

UNIVERZITET U NOVOM SADU
AKADEMIJA UMETNOSTI

Nataša Crnjanski
POJMOVNIK MUZIČKE SEMIOTIKE



“U knjizi *Pojmovnik muzičke semiotike* autorka Nataša Crnjanski uvodi čitaoce u složeni svet terminologije vezane za značenja u muzici. Svojom raskošnom erudicijom i suverenim poznavanjem materije, ona jasno uočava probleme ove relativno mlade naučne oblasti i nastoji da mapira stazu kojom treba da hode oni koji žele da se bave istraživanjem jezika muzike. Vešto izbegavajući moguće zamke tumačenja pojedinačnih pojmova, ne priklanjajući se pojedinačnim teorijama već nudeći bogatu paletu njihovih elemenata, Nataša Crnjanski raspliće nedoumice u terminima muzičke semiotike, ukazuje na brojna rešenja i - pored toga što rasvetljava značenja pojedinih pojmova - ona podstiče čitaoce za dalja traganja dajući im neprekidno nove smernice i potencijalne putokaze ‘čitanja’ semiotičkih svetova muzike. Umrežena saznanja iz oblasti teorije književnosti, teorije muzike, lingvistike, psihologije, filozofije, estetike i, razume se, semiotike u *Pojmovniku muzičke semiotike* stavljaju ovu knjiga u grupu retkih izdanja na našem govornom području koja predstavljaju ugaoni kamen istraživanja muzičke semiotike u nas.

(izvod iz recenzije)

Dr Ira Prodanov

Nataša Crnjanski
POJMOVNIK MUZIČKE SEMIOTIKE

2019

Pojmovnik muzičke semiotike

Nataša Crnjanski

Izdavač:

Akademija umetnosti, Univerzitet u Novom Sadu

Recenzenti:

dr Sanja Kiš Žuvela, Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu

dr Ira Prodanov, Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti

dr Mihailo Antović, Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet

Lektor:

dr Ira Prodanov

Prelom i dizajn korica:

Goran Despotovski

ISBN: 978-86-88191-91-3

Podrška:

Pokrajinski sekretarijat za visoko obrazovanje i naučnoistraživačku delatnost

Štampa:

Birograf comp d.o.o

Tiraž 200

SADRŽAJ

Predgovor	7
Objašnjenje termina	10
Literatura	266
Indeks termina	283
Indeks imena	287
Summary	294
O autorki	295

Konstantinu i Milutinu

Predgovor

Semiotika se, šire gledano, može shvatiti kao kognitivna nauka i sofisticirana teorija uma, koja intrigira mislioce više od dva milenijuma. Francuski filozof Žak Mariten (Jacques Maritain) je ukazao na činjenicu da je znak, kao semiotički fenomen, relevantan za čitavo saznanje i ljudski život, da je on univerzalni instrument u ljudskom svetu, kao što je to pokret u svetu fizičke prirode. Može se čak tvrditi da je semiotički način jedan univerzalan način mišljenja i delovanja, *modus operandi*, jer danas je sve znak, „sve je označeno i sve je označilac“ (Giro, 1983: 51). Biosemiotika podržava ovakav način percepcije u kome je semioza – znakovni proces, uključujući i značenje i interpretaciju znaka, imanentna i neodvojiva karakteristika života.

Slično je tome i muzička semiotika našla svoju primenu u gotovo svim oblastima nauke o muzici. Njeni metodi su široko primenjivi, a njeni pojedinačni alati uspešno korišteni i izvan utvrđenih semiotičkih modela. Međutim, izvesnu prepreku u semiotičkim istraživanjima muzike predstavlja izuzetno složen vokabular koji potiče kako od različitih pristupa, to jest utvrđivanja prigodne terminologije za autonomne pristupe, tako i od dihotomne prirode nauke – Pirsova (Charles Sanders Peirce)¹ i Sosirova (Ferdinand de Saussure) nauka o znakovima,² ali i od nepostojanja utvrđenje konvencije o terminologiji. Sve su to izazovi sa kojima se suočava recentna muzička semiotika u težnji da primeni i adaptira koncepte koji su originalno potekli iz lingvistike i filozofije, a potom prenešeni u medijum izražavanja koji po svojoj prirodi nije verbalan. Zato je paradoksalna činjenica da pitanje terminologije nije jedno od gorućih u muzičkoj semiotici. Iz tog razloga, sve fundamentalne publikacije referentnih autora u kojima se utvrđuju teorije i objašnjava terminologija mogu se smatrati „pojmovnicima“ muzičke semiotike. Tu spadaju knjige poput Hattenove (Robert Hatten) *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert* (2004), Tarastijeve (Eero Tarasti) *A Theory of Musical Semiotics* (1994), Agavuoove (Kofi Agawu) *Playing with Signs - A Semiotic Interpretation of Classic Music* (1991), ili zbornički koncipirane publikacije u kojima su razrađene pojedine teorije, poput topikalne u knjizi *The Oxford Handbook of Topic Theory*

¹ Prema Tvrtku Prčiću (1998), englesko prezime *Peirce* se transkribuje kao *Pirs*.

² Dvojica naučnika koja su gotovo u isto vreme (kraj 19. i početak 20. veka) utvrdila nauku o znakovima zasnovanu na evropskoj tradiciji (Sosir) i američkoj pragmatičkoj filozofiji (Pirs).

(2014) ili teorije o muzičkom gestu u *Music and Gesture* (2006), *Metaphor and Gesture* (2008), između ostalih.

