речи оваквом акордском структуром опште место. У комплексу акорада које смо означили доминантом (т. 28–29), терцна сазвучја постају рескија: прекомерни сектакорд од тона *xa* се води у сектакорд од тона *ce* са двородном терцом. Следи терцна ванакордска структура *e-гис-фис*, а затим и прекомерни трозвук тонике, после чега коначно наступа већ поменути застанак на доминанти са двородном терцом (*де-цис-дес*). У оквиру система у којем се дванаестонска лествица *компресује* са модалном дијатоником, специфичности традиционалног тоналитета, као што су рецимо експресивни потенцијал умањеног септакорда или низ секстакорада који утврђују тоналитет, у толикој су мери измењени да њихово „изворно“ порекло најјасније може да се утврди једино путем анализе. То наравно није случај на средњем нивоу ресемантизације, са недвосмислено представљеним референцама.

После т. 38 (пример 55б), следи одлагање каденцирања и варљива веза доминантног септакорда доминанте са доминантним нонакордом од тона VI ступња (као доминанта за II ступањ), који се у наредном такту елиптично везује за доминантину доминанту са двородном квинтом. После хроматског пролазног акорда, следи још једна тонална алузија на везу доминанте за субдоминанту Ес-дура са прекомерним квинтсектакордом заменика доманантине доминанте *це-мола* иза које наступа и доминанта овог тоналитета (т. 41). Јасно је да на овом месту долази до тоналног интензивирања и *компресије* асоцијативних веза различитих тоналних области што и јесте основна интенција целе нумере. У истом такту долази и до треће тоналне асоцијације, те сазвучи *цис-a* и *фис-аис-цис* указују на миксолидијски модус *in* Цис који ће заиста бити потврђен, али на растојању (т. 45), везом VII (септакорд)–Г. Елиптичне везе и умањени септакорди и овде, као и у традиционалној тоналној музици, стварају напетост, а тај контекст је нарочито појачан поменутом интензфикацијом асоцијативних веза различитих тоналитета. Такав вид истицања драматике, подразумева још само брзо и готово неухватљиво низање асоцијативних обрта

појединих тоналних центара који делују попут „одбљесака“: *Дођоше тешка корака и уђоше бојажљиво: Ту лежаши, дуж узане постеље, у сутону изабрана загонетно зарођена прилика, потпуно недирнута, као рођена, и слушаши анђеоску песму. И тада када угледа оне који чекају иза својих свећа, отрже се од силине гласова и поклони од срца обе хаљине, које имаде и подиже своје лице овоме и ономе... (О, одакле потичете безимени извори суза).*

Пример 55

Прва варијација песме *Vom Tode Mariä II (О смрти Маријиној II)*, носи упечатљиво остварену проширену тоналност која се исказује кроз хоризонтално кретање, али и преко повремених битоналних сучељавања и брзих тоналних исклизавања. Мелодијско кретање у т. 13 указује на це-мол, да би затим дошло до исклизнућа у мелодијска кретања која указују на тоналност *in* цис (т. 14) или гис-мол (т. 15) уз застанак на тону *ge* (~*фисис*), те се формира акордска структура *фисис–аис–це* (VII ступањ). У наредном такту (т. 16), следи мелодијско кретање које би могло да се окарактерише као ге-мол, док је у деоници десне руке клавира најављена тоналност *in* фис. На нагли прелазак у најудаљенију тоналну област у односу на тоналност *in* це, указује појава карактеристичне шеснаестинске фигуре у следећем такту и коначно каденцирање (т. 17–18, III–F–t). Оно међутим делује „природно“ из једног разлога: у т. 13 се поставља модел за секвенцу и управо према његовом смењивању, из такта у такт, мења се и тонални центар. Као и у бароку, једна од улога секвенце јесте да афирмише тоналност, а представљени музички језик сасвим јасно указује на укључивање више тоналних центара у оквиру хоризонталног следа и у битоналном звучању, чиме се у овом случају афирмише ресемантизована тоналност. И вокална мелодијска деоница такође у себи носи експресивни мелодијски потенцијал: карактерише је лествично, делимично хроматизовано кретање. Среће се повремено разлагање акорда или интервалски скок, попут, за романтизам веома индикативног скока мале сексте навише (т. 16). Порекло овако конципираног језика јесте хроматски тоналитет позног романтизма који се *компресује* са барокним идиомом. Хроматски тоналитет је у једном историјском периоду деловао као крајња консеквенца пропасти дурмол система, али је, као што се и