Na srpskom govornom području je situacija još alarmantnija, pa tako postoji ogromna potreba da se jezik muzičke semiotike učini dostupnim i razumljivim, te da se na jednom mestu nađu svi relevantni termini iz ove oblasti. Budući da ova knjiga nije standardizovan rečnik, jer se ne temelji na internacionalnim standardima organizacije, u njoj ne treba očekivati sinoptičko stanovište, jer bi ono umanjilo bogatstvo vokabulara muzičke semiotike. U njoj gotovo da i nema idealnih monosemičkih situacija u kojima je jedno značenje predstavljeno jednim terminom, već su naprotiv sveprisutne polisemičke situacije kao rezultat pravljenja razlike između *pojma* (koncepta) i *termina*. Iz toga proizilazi da će često jedan pojam – npr. *muzički lik*, biti predstavljen različitim terminima (*agent*, *persona*, *lik*).³ Mora se, međutim, istaći da su upravo ove retoričke varijacije termina nekada rezultat iznijansiranih razlika među veoma bliskim, ali neznatno različitim pojmovima. Termini su većinom interreferencijalno objašnjeni, nalik hiperlinkovanju koje postoji na internetu, kada jedna reč upućuje na drugu, te se dobija niz termina u relaciji. Svi termini koji imaju nominalno objašnjenje u tekstu su označeni boldovanim slovima, a na kraju svake terminološke odrednice navedeni su i oni termini ili pojmovi koji su u nekom srodnom odnosu (V = videti), ili bliski termini, gotovo sinonimi (Up. = uporediti). Pored toga, tamo gde je bilo moguće, termini su predstavljeni u antonimskom paru (↔). Ovakvom koncepcijom knjiga implicira i različita čitanja, od ciljanog korišćenja indeksa pojmova i imena, preko interreferencijalnog, do sukcesivnog čitanja po abecednom redosledu. Nakon monografija *Muzička semiotika kroz D-S-C-H* (2010) i *Prokofjev i muzički gest* (2014), ovo je treća publikacija iz područja muzičke semiotike, koja zajedno sa prethodne dve čini izvesnu trilogiju autorke. Zbog toga i veliki broj primera i referenci potiče iz prethodne dve studije, naročito upućivanjem na dela Dmitrija Šostakoviča (Дмитрий Дмитриевич Шостакович), Sergeja Prokofjeva (Сергей Сергеевич Прокофьев), ali i drugih kompozitora.

³ Iako je knjiga mogla da bude organizovana i prema *konceptima*, a ne prema *terminima*, autorka se opredelila za interreferencijalno objašnjenje termina i abecedni redosled, jer će čitaoci ove knjige možda nailaziti na različite retoričke varijacije pojma. Na jednom od većih, recentnijih skupova posvećenim muzičkoj terminologiji *International conference Conmusterm 2018, Terminology research in musicology and the humanities* (Zagreb, 25.-26.May, 2018) teoretičar muzike Ildar Kananov (Ildar Khannanov) je čak predložio korišćenje *kategorizacije*, ne terminologije, odnosno *kategorije*, a ne termina, iako je svestan da oba imaju ograničenja u poimanju.

Na kraju ovog uvoda, može se reći da *Pojmovnik muzičke semiotike* nije publikacija koja nastoji da postigne kvalitativnu eliziju, već referentna knjiga koja kvantitativno utvrđuje termine koji se već konvencionalno koriste u praksi. Budući da terminologija jedne nauke jeste ključna za njeno razumevanje, ona je pak, kao deo evolutivnog procesa, stalno podložna promenama i time uvek nesavršena. A misao o muzici jedino može potvrditi postojanje muzikalnosti, te zaslužuje čast da paralelno živi sa muzikom, kako kaže Gligo (1974: 21). Zato ovu knjigu treba razumeti kao doprinos razvoju misli o muzici u sadašnjem trenutku, a njen sadržaj videti kao otvoren za dalja proučavanja i neka nova, buduća saznanja.

Autorka

AGENT

Agent⁴ u muzici je jedan od tri elementa koji čine uslov da bi se neki zvuk percipirao kao muzički gest.⁵ Agent se doživljava kao subjektivnost koju slušalac doživljava u muzici, osećaj da je muzika *delovanje* (eng. *agency*), volja ili sila, te se može identifikovati sa virtuelnom personom, strukturalno putem motiva ili teme muzičkog dela, što predstavlja jedno od najkontroverznijih pitanja muzičke semiotike. Doživljaj muzičke energije kao lika u virtuelnom okruženju Hatena poistovećuje sa ljudskim agentom i njegovim gestovima, kao i emocijama, to je subjektivnost koja je prisutna u zapadnoj umetničkoj muzičkoj tradiciji oduvek.

Haten definiše gest kao pokret koji se tumači kao znak, bilo da je intencionalan ili ne, i kao takav komunicira informaciju o gestovniku (ili ličnosti, personi kojoj se obraća ili koju otelotvoruje). Pojam agenta se u muzičkoj semiotici tako izjednačava sa pojmovima **muzičkog lika**, **muzičke persone**, gestovnika, subjekta, pa čak i drugim konceptima o kojima je u prošlosti dosta pisano. Počevši od Konovog (Edward T. Cone, 1974) učenja o personi, i iskustvenom subjektu u muzici sedamdesetih godina 20. veka, koncept agenta, virtuelne persone i „delovanja“ u muzici, generalno aktorijalnost, postaje od devedesetih godina jedna od „najdominantnijih perifernih tema“ muzičke teorije, od Mozovog (Fred Everett Maus, 1989, 1997) „delovanja“ (*agency*) bez subjekata, Abatinih (Carolyn Abbate, 1991) „nepevanih glasova“ (*unsung voices*), Gakovljevinih (Marion Guck, 1994) „analitičkih fikcija“, Larsonovih (Steve Larson, 1994) „muzičkih sila“, Lidovljeve (David Lidov, 2005) teorije o muzičkom gestu i analognim somatskim izrazima, do Tarastijevih (1994, 2012) modaliteta i likova, Birnamovih (Scott Burnham, 1995) „glasova“ i „prisustva“ kod Betovena (L.v. Beethoven), Njukombovih (Anthony Newcomb, 1997) analiza akcije i delovanja kod Malera (Gustav Mahler), Midove (Andrew Mead, 1999) sintagme „telesno slušanje“ (*bodily hearing*), Rinkovog (John Rink, 1995) učenja o izvođaču kao naratoru, imaginarne persone Kamingove (Naomi Cumming, 2000), Koksove (Arnie Cox) **mimetičke hipoteze** (Cox, 2001, 2006, 2011, 2016), ili muzičkih analogona za ljudske aktivnosti kod Zbikovskog (Lawrence Zbikowski, 2002, 2008, 2012, 2017). Nekada je reč o potpuno istim konceptima i terminološkim varijacijama koje potiču od razlike u stavovima

⁴ Premda reč „agent“ nije u duhu srpskog jezika, ona u engleskom govornom području podrazumeva lik koji deluje, čini i utiče na nešto. Iz tog razloga, pojam agenta se našao u ovoj studiji, isto kao i srodni pojmovi muzička persona i muzički lik.