у овом примеру може видети, уједно постао и основа за конципирање нових тоналних система модернизма. Постављајући оба поменута система у однос *компресије* Хиндемит чини „прекршај“ (*тесера*), и ствара високо ресемантизовани систем. У оквиру поменуте стратегије, *неутрализују* се старе а *централизују* модернистичке значењске јединице у виду делимично маркираних знакова. У конкретном случају, тоналне промене прате и нагле мелодијске промене, чиме се достиже виши ниво афективног значења: *Ко би помислио да је до њеног доласка читаво небо било непотпуно? Васкрсли је сео на своје место.*

Пример 56

Доследно поступно и углавном лествично кретање у песми *Vom Tode Mariä III (О смрти Маријиној III)*, доводи до честог хоризонталног смењивања различитих тоналних центара као једне од битних особености Хиндемитове тоналности. Мелодијско кретање подржано непрекинутим ходом баса присутно је од самог почетка: до звучања тонике *in* а смењују се мелодијска кретања која указују на еолски, локријски и фригијски модус (у т. 2, могао би да се стекне и утисак интонационог дотицања тоналности *in* де). У т. 4–6, мелодијско кретање транспоноване вариране Биберове теме указује на фригијску тоналност *in* ха али је хармонизовано у оквиру тоналности *in* е, са инсистирањем на понављању доминантног тона и са хроматским супротстављањем тонова *дис-де* (т. 5). До т. 9, Биберова тема се јавља од тонских висина *ха* и *е*, те се у оквиру хармоније смењују тонови карактеристични за дорски, еолски, фригијски и локријски модус *in* е, док је вокална деоница за то време у оквирима фригијског модуса *in* ха.

Акордска кретања и њихова правилна смењивања одређују у овом одломку стабилну тоналност. Осим стандардних акордских структура (нпр. у т. 1 – t, s), поново се опажају акорди са наглашеним звучањима кварта и квинти ефектно постављени у оквире коралне фактуре. Тако рецимо, први акорд у т. 2 јесте тонично-субдоминантна структура *е-а/де-а*, иза чега следи кретање паралелних кварта наниже. Овакав вид интервалског уобличавања указује на архаизацију и понирање у строго ограничену изражајност средњовековних напева, о чему је било речи у вези са првом нумером.

Изостављање критичних тонова акордских структура очигледно је и у привременим тоничним застанцима (т. 3, *in a* и т. 6 *in e*) којима је изостављена терца. Наредна три такта тонално су неодређена: од т. 10 у деоници гласа започиње кретање фрагмента умањене лествице од иницијалиса *e*, а она на том месту делује као последица мелодијске хроматизације. Истовремено долази и до појаве замене акордских тонова између два акорда са наступом акордског тона у „погрешно време“, односно, са обрнутим редоследом њиховог излагања. У овом случају, реч је о „обртању“ тонова *бе* и *a*. Појава скока *e-a* у средњем гласу (т. 12), који је карика секвенце започете моделом у претходном такту (*ef-be*), још више доприноси привременој тоналној неодређености. Хроматски помак *a-auc* (т 12–13) који следи, води ка „утапању“ мелодије у фригијски *in aic*. Мелодија се потпуно уклапа у вертикалу и указује на миксолидијски *in Фис*. Најзад, следи и повратак у тоналност *in A* (миксолидијски, т. 16–17) праћен каденцом, II квинтакорд–VI квинтсектакорд–молска доминанта–тоника са звучањем чисте квинте. Доминација барокних стилских црта очигледна је због инсистирања на спровођењу чеоног мотивског материјала произашлог из главе теме, чиме се ствара утисак непрекинутог моторичног кретања. Модернистичка *компресија* модалности и хроматског тоналитета, очигледна је у сталној игри смењивања хроматских тонова карактеристичних за поједине модусе, као и у појави фрагмента умањене лествице. Мењање специфичних интервала истоименог модуса спроводи се и кроз вертикалу, али се утисак о доминацији мелодијског фактора наспрам *неутралисане* вертикале тиме не умањује. Мелодија се углавном исказује преко лествичних кретања или разлагања акорада. Њено је излагање у вокалној деоници неколико пута варирано и секвентно поновљено, док иницијалиси, сами за себе, такође указују на хроматику (*a-xa-auc*). Доминација технике над изразом, омогућила је Хиндемиту да афективно значење текста пренесе кроз мелодијско смењивање тоналних центара и различитих њихових варијанти, што је и највећа специфичност његовог музичког језика: *Но ипак пред апостола Тому, који дође, јер бејаше исувише касно, приђе брзи на то већ припремљен анђео и нареди на месту погребца. Померите камен у страну.* Претежно силабичан третман текста најзад, чини да његово разумевање на тај начин буде у најдиректнијој вези са окосницом афективног значења повереног мелодији и спровођењу ресемантизоване тоналности преко ње.