⁵ Takozvani MAM (movement-agent-meaning) uslov za muzički gest (Crnjanski, 2019).

teoretičara. Povremeno razlike mogu biti i znatnije, na primer Tarastijev pojam *actor* se jasno materijalizuje kroz muzičke motive, te se i identifikuje sa njima, dok kod Hatena pojam agenta može imati više podtipova. Naime, Hatena ih uočava na više nivoa. Partitura se, prema ovom teoretičaru, izjednačava sa dramom koja uključuje dve dimenzije: *nivo priče* (muzički događaji u verovatnoj, logičnoj, stilskoj sekvenci, nizu) i *nivo naracije* (ako možemo zamisliti kompozicionu igru sa muzičkim događajima ili njihovim vremenskim nizom ili vezama, otkrivanje i predlaganje određenog stava prema njima; sugestivna „tačka posmatranja“ ili isfiltrirana perspektiva). Tako Hatena na prvom nivou artikuliše osnovnog agenta i spoljašnjeg agenta, a na drugom nivou je narativni agent i izvođač – narator (Hatten, 2004: 225-226)

A. Nivo priče

1. **Osnovni agent** (*principal agent*, delovatelj – *actant*, protagonista, persona, subjekt, glas) = individualna subjektivnost sa kojom se identifikujemo bilo da je izvođač ili slušalac
2. **Spoljašnji agent** (*external agent*, nedelovatelj – *negactant*, antagonista; ili depersonalizovana spoljašnja sila – sudbina) = takav agent deluje između osnovnih ili protiv osnovnog agenta

B. Nivo naracije

3. **Narativni agent** (*narrative agent*, stvaraočeva persona ili pripovedačka ličnost) = ponekad nevidljivi, ponekad transparentni lik koji je uključen u redosled, aranžman, i komentare niza događaja unutar priče.
4. **Izvođač-narator** (*performer as narrator*) = može naglasiti osobine prva dva lika, neobičan redosled i promenu očekivanih događaja, ili niza događaja kod trećeg tipa.

U interpretaciji muzičkog dela se mogu uočiti svi ovi tipovi agenata, obično bez nametanja ličnosti izvođača. Međutim, kada se ona javi, izvođač kao narator se obraća slušaočevoj pažnji i tumači događaje iz individualne perspektive jednog od učesnika u „pričanju“ priče.

U svojoj poslednjoj publikaciji (*A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*, 2018) Hatena doduše fokusira svoje istraživanje na agente sa prvog nivoa priče, produbljujući ideje lapidarnom definicijom *virtuelnog delovanja* (*virtual agency*): „virtuelno ne podrazumeva samo stvarno, već nešto što može imaginativno zameniti to stvarno u odnosu na neku funkciju“ (Hatten, 2018: 1).

Agenta prvog nivoa naziva *virtuelni agent*, te je iz definicije isključen aktualni (realni, stvarni) agent poput izvođača i kompozitora: „Virtuelni agent u muzici nije stvarni agent, ali njegova efikasnost leži u svojoj sposobnosti da simulira radnje, emocije i reakcije ljudskog agenta [...]... virtuelni agent u muzici ne može nikada biti aktualizovan u bilo kom doslovnom smislu“ (Hatten, 2018: 1). Time se njegova teorija polarizuje na *realno delovanje (actual agency)*, odnosno delovanje kompozitora i izvođača, u vidu stvaranja muzike (uglavnom notirane) i manifestovanja muzike (kao značajnog zvuka), i *virtuelno delovanje*, koje može biti „izvedeno iz podrazumevanih aktivnosti tih zvukova dok se kreću i otkrivaju tendencije unutar muzičko-stilskog konteksta“ (Hatten, 2018: 8).⁶ Hatten pak naglašava da virtuelni agent funkcioniše kao aktuelni ili stvarni – ima samostalne aktivnosti, može da se otelotvori kroz ljudske osobine, može se doživeti kao lik u dramatskoj radnji, i biti interni deo subjektivnosti sličan aktivnom toku svesti. Interesantno je da upozorava da virtuelnost može biti „ponovo otelotvorena“ (*reembodied*) kroz fizičko delovanje osećajnog izvođača (Hatten, 2018: 2).

Novine u ovoj Hattenovoj recentnoj *teoriji o virtuelnom delovanju* jeste da je virtuelno u muzici u snažnoj relaciji sa rekonstrukcijom muzičkih stilova i dela, izvan nedovršenosti notacije, teorija, ili izvođačke tradicije. Pod uticajem Monahanovog (Seth Monahan, 2013) učenja o 4 nivoa *delovanja* u analitičkom diskursu teoretičara muzike, Hatten predlaže 4 različita nivoa slušaočevog zaključivanja o *virtuelnom delovanju* u muzici, i to su redom od najjednostavnijeg do najsloženijeg: 1) neodređeni virtuelni aktanti, 2) virtuelni ljudski agenti, 3) njihove odvijajuće uloge u lirskim, dramatskim i narativnim radnjama, i 4) njihove transformacije kao delova većih, pojedinačnih svesti ili subjektivnosti o kojima odlučuje svaki pojedinačni slušalac. Ova četiri nivoa vode koherentnu interakciju muzičkih sila, gestova, tema i tropa, otelovljenja, identiteta i kontinuiteta muzičkog diskursa (Hatten, 2018: 17). Pomenuta hijerarhija virtuelnih učesnika se pojavljuje u muzičkom diskursu na sledeći način: samu pojavu energije u muzičkom toku Hatten identifikuje kao *aktante (actant)* u virtuelnom okruženju, ali kada dobiju gesturalne, ljudske karakteristike poput emotivnih, mogu se shvatiti kao virtuelni agenti (*agents*), dok u dramatskom diskursu deluju kao