Пример 57

Закључак

О ресемантизацији као појави која на разне начине обухвата целокупну уметничку праксу, могло би да се говори у разним контекстима. С обзиром на чињеницу да је свако уметничко дело, ма колико претендовало на непоновиљивост, транзитивно у том смислу да у оквиру њега постоје презначени знакови који даље могу да се преносе, проблем проучавања ресемантизације могао би да се постави на разним нивоима. Свако проучавање утицаја, односа језика и стила, преношења елемената једне уметничке праксе у други контекст, израчунавање и мерење нивоа промена знаковних констелација, све би то у најширем смислу могло да се постави у домен проучавања ресемантизације. Очигледна је чињеница да је тонална музика прве половине XX века наглашено заснована на овој појави, односно, она се намеће као суштински вид изградње значењских аспеката уметничког дела. У том смислу, ресемантизација би могла да се постави као интригантан проблем којим би истраживач требало да се позабави макар само из једног угла, као што је то учињено у овом раду. О ресемантизованој тоналности би могло да се говори и без бављења начинима њеног стварања.

Бавити се значењем које је последица језичко-стилских односа и које настаје комбиновањем и преношењем законитости стварања значења из једне историјске епохе у другу, подразумева и обједињавање контекстуалног и структуралног приступа, јер се са променом стилских одлика истовремено идентификује и промена граматике. Мења се и информативна вредност самог исказа, односно, много прецизније би било рећи да пренешени исказ у ствари представља нову семантичку вредност. С обзиром на чињеницу да промена значења у случају ресемантизације значи и промену „оригиналне“ констелације знакова, битно је истаћи да би знак у оваквим проучавањима, уз предуслов неограничене семиозе, требало третирати као трансцендентну вредност. Свака премиса која за полазну основу узима могућност протока и произилажења знакова, блиска је идеји ресемантизације. Семантика тоналитета до XX века, указивала је на наивне семантичке представе које су се сводиле на значењске последице које су често биле резултат субјективних процена, а не неког

добро заснованог научног метода. Да би метод био валидан, потребно је продрети у суштину језичко-стилских односа, односно, требало би идентификовати и именовати заједничке стратегије презначења које одређену значењску констелацију чине смисленим исказом. Стратегије задиру у суштину језичко-стилских односа и оне представљају суштински елемент који утиче на презначење. Активирање стратегије делује логично онда када се језичко-стилски односи имитираног или трансформисаног исказа прошлости поставе на ниво означитеља. Између означитеља и новог значења налази се стратегија, која је саставни део модернистичког, ресемантизованог исказа. Презначени језичко-стилски знакови прошлости део су уобичајене језичке граматике овог периода и могу се третирати као стилске црте. Компетенције модернистичког духа способног да старе праксе оживи у духу савремености, крећу се ка разноврсним и свеобухватним видовима асимилације прошлости, интегрисању и обогаћивању претходних пракси. Наведене основне стратегије, *генерализација* средњег нивоа ресемантизације и *неутрализација* високог нивоа, могле би у најширем смислу да се означе као суштински модернистички поступци. Тако би могло да се каже и да одређена слика прошлости, може да се пренесе као фрагмент (*фрагментација*), да се извесно њено својство маргинализује (*маргинализација*), али, и да са друге стране, неко њено својство постаје нови мотив (*мотивизација*), па чак би могла да се изложи и као обрнута слика (*симетризација*). Свако од тих својстава, у крајњој мери се генерализује (*генерализација*) у новом контексту. Слика је препознатљива и сачувала је својства у односу на „праслику“ и на такав начин она показује сложеност модернистичког погледа на свет. У корпус ресемантизације спадају и стратегије постављене на високом нивоу: *компресија* неспојивих елемената и *централизација* периферних својстава пренешене слике, доводе до *неутрализације* првобитног семантичког дејства. Трансформација слике десила се на такав начин, да су задржана само најопштија својства по којима је могуће препознати везу са прошлошћу. Оба ова дуализма постављена су у оквиру јединственог процеса ресемантизације и указују на исказивање два основна вида третмана прошлости у модернизму: усвајајући или поништавајући.