⁶ Treba istaći da Hatten pravi razliku između virtuelnog i fiktivnog agenta. Virtuelno se može shvatiti kao protivno pozadini aktualnog; ono uključuje neki svakodnevni proces zamišljanja njihovih posledica. Drugim rečima virtuelno se može shvatiti kao nešto što je potencijalno moguće i realno ostvariti, dok je fiktivno opozitno realnom, fiktivni svet nikada ne može biti ostvaren kao realan svet (Hatten, 2018: 29-40).

likovi (*actors*), vezujući se za druge aktante, agente ili likove (Hatten, 2018: 98). Najsloženija je pomenuta virtuelna subjektivnost (*subjectivity*) koju može činiti čak i više virtuelnih, kontrastnih agenata (Hatten, 2018: 102). Tu virtuelnu subjektivnost Hatten ne doživljava toliko kroz telesno, već duhovno pretvaranje muzičke energije (Hatten, 2018: 134).⁷ Iz tog razloga, za virtuelnu subjektivnost on predlaže i drugačiju terminologiju: „endmindment“ (2018: 133) umesto „embodiment“. To objašnjava činjenicom da se virtuelna subjektivnost kao fenomen muzički doživljava kao snaga subjektivnog angažovanja sa emocionalno-refleksivnim značenjem da bi se prevladali fizički odgovori nižeg nivoa direktno korelativne vrste (Hatten, 2018: 137). Transmutacija zvuka u emociju ima za Hatena još veći značaj u proučavanju virtuelne subjektivnosti, vodeći do korišćenja termina „ekspresivne sheme“ (*expressive schemata*) umesto konceptualne metafore. Na kraju se mora primetiti da u samim analizama i Hatten neretko termine agent i lik (*actor*) koristi kao sinonime, to jest retoričke varijante istog pojma.

Kada je reč o identifikaciji virtuelnih agenata u muzici, Hatten u Bahovom (Johann Sebastian Bach) Preludijumu u es-molu, DTK1, BWV 853, uočava i unutrašnje i spoljašnje agente koji deluju. Svoje razmatranje počinje uočavanjem topika *sarabande*, *arije* i *francuske uvertire* (topikalni trop), koje imaju zajedničku osobinu dostojanstva, i predlaže virtuelnog agenta koji nije sklon ekstremnom prikazivanju emocija. Pa, ipak, muzičkim tokom dominira *tuga* kao emocija, utemeljena topikalnom koherencijom i nizom elemenata poput *gesta žalosti* u silaznom pokretu, što prema mišljenju Hatena formira espresivnu deklamaciju *Empfindsamkeit*-a ili ekspresije dubokog sentimenta, uobičajenog za 18. vek. Tu on vidi delovanje virtuelnog agenta, i doživljava ga kao dramatični mizanscen virtuelnog ljudskog agenta, koji oseća stvarne ljudske emocije (Hatten, 2018: 77). Drugim rečima, virtuelni ljudski agent u muzici je kognitivno konstruisan, i ta konstrukcija je često zasnovana na slušaočevom pripisivanju izražene emocije (Hatten, 2018: 78). To Hatten postavlja i kao jedan od osnovnih zahteva analize – utvrđivanje jasnog identiteta agenta, dajući niz primera kako je virtuelni ljudski agent otelotvoren u muzici, ili kroz muzički gest, ili karakterističnu temu, i kako se na kraju njegov identitet održava unutar promenljivog dramatskog toka. Između ostalog, on daje niz primera za utvrđivanje identiteta virtuelnog agenta (što smatra najvećim izazovom), od primera literature 18. veka uz pomoć

⁷ Kon ovaj viši nivo subjektivnosti naziva personom (1874: 94) i aludira na kompozitorovu personu koja ujedinjuje sve te različite virtuelne agente i likove koje drugi teoretičari primećuju unutar jednog dela, pa čak i jedne muzičke fraze.

topika, do programskih dela 19. veka. Jedan od najupečatljivijih primera bio bi lik Šopena u istoimenom komadu iz Šumanovog (Robert Schumann) *Karnevala*, op. 9, gde kompozitor virtuelizuje stvarnog kompozitora kroz mimikriju pijanističke teksture nokturna, i kroz duplu metonimiju (kompozicioni i izvođački stil) predstavljajući jednu stvarnu osobu (pr. 1a). Potom su tu likovi Euzebijusa i Florestana koji otelotvoruju Šumanov alter-ego putem različitih modusa ekspresije – nežni, lagani i sanjivi Euzebijus i složeni, dramatski Florestan (pr. 1b, 1c). Jedan od interesantnijih je i Betovenov složeni topikalni diskurs (*pastoralne fanfare, ombra, herojsko, buffa*) na početku Klavirske sonate u Es- duru, op. 31 br. 3, koji sugerise čak 4 različita agenta, ali Hatén ipak tvrdi da kontinuitet harmonske progresije i repeticije teme podržavaju interpretaciju o jednom jedinom višem protagonistu (pr. 2).

a) *Agitato.*

b) *Adagio.*
sotto voce
senza timore.

c) *Passionato.*

Primer 1. R. Šuman, *Karneval*, op. 9

- a. Šopen
- b. Euzebijus
- c. Florestan



Primer 2. L.V. Betoven, *Klavirska sonata Es-dur*, I stav, op. 31, br. 3

Hatten govori o virtuelnom čak i kada ne postoje verbalni dokazi kompozitora ili manifestacije izvođača o tome (Hatten, 2018: 7): „Kad god slušaoci tumače muzički pokret kao aktivnost, oni zaključuju da je virtuelni aktant individualni izvor sile, bilo da je određen kao ljudski ili ne. Virtuelno delovanje poseduje svojstvo ljudskog kad god slušalac može da zaključi da su aktivnosti nastale, da su izražene ili doživljene sa namerom“ (Hatten, 2018: 65).

Up. Antagonista, Protagonista, Muzička persona, Muzički lik V. Aktorijalna dimenzija

AGRAMATIČNOST⁸

Određen niz (reči) je agramatičan ukoliko njegova logika leži negde drugde, a ne u njegovoj gramatici.

Termin **agramatičnost** (eng. *agrammaticality*) je muzici pozajmljen iz lingvistike. Ideja o agramatičnosti (ili „stepenu gramatičnosti“ – *degrees of grammaticality*) pojavljuje se u knjizi *Aspekti teorije sintakse* (*Aspects of the Theory of Syntax*, 1965) Noama Čomskog (Noam Chomsky). U muzičku semiotiku ovaj termin uvodi američki teoretičar Dejvid Lidov. On pojmove **gramatičnost** i **agramatičnost** upotrebljava iz pozicije očekivanja u muzičkom toku, pa je tako gramatično ono što je očekivano, a agramatično podrazumeva neočekivana

⁸ Gramatično nije postavljeno kao suprotnost agramatičnom, ono nije „negramatično“ prema Lidovljevoj teoriji, te nije tako predstavljen pojam ni u ovoj knjizi.

sredstva, to jest agramatično je samo „drugačije gramatično,” a ne negacija gramatičnosti. Iz tog razloga, agramatičnost u muzici je uvek znak subjektivnog (Lidov, 2005: 52). Kao primer subjektivnosti, agramatično se može posmatrati i kroz prizmu originalnih postupaka koji utiču na širenje granica jednog stila. Time bi agramatičnim mogle da se smatraju i originalne kompozicione procedure koje u sebe uključuju momenat inovativnog. Primer za agramatičnost unutar konvencije muzičkog stila klasicizma može biti modulacija u udaljeni tonalitet. Takođe, „agramatičan” može biti raspored stavova u Betovenovoj *Devetoj simfoniji*, op. 125, gde se Skerco nalazi kao II stav, a lagani je III stav. Još jedan „agramatičan” podatak iz ove simfonije jeste tematsko težište u poslednjem, a ne prvom stavu.⁹

V. Gramatičnost, Gramatika i dizajn

„ANABASIS” ⇨ „katabasis”

Anabasis¹⁰ (starogrč. ἀνάβασις, *ana* = uzlazno, βαίνω + *bainein* = zakoračiti, krenuti ili marširati) i **katabasis**¹¹ (starogrč. κατάβασις, *kata* = silazno) čine opozitni par retoričkih figura, koji se koristi u muzici da označi uzlazno i silazno kretanje, odnosno da ilustruje uspon na nebesa i silazak u pakao. Ove retoričke figure su sveprisutne u književnosti još od Homerovog doba, a lako se prevode u muziku (Grimalt, 2019).¹²

Tarasti (2012) ove termine pozajmljuje iz Ungerove (Hans-Heinrich Unger) retorike. Unger je sistematizovao retoričke figure koje se odnose na muziku i govor. On razlikuje 138 retoričkih figura, i grupiše ih u tri kategorije: 1) čisto muzičke, 2) one koje su zajedničke muzici i retorici, i 3) čisto retoričke. *Anabasis* je retorička figura koja se odnosi na uzlazni pokret, ka nebu, *ad coelum*, dok je *katabasis* silazni pokret, sa neba, *de coelis*, retorička figura koja se odnosi na silazni pokret.

Uz pomoć ovog koncepta, Tarasti objašnjava Tristanov akord (pr. 3) koji se sastoji iz tri uzastopna gesta: silaznog pokreta (*katabasis*), samog akorda (kla-

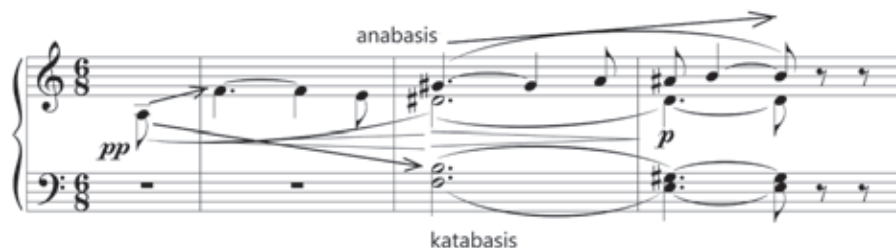
⁹ Ovakvo tumačenje agramatičnog u jeziku, naravno, nije prihvatljivo.

¹⁰ Anabaza.

¹¹ Katabaza.

¹² Grimalt o njima govori kao o toposima (tj. topikama) dakle o denotativnim značenjima u muzici.

ster intervala), i uzlaznog pokreta (anabasis). Anabasis i katabasis se mogu posmatrati kao pred-znaci (*pre-signs*) i post-znaci (*post-signs*) samog akorda kao čin-znaka (*act-sign*). Sama ideja početka ne-toničnom, već subdominantnom ili dominantnom funkcijom, potiče od Betovena i specifične tekstualne strategije koja se nadalje u romantizmu objašnjava izrazom „zamagljeni tonalitet.“ Ovakav početak u Betovenovom opusu pronalazimo u Prvoj simfoniji, C-dur, op. 21 ili Klavirskoj sonati u Es-duru, op. 31 br. 1.



Primer 3. R. Wagner, Uvertira za operu *Tristan i Izolda*. Tristanov akord - anabasis kao uzlazna figura – ka svetlosti, katabasis – ka tami.¹³

V. „Katabasis“

ANTAGONISTA ⇔ protagonista

Antagonista je eksterni učesnik (muzičkog) diskursa koji deluje protiv osnovnog subjekta – **protagoniste**.

Pojmovi protagoniste i antagoniste predstavljaju osnovne likove muzičke drame i ulaze u terminologiju muzičke semiotike preko popularnih Gremasovih (Algirdas Julien Greimas, 1966) termina aktant (*actant*) i negaktant (*negactant*) koji su analogni pojmovima *protagoniste* i *antagoniste* u nekom književnom delu. Dalje ih u svojoj naratološko-aktorijalnoj analizi usvajaju i razvijaju Robert Hatem (kroz pojam *agenta*, to jest delovanja, *agency*) i Ero Tarasti, koji likove (*actors*) protagoniste i antagoniste predstavlja kroz semiotički kvadrat unutar **aktorijalne analize**.

¹³ Primer preuzet iz: Eero Tarasti, *Semiotics of classical music – how Mozart, Brahms and Wagner talk to us* (2012), str. 264.