Главном спознајом дакле, чини се откривање заједничких стратегија које би могле да се примене на сву тоналну музику поменутог периода. Иако се чини да је тоналност прве половине XX века састављена од мноштва различитих идиома које не везује ништа одређено, тонални језик музике овог периода поседује заједничке стратегије које се

активирају приликом обраде језичко-стилских знакова. Тонални знак ма којег преузетог стила и у било којој комбинацији, дејством поменутих стратегија, постаје аутохтона модернистичка семантичка вредност која би могла да се назове ресемантизованом тоналношћу. Ресемантизована тоналност поседује сопствена правила која је чине аутохтоном граматичком вредношћу и која је заједничка читавом корпусу дела насталих у истом историјском периоду. После примене аналитичког метода изложеног у раду, могло би да се каже да је избор језичко-стилских знакова прошлости слободан, а да је оно што их везује у граматичку целину неколико заједничких стратегија. Ресемантизована тоналност би стога могла да се сматра појавом која везује мноштво језичких идиома. Овакав закључак отвара простор за даља проучавања, јер се чини да би примена аналитичког метода ресемантизације успешно могла да се спроведе на тоналној музици читавог XX и XXI века.

С обзиром на чињеницу да је анализа била оријентисана првенствено на поступке презначења, примена понуђеног аналитичког метода отвара простор и за детаљније испитивање хипертекстуалних пракси, попут стилских имитација и трансформација, као и функција које их прате, озбиљне, лудичке и сатиричне. Теза је првенствено била базирана на проналажењу универзалних стратегија у извођењу правила која би указивала на начине њиховог комбиновања. Тако се дошло и до хипертекстуалних пракси које су констатоване као последице. Неко од будућих истраживања могло би да буде засновано на обрнутом методу – да се наведеним стратегијама послужи као оруђем за извођење правила у начину комбиновања поменутих пракси.

Примена аналитичког метода ресемантизације показала је да се референце на старе стилове налазе у језику самом, на нивоу означитеља. Као што је класични стил заснован на драматургији конфликта који се налази између тоничног и доминантног тоналитета, могло би се рећи и да је модернизам, који се наводно враћа на тоналност, заснован на драматургији која одговара двема основним стратегијама: *генерализацији* и *неутрализацији*. Тиме се овај део модернизма уклапа у генералну особину стила који гаји интензиван и амбивалентан однос према прошлости: усвајајући или негирајући. Гледано из угла ресемантизације, није толико битно који се и колико се језичко-стилских идиома прошлости користи у оквиру једног, или, у оквиру више различитих дела. У заједнички корпус, они би могли да се сврстају према степену презначења које

одређује једна од заједничких стратегија. Усвајајући или негирајући принцип, *генерализацију* или *неутрализацију*, могуће би било идентификовати и у оквиру атоналних дела. Због чињенице да се основа градње стила налази у језику а не изван њега, читав један корпус тоналних дела могао би да се окарактерише као универзално класичан, као да је реч о својеврсном „модернистичком класицизму“. Чини се међутим, да је било која преузета референца, а она може да буде везана рецимо и за фолклор, у модернизму подвргнута активној обради и да се рад са њом суштински увек своди на две основне стратегије: *генерализацију* и *неутрализацију*. Ако се посматра из овог угла, део модернизма који се назива неокласицизмом или умереним модернизмом, чини се још више интегрисаним у генералне интенције епохе. Значење које се ишчитава из угла ресемантизације, заједничко је истим значењским чињеницама које се везују за модернизам уопште: било да је реч о старим елементима у новим формама или о новим елементима у старим формама, нека веза са прошлошћу је нужна и у оквиру ње је могуће формирати макар један сегмент значења. Овај дијапазон је огроман и креће се од апсолутног усвајања, до апсолутног негирања прошлости. На ове две основне модернистичке премисе, заснован је и аналитички метод ресемантизације.

Библиографија

- Adorno, Teodor. *Filozofija nove muzike*, prevod Ivan Foht, Beograd, Nolit, 1968.
- Адорно, Теодор. „Стравински-дијалектичка слика“, превод Влатка Цулук, *Музички талас* 3–6, 1997, 90–99.
- Agawu, Kofy. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Elizabeth, New Jersey, Princeton University Press, 1991.
- Ajnštajn Alfred, *Mocart*, prevod Vladimir Karlić, Beograd, Nolit, 1991.
- Albright, Daniel. *Modernism and Music, an Anthology of Sources*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.
- Andrews, Hilda. *Modern Harmony an Elementary Analysis*, Oxford University Press, Humphrey Milford, London, 1934.
- Antokoletz, Elliot. *Béla Bartók, A Study of Tonality and Progression in Twentieth Century Music*, University of California Press, Los Angeles, 1984.
- Ashby, Arved. „Intention and Meaning in Modernist Music“, Rochester, University of Rochester Press, 2004.
- Асафјев, Борис. *Музичка форма као процес*, превод Олга Јокић, у рукопису.
- Bart, Rolan. *Književnost, mitologija semiologija*, prevod Ivan Čolović, Beograd, Nolit, 1979.
- Maks Benze, „Sažeti temelji moderne estetike“, prevod Cvijeta Jakšić-Josić, *Zbornik Estetika i teorija informacije*, priredio Umberto Eko, Prosveta, 1977.
- Beruto, Gaetano. *Semantika*, prevod Iva Grgić, Zagreb, Antibarbarus, 1994.
- Блекбурн Сајмон. *Оксфордски филозофски речник*, Светови, Нови Сад, 1999.
- Bloomfield, Leonard. *Language and Linguistics*, Chicago, The University of Chicago Press, and London, 1984.
- Bloom, Harold. *Anxiety of Influence*, New York, Oxford University Press, 1975.
- Bréal, Michel. *Essai de sémantique, science des significations*, Paris, Hachette, 1897.

- Bruhn, Siglind. *Musical Ekphrasis in Rilke's MarienLeben*, Rodopi, Amsterdam, 2000.
- Burnham, Scott. „The Second Nature of Sonata Form“, *Music Theory and Natural Order From the Renaissance to the Early Twentieth Century*, Edited by Suzannah Clark and Alexander Reading, Cambridge University Press, 2001.
- Bukofzer, Manfred. *Music in the Baroque Era*, New York, W.W. Norton & Co., 1947.
- Veselinović-Hofman, Mirjana. *Fragmetni o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica Srpska, 1997.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана. *Пред музичким делом*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2007.
- Vlad, Roman. *Strawinsky*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1958.
- Gadamer, Hans Georg. *Istina i metoda*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1978.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes*, Paris, éditions du Seuil, 1982.
- Genette, Gérard. *Fiction et Diction*, Paris, éditions du Seuil, 1991.
- Goodman, Nelson. *Of mind and Other Matters*, Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press, 1984.
- Goodman, Nelson. *Languages of Art*, Indianapolis, Cambridge, Hackett Publishing Company, 1976.
- Goodman, Nelson. *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, Routedge, London, 1988.
- Grejam, Gordon. *Filozofija umetnosti*, prevod Zoran Paunović, Beograd, Klio, 2000.
- Gostuški, Dragutin. *Vreme umetnosti*, Beograd, Prosveta, 1968.
- Greimas, Julien. Courtés, Joseph. *Semiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1994.
- Dalhaus, Karl. *Estetika muzike*, prevod Vera Stojić, Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada, 1992.
- Dalhaus, Karl. *Glazba XIX stoljeća*, prevod Sead Muhamedagić, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2007.