U Hatenovoj teoriji, protagonista i antagonista su predstavljeni terminima osnovni agent (*principal agent*) i spoljašnji agent (*external agent*) koji deluju na prvom nivou priče.

Up. Agent, Muzička persona, Muzički lik

V. Protagonista, Aktorijalna dimenzija

AKTORIJALNA DIMENZIJA

Aktorijalna dimenzija (eng. *actorial dimension*) ili aktorijalizacija (eng. *actorialization*) predstavlja, pored prostorne (spacijalne) i vremenske (temporalne), jednu od tri kategorije muzičkih izotopija i tri grane muzičke logike koje u Tarastijevom generativnom kursu generišu muzički diskurs. Tarasti je jedan od muzičkih teoretičara koji je permanentno posvećen ideji muzičke aktorijalnosti, što postaje i jedno od najvažnijih recentnih pitanja muzičke semiotike. Termin aktorijalnost potiče od engleske reči *actor*, što znači lik, učesnik ili subjekt muzičkog procesa. Aktorijalnu dimenziju Tarasti utemeljuje na teoriji likova ruskog formaliste Vladimira Propra (Владимир Яковлевич Пропп) i Greimasovom konceptu aktanta (*actant*) i negaktanta (*negactant*), kao i energicističkoj teoriji Ernsta Kurta (Kurth).

Pod aktorijalnom dimenzijom Tarasti podrazumeva određene opšte tragove tematičnosti i osobine koje karakterišu muzičke likove – subjekte muzičkog diskursa, dok se sintaksička vrednost likova može izjednačiti sa motivom (pr. 29, str. 144). U njoj se istražuje i modalni sadržaj svih likova i otkrivaju načini na koji likovi modalizuju jedni druge kroz izmeštanje u različita vremensko-prostorna polja. Likovi se ispituju kroz tematske oblasti, tj. izotopije kao prostore u kojima se oni kreću. Međutim, Tarasti naglašava da mogu postojati i tematske oblasti bez likova, isto kao što u muzici pojedinih kompozitora aktorijalna dimenzija jeste centralna, kao na primer kod Lista (Franz Liszt).

Aktorijalna analiza muzike pretpostavlja analizu sledećih elemenata:

1. Orijehtisanost muzičkog teksta ka subjektu ili objektu, to jest - *konjunkciji* (subjekt poseduje objekt) - euforični efekat, ili *disjunkciji* (subjektu nedostaje objekt) - disfirični efekat. U osnovi se deli na muziku subjekta i muziku objekta.

2. Primena tri kategorije: vreme, prostor, aktorijalnost. Vremenski subjekt se razmatra u vremenu, prostorni subjekt se pomera i deluje, a ako je deo muzičke komunikacije dobija se i aktorijalni subjekt (što nije tautologija, jer ne postoji opozicija *de-actorial subject*). Kao posledicu toga da li subjekt ima ili nema objekt, dobija se subjekt bitisanja (*subject of being*) ili subjekt delovanja (*subject of doing*).

- Subjekt bitisanja (*subject of being*) je euforičan kada poseduje objekt
- Subjekt koji nema objekt je disforičan i predstavlja „ne-bitisanje“ („not being“), ali teži ponovnom dobijanju objekta (*subject of doing*)
- Subjekt u stanju „ne-delovanja“ („not doing“) je već euforični subjekt
- Subjekt bitisanja i delovanja (*subject of being and doing*) je strpljivi subjekt, on dovodi do različitih emocionalnih stanja i strasti, ali ne čini ništa što i agent-subjekt (aktivno radi i prouzrokuje nešto).

3. pitanje subjekta otvara dimenziju modaliteta: kompetentni subjekt (*competent subject*) – kada bitisanje (*being*) ograničava delovanje (*doing*), i subjekt izvođač (*performing subject*) – kada delovanje (*doing*) ograničava bitisanje (*being*), subjekt koji želi (*will*), mora (*must*), može (*can*), zna (*know*), veruje (*believe*).

Jedna od najminucioznijih Tarastijevih analiza (1994) aktorijalne dimenzije jeste ona iz prvog stava Betovenove *Valdštajn* (Waldstein) sonate op. 53, gde se četiri osnovna lika a, b, c i d prate kroz modalni sadržaj, modalizaciju i izotopije (pr. 29, str. 144). Tarasti zaključuje da lik a (uzlazni melodijski motiv) predstavlja stanje muzičke akcije ili *doing*; lik b (silazni motiv) predstavlja suprotnost liku a kroz *being* – stanje muzičkog mirovanja; lik c (motiv sa povratkom) nastoji da donese zadovoljavajuće razrešenje, ali se to ne ispunjava; lik d (razložen trozvuk) je muzičko mirovanje. Međutim, već prva izotopija i tranzicija pokazuju lik b kao dominirajući i aktivni agent koji potiskuje lik c, čak u drugoj temi postaje glavni, simetrični lik unutar euforičnog E-dura, te dobija karakteristične elemente ne-delovanja (*not doing*).¹⁴ Tarasti navodi da u svakom muzičkom tekstu, diskursu ili izrazu, između ostalog, postoje „muzički likovi“ ili „persone“ kao stabilni antropomorfni entiteti, u vidu muzičkih motiva i tema, koji imaju jasno izražen profil i konstituišu jedinice naracije

¹⁴ Videti semiotički kvadrat likova, str. 145.

u muzici (Tarasti, 2012: 137-138).¹⁵ „Narativnost se u muzici, kao i u drugim znakovnim sistemima, zasniva na prostornim, vremenskim i aktorijalnim kategorijama, kao i na principu koji smo ovde nazvali modalnim karakterom muzike“ (Tarasti, 1994: 285). Pitanje muzičkih likova kao distinktivnih kategorija, kao i aktorijalne dimenzije u modalnoj gramatici Tarastija jeste povezano sa jednim od najkontroverznijih pitanja muzičke semiotike, a to je generalno, pojam subjekta u muzici.

V. Agent, Antagonista, Protagonista, Muzička persona, Muzički lik

V. Izotopija, Prostorna dimenzija, Vremenska (temporalna) dimenzija

ARBITRARNOST ⇔ motivisanost

Arbitrarnost (eng. *arbitrariness*) korespondira konvencionalnom i nemotivisanom. Arbitrarna veza između označitelja i označenog postoji kada je njihov odnos nemotivisan, to jest kada nema sličnosti između izražajnog i mentalnog plana. Zato se takvi znakovi u jeziku nazivaju arbitrarnim ili konvencionalnim znacima, jer je veza između označitelja i označenog društveno dogovorena, to jest utvrđena je na osnovu konvencije. Suprotno tome postoji motivisanost koja, prema Sosiru, može biti relativna i apsolutna, jer on kaže da: „Nema jezika u kome ništa nije motivisano, a zamisliti jezik u kome bi, opet, sve bilo motivisano nemoguće je već po definiciji. Između te dve krajnosti – minimum organizacije i minimum proizvoljnosti – nalazimo sve moguće raznolikosti“ (Sosir, 1977: 209).

Još je Platon (427-347 p.n.e) ispitivao arbitrarnu prirodu lingvističkog znaka i zalagao se za odvajanje objekta i naziva koji se daje tom objektu, smatrajući da je svaki naziv koji se daje, valjan. Sosirova osnovna ideja je da su lingvistički znaci arbitrarni znaci, dok se u Pirsovoj terminologiji oni nazivaju simbolima.

¹⁵ U takvoj taksonomiji, smatra Tarasti, isti lik može biti predstavljen kroz nekoliko lajtmotiva, u zavisnosti na kom nivou funkcionišu. Votan, Vagnerov lik, kada je predstavnik bogova, dobija silazno-lestvični motiv, ali kad je osoba izvan tog društva i prirode, kada gubi mitski autoritet i putuje besciljno, onda je predstavljen motivom silaznog trozvuka; Zigfrid ima tri motiva koji pokazuju da li je trenutno mitski heroj, član Velzunga, ili princ iz bajke. Prema Tarastiju, neki likovi se pojavljuju samo na jednom nivou poput Ziglinde ili Alberiha, koji su isključivo „društveni“ protagonisti (Tarasti, 2012: 223).

Ove retoričke varijacije u Sosirovoj i Pirsovoj terminologiji izazvale su mnogo diskusija u semiotičkim krugovima.¹⁶

Šire posmatrano, svaka umetnost se zasniva na skupu semantičkih konvencija, jer je arbitrarna prema objektu koji predstavlja. Prema tome, razumeti svako umetničko delo, znači razumeti te konvencije. Poredeći reč i motiv, Temperli (David Temperley, 1999) ukazuje na važnost recipročne relacije semantičkog raspona i arbitrarnosti, što u jeziku funkcioniše tako što ograničava moguća značenja jedne reči. Međutim, on se pita kako možemo saznati semantički raspon novog motiva kojeg nismo ranije čuli? Za razliku od jezika, u muzici ne postoji takva vrsta determinacije, pa su, uže posmatrano, izraz i sadržaj u muzici neodvojivo povezani, jer mala promena izraza dovodi i do promene sadržaja. Za razliku od lingvističkog znaka gde postoji arbitrarni odnos, Tarasti utvrđuje da se u muzici odnos između označitelja i označenog generalno vidi kao ikonički, jer promene označitelja dovode do promene označenog. Arbitrarnim znakovima u muzici se pak mogu smatrati Vagnerovi (Richard Wagner) lajtmotivi kod kojih ne postoji motivisana veza između izraza i sadržaja, zvuka i značenja, označitelja i označenog, pa se o njima može govoriti kao o **muzičkim simbolima**. Pa ipak, potpuna arbitrarnost kod simbola u muzici ipak nije do kraja moguća u smislu da ih je nemoguće zamisliti u karakterno drugačijoj intonaciji, npr. kao kod osnovne teme (nem. *Grundthema*) *Parsifala*, koju još nazivaju lajtmotivom „ljubavne gozbe“ (nem. *Liebesmahlmotiv*).



Primer. 4. R. Vagner, *Parsifal*, osnovna tema

Up. Konvencija

V. Motivisanost, Simbol.

¹⁶ Smatra se da su Sosir i Pirs ovim retoričkim varijacijama uneli dosta konfuzije u razumevanje semiotičke terminologije. Pirsov simbol je jednak Sosirovom znaku, jer se zasniva na konvencionalnom ili arbitrarnom odnosu između plana izraza i plana sadržaja (označitelj i označeno). Zbog toga neki Pirsov simbol još nazivaju arbitrarni ili konvencionalni znak, izbegavajući termin simbol (Tagg, 1992: 4). Za Sosira pak simbol nikada nije u potpunosti proizvoljan, jer uvek postoji i rudiment prirodne veze između označitelja i označenog.

ČIN-ZNAK

Čin–znak (eng. *act-sign*) je prema ideji egzistencijalne semiotike znak koji postaje fiksni entitet, nastajući od pre-znaka koji „još nije znak“ (Tarasti, 2012: 453). Čin-znak srećemo kada neka virtuelna, transcendentalna vrednost, ideja ili norma postaje „aktuelizovana“ unutar **Dasein**-a, odnosno naše realnosti. Greimas govori o tri vrste **modaliteta**: virtuelizujući, aktuelizujući i realizujući, koji rezoniraju sa tri osnovne faze znakova u egzistencijalnoj semiotici: pred-znakovima, čin-znakovima i post-znakovima.

V. Egzistencijalna semiotika, Pred-znak, Post-znak

ČIST ZNAK

Termin **čist znak** (eng. *pure sign*) pojavljuje se u introverzivnoj semiozi teoretičara Kofi Agavua (1991: 51) i odnosi se na unutrašnji muzički znak čije značenje se pojavljuje u relaciji sa drugim muzičkim znakom. Tako je za Agavua čist znak – **harmonija** u najširem smislu reči, odnosno akordska sazvučja, funkcionalni odnosi, unutar-tonalna i međutonalna dinamika muzičkog toka.