Делијеж, Селестен. „Стравински: идеологија – језик“; превод Мирјана Детелић, *Музички талас* 4, 1996, 72-83.

Despić, Dejan. *Kontrast tonaliteta*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1989.

Despić, Dejan. *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1997.

Downey, John W. *La Musique populaire dans l'oeuvre de Béla Bartók*, Paris, Publications de L'institut de Musicologie da L'Universite de Paris, 1966.

Downing, Thomas A. *Music and the Origins of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

Ducrot, Oswald. Todorov, Tzvetan. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, éditions de Seuil, 1972.

Ducrot, Oswald. Schaeffer, Jean-Marie. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, éditions du Seuil, 1995.

Đokić, Radoslav. *Znak i simbol*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2003.

Eggebrecht, Hans Heinrich. *Musik verstehen*, München, Zürich: Piper, 1995.

Umberto Eko, *Otvoreno dijelo*, preveo Nika Milićević, Sarajevo Svijetlost, 1965.

Eko, Umberto. *Estetika i teorija informacije*, Beograd, Prosveta, 1977.

Eco, Umberto. *Theory of Semiotics*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1979.

Escal, Françoise. *Contrepoints: Musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990.

Evans, Peter. *The Music of Benjamin Britten*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

Imberty, Michel. *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique*, Paris, Dunot, 1979.

Roman Jakobson, *Lingvistika i poetika*, prevod Draginja Pervaz, Beograd, Nolit, 1966.

Јанкелевич, Владимир. *Музика и неизрециво*, превод Јелена Јелић, Нови Сад, Књижевна заједница Новог Сада, 1987.

Karbusicky, Vladimir. „On the Genesis of the Musical Sign“, *Musical Signification* edited by Eero Tarasti, Mouton de Gruyter, 1995, 121-229.

Karbusicky, Vladimir. „Signification in music: a metaphor?“, *Semiotic Web*, ed. T. A. Sebeok, J. Umiker-Sebeok, 1987.

Kasirer, Ernst *Filozofija simboličkih oblika*, Novi Sad, Dnevnik i Književna zajednica Novog Sada, 1985.

Касирер, Ернст. *Језик и мит*, Сремски Карловци, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998.

Kelly, Barbara L. „History and Hommage“, *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

Компањон, Антоан. *Демон теорије*, превод Владимир Капор, Нови Сад, Светови, 2001.

Кроче, Бенедето. *Естетика*, превод Винко Витезица, Ниш, Зограф, 2006.

Kuk, Derik. *Jezik muzike*, prevod Vladimir Karlić, Beograd, Nolit, 1982.

Lacan, Jacques. „The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis“, translated by Bruce Fint, New York, W.W. Norton&company.

Lambert, Constant. *Music Ho! A Study of Music in Decline*, New York, Charles Scribner's Sons, 1936.

Leech, Geoffrey. *Semantics*, Harmondsworth, Penguin books, 1978.

Leeuw, Toon De. *Music of the Twentieth Century, A Study of Its Elements and Structure*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005.

Lidov, David. *Is language a music?, Writings on Musical Form and Signification*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, , 2005.

Lippman, Edward A. *The Philosophy and Aesthetics of Music*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999.

Lissa, Zofia. *Estetika glazbe*, Zagreb, Naprijed, 1977.

Lyons, John. *Semantics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.

Marino, Adrijan. *Moderno, modernizam, modernost*, prevod Mariana Dan i Zoja Tomić, Beograd, Narodna knjiga, 1997.

Mellers, Wilfrid. *Francis Poulenc*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

- Mellers, Wilfrid. „Stravinsky`s Oedipus as 20th–Century Hero”, *Stravinsky, a New Appraisal of his Work*, edited by Paul Henry Lang, New York, The Norton Library, 1963.
- Meyer, Leonard B. *Music, the Arts and Ideas, Patterns and Predictions in twentieth – Century Culture*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1967.
- Mejer, Leonard, *Emocije i značenje u muzici*, prevod Simo Vulinović-Zlatan, Beograd, Nolit, 1986.
- Meyer, Leonard. *Style and Music*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1996.
- Mol, Abraham. „Analiza struktura pesničke poruke na različitim nivoima senzibiliteta“, prevod Cvijeta Jakšić-Josić, Zbornik *Estetika i teorija informacije*, priredio Umberto Eko, Beograd, Prosveta, 1977.
- Monelle, Raymond. *Linguistics and Semiotics in Music*, Newark, Harwood Academic Publishers, 1992.
- Monelle, Raymond. „Music and Semantics“, зборник, *Musical Signification*, edited by Eero Tarasti, Mouton de Gruyter, 1995.
- Monelle, Raymond. *The Musical Topic, Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2006.
- Moris, Čarls. *Osnove teorije o znacima*, prevod Radoslav V. Konstantinović, Beograd, BIGZ, 1975.
- Mukaržovski, Jan. *Struktura, funkcija znak, vrednost*, prevod Aleksandar Ilić, Beograd, Nolit, 1986.
- Nattiez, Jean-Jacques. *De la sémiologie à la musique*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1988.
- Neumeyer, David. *The Music of Paul Hindemith*, New Heaven, London, Yale University Press, 1986.
- Nielsen, Carl. „Words, Music, and Program Music“, Зборник, *Modernism and music*, Univerity of Chicago Press.

- Ogden, Č.K., Ričards, A. A., *Značenje značenja*, prevod Milorad Radovanović, Sremski Karlovci, Izdavačka Knjižarnica Zorana Stojanovića, 2001.
- Pavel, Thomas. *Univers de la fiction*, Paris, éditions du Seuil, 1998.
- Петровић, Сретен. *Естетика*, Београд, Народна књига, 2006.
- Pers, Čarls Sanders. *Izabrani spisi*, prevod Radoslav Konstantinović, Beograd, BIGZ.
- Pierce, Charles Sanders. *Collected Papers, Vol. II-Elements of logic*, Cambridge, Massachusetts, The Belknap University Press, 1960.
- Rameau, Jean-Philippe. *Treatise on Harmony*, New York, ,Dover Publications Ltd, 1971.
- Ratner, Leonard G. *Expression, Form and Style*, Indianapolis, Schirmer Books, 1980.
- Rudolph. Réti. *Tonality, Atonality, Pantonality*, London, Rockliff, 1958.
- Riker, Pol. *Vreme i priča*, prevod Slavica Miletić, Sremski Karlovci, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1993.
- Roseberry, Eric. *Ideology, Style, Contend and Thematic Process in the Symphonies, Cello Concertos and String Quartets of Shostakovich*, London, Garland Publishing, 1989.
- Rozen Čarls. *Klasični stil*, prevod Brana Lalić, Ivana Stefanović, Beograd, Nolit, 1979.
- Ruwet, Nicolas. *Langage, musique, poesie*, Paris, éditions du Seuil, 1972.
- Ruwet, Nicolas. *Note sur les duplications dans l'oeuvre de Claude Debussy*, Paris, Impr. générales Lloyd Anversois, 1962.
- Савенко, Светлана. „ К вопросу о единстве стиля Стравинского“, *И. Ф. Стравинский, Стать и материалы*, Москва, Советский композитор, 1973.
- Saeed, John, I. *Semantics*, New York Wiley-Blackwell, 2003.
- Samson, Jim. *Music in transition*, London, J M Dent, , 1993.
- Слонимский, Сергей. *Симфонии Прокофьева*, Москва, Ленинград, Музыка, 1961.
- Sosir, Ferdinand de. *Kurs opšte lingvistike*, prevod Dušanka Točanac-Milivojev, Milorad Arsenijević, Snežana Gudurić, Aleksandar Đukić, Sremski Karlovci, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1996.

Stefanović, Ana. „Stil kao udaljenje u odnosu na normu: nekoliko metodoloških naznaka za analizu muzičkog stila“, *Zbornik katedre za Muzičku teoriju – Muzička teorija i analiza 3*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2004.

Stefanović, Ana. „Berlioz and French Baroque Opera: Locus Communis and Stylistic Self – reference“, *Zbornik katedre za Muzičku teoriju – Muzička teorija i analiza 5*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2008.

Stefanović, Ana. „The relationship Between Music and Text and the Concept of Musical Metaphor in French Baroque Opera“, *Acta Semiotica Fennica XXXVII*, Lithuanian Academy of Music and Theatre, Vilnius, Umweb Publications, Helsinki, Imatra, International Semiotics Institute, 2010

Stefanović, Ana. „Once more on Musical Topics and Style Analysis“, у рукопису.

Strauss, Joseph N. *Remaking the Past, Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1990.

Стравински, Игор. „Поетика музике, други час – О музичком феномену“, превод Ивана Андријашевић, *Музички талас 1–2*, 1997.

Stravinski, Igor. Kraft, Robert.. *Мемоари и разговори 1, 2*, prevod Vera Bajer, Zagreb, Zora, 1972.

Supićić Ivan, *Estetika europske glazbe*, Zagreb Školska knjiga, 2006.

Scheinberg, Esti, *Irony, Satire, Parody and Grotesque in the music of Shostakovich*, Lincoln, University of Nebraska, 2000.

Scruton, Roger. *The Aesthetics of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1997.

Tarnawska – Kaczorowska, Krystyna. „The Musical Work as Sign: Significant constituents, layers, structure“, *Musical Signification, edited by Eero Tarasti*, Mouton de Gruyter, 1995.

Tarasti, Eero. *Myth and Music*, Hague, Mouton Publishers, 1979.

Tarasti, Eero. *Existential Semiotics* Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, , 2000.

Tarski, Alfred. “The semantic conception of truth“, *Semantics and the Philosophy of Language edited by Leonard Linsky*, Chicago, University of Illinois Press, ,1972.

- Toorn van der, Peter. *The Music of Igor Strawinsky*, New Heaven, London, Yale University Press, 1983.
- Ulechla, Ludmila. *Contemporary harmony, Romanticism through the Twelve – Tone Row*, s.l., Advance music, 1994.
- Fay, Laurel E. *Shostakovich: A Life*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Firth, John Rupert. *The Tongues of Men and Speech*, London, Oxford University Press, 1964.
- Fischer, Gilbert R., *More than Meets the Ear, A Study of Semantics of Music*, Lanham, New York, Oxford, University Press of America, 2002.
- Flaker, Aleksandar. *Poetika osporavanja*, Zagreb, Školska knjiga, 1984.
- Fleischer, Herbert. *Strawinsky*, Berlin, Russischer Musikvercag, 1931.
- Фрај, Нортроп. *Анатомија критике*, превод Горана Раичевић, Нови Сад, Полит-Орфеус, 2007.
- Hajdeger, Martin. *Bitak i vrijeme*, prevod Hrvoje Šarinić, Zagreb, Naprijed, 1985.
- Hanslik, Eduard. *O muzički lijepom*, prevod Ivan Foht, Beograd, Plato, 1998.
- Harweg, Roland. „Language and Music, an Immanent sign theoretic Approach“, *Foundations of Language*, vol. 4, No. 3, 1968.
- Hatten, Robert S. “Metaphor in Music“, Зборник, *Musical Signification*, edited by Eero Tarasti, Mouton de Gruyter, 1995.
- Hindemit, Paul. *Tehnika tonskog sloga*, prevod Vlastimir Peričić, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983.
- Hindemith, Paul. „A Composer’s World“, Зборник, *Modernism and music*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.
- Hjelmsev Luj, *Prolegomena teoriji jezika*, prevod Ante Stamać, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1980.
- Холопов, Јуриј. „Стваралаштво Прокофјева у Совјетској музичко-теоријској науци“, превод Мирјана Живковић, *Музички талас* 3-6, 1997.

Howat, Roy. *The Art of French piano music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*, London, Yale University Press, 2009.

Chalmers, Kenneth. *Béla Bartók*, London, Phaidon Press Limited, 1995.

Christensen, Otto M. „Interpretation and Meaning in Music“, *Musical Signification*, edited by Eero Tarasti, Mouton de Gruyter, 1995.

Cone, Edward T. *The Composer`s voice*, Los Angeles, University of California Press, 1974.

Šaf Adam, *Uvod u semantiku*, prevod Svetlana Knjazeva, Beograd, Nolit, 1965.

Šefer, Žan-Mari. *Zašto fikcija?*, prevod Vladimir Kapor i Branko Rakić, Novi Sad, Svetovi, 2001.

Štukenšmit, Hans-Hajnc. „Nova muzika“, prevod Vlatka Culek, *Treći program*, 22, 1974.