Naime, u modelu introverzivne semioze, Agavu ujedinjuje Šenkerov (Heinrich Schenker)¹⁷ srednji nivo, Rozenov (Charles Rosen) lanac silaznih terci, Ratnerovu (Leonard Ratner) strukturalnu liniju i Matesonov (Johann Mattheson) narativni model: početak-sredina-kraj vođen tonalnom harmonskom retorikom (pr. 56). Agavuv model je zapravo spoj moderne semiotike i tradicionalne analize koja se bazira na strukturalnim vezama jedinica u konstruisanju muzičke forme, što vodi do donekle problematičnog termina čist muzički znak, jer on tautološki označava sebe, što je u opoziciji sa bilo kojom normativnom definicijom znaka, kako to primećuje Tibor Knajf (Kneif, 1974: 37), a kasnije u muzici potvrđuje Filip Tag (Philip Tagg, 1999). Pa ipak, zaključak je da je koncept znaka znatno

¹⁷ Hajnrh Šenker (1868-1935) je bio austrijski teoretičar, kritičar, pedagog, pijanista i kompozitor jevrejskog porekla. Najpoznatiji je po svojoj specifičnoj analizi koja redukcionim nivoima svu tonalnu muziku svodi na prolongaciju autentične kadence, to jest toničnog trozvuka. Pojedini teoretičari poput Ildara Kananova (Ildar Khannanov) smatra da je Šenker ovim predivnu topologiju melodije (u smislu njenog izgleda, uzlaznih i silaznih kretanja, i međuintervalnog prostora koji ne može biti obuhvaćen notacijom) sveo na silaznu liniju (tzv. nem. *Urlinie*), što je pogrešno.

proširen za muzičku oblast, ukoliko prihvatimo da postoji intrinzična muzička semioza, gde Tarastijevi novi tipovi znakova (Tarasti, 2012), **pred-čin-post znakovi**, zasnovani na unutrašnjim indeksnim relacijama – logičkim relacijama sa referentom, unutar muzičkog procesa, doprinose razumevanju te kategorije muzičkog značenja.

V. Introverzivna semioza, Značenje

„DASEIN“

Dasein (nem. *Da* = tu + *sein* = biti) je termin korišćen u nemačkoj spekulativnoj filozofiji od Martina Hajdegera (Heidegger) do Karla Jaspersa, da označi svet u kome živimo, ne samo „ja“, već i druge subjekte i objekte. Iz tog razloga *Dasein* se najčešće prevodi kao *bivstvovanje, postojanje* (eng. *existence, being-there*). Do Hajdegera će biti popularniji termin *Umwelt* (okolina).

U Tarastijevoj *egzistencijalnoj semiotici* termin *Dasein* označava univerzum jedne kompozicije. Znači se posmatraju kroz transformacioni proces između *Dasein-a*, to jest realnosti – našeg sveta sa njegovim subjektima i objektima, i transcendencije. Konsekventno tome, pitanje značenja je uvek i pitanje transcendencije. Na primer, transcendencija se može pojaviti kao vrsta prenošenja znaka između dva *Dasein-a* (Tarasti, 2000: 23), što znači da znakovi mogu u novom *Dasein-u* dobiti i sasvim novo tumačenje, tako da je njihova veza zaboravljena i mogu da se pojave kao potpuno transcendentalne ideje (Tarasti, 2000: 24). Teparić (2016) zaključuje da se ovi znakovi upravo zbog mogućnosti prenošenja, mogu tumačiti kao simboli, u najširem značenju tog pojma.

Up. „Umwelt“

V. Egzistencijalna semiotika

„DÉBRAYAGE“ ⇔ „embrayage“

Débrayage (eng. *disengagement*) je udaljavanje od osnovne tačke unutar muzičkog toka. Udaljavanje može biti prostorno, vremensko i aktorijalno. Prostorno udaljavanje se pojavljuje kod udaljavanja od neke norme u partituri. Vremensko udaljavanje je odlazak u prošlost ili budućnost u odnosu na „sada“ u

tekstu. Aktorijalno udaljavanje skreće pažnju od centralnog „ega“ fokusirajući se na druge likove (actors). Približavanje (*embrayage*) je suprotno udaljavanju (Tarasti, 1994).

Udaljavanje i približavanje u prostornoj dimenziji može se prikazati numeričkim putem pomoću udaljenosti toničnih kvinti, stepen udaljenosti od tonike.¹⁸ Step tenzije u unutrašnjem prostoru: pomeranje ulevo (ka snizilicama) se markira znakom minus (-), pomeranje u desno (ka povisilicama) znakom plus (+). Broj kazuje udaljenost kvintnih tonika, zvezdicom (*) se označavaju istoimeni dur ili mol, a nulom (0) osnovni tonalitet. Tako će npr. osnovni istoimeni tonalitet biti označen kao *0.

Primer radi, unutar prvog tematskog odseka¹⁹ i tranzicije u *Valdštajn* sonati Tarasti označava sledeće vrednosti: t. 1:0, t. 2: + 2, t. 3-4: + 1, t. 5:-2, t. 6: V u -1, t. 7:-1, t. 8:*-1, t. 9-11:+ 1, t. 12:*0, t. 13:=1, t.14:0, t. 15:+2, t.16-17:+1, t.18:*+2, t.19: V u +3, t. 20-121:*+ 3, t. 22:V u + 5, t. 23,28: + 5 i + 4, t. 29-34:+ 5.

V. Egzistencijalna semiotika, „Embryage“, Prostorna (spacijalna) dimenzija, Vremenska (temporalna) dimenzija

DENOTACIJA ⇔ konotacija

Denotacija (eng. *denotation*) je osnovno, primarno ili doslovno značenje, primarna signifikacija koja postoji između označitelja i označenog. Konsekventno tome, denotacija ima ograničen semantički raspon. Termin potiče iz strukturalne lingvistike i zajedno sa pojmom **konotacije** čini jedan od najvažnijih binomskih parova²⁰ i odnosa koji mogu postojati između označitelja i označenog: denotacija bi bila doslovan prevod, a konotacije se odnose na preneseno značenje. U denotaciji učestvuje denotativni kôd, dok u konotaciji učestvuju konotativni subkodovi. U porukama koje se tumače može prevladati jedan tip značenja. Prema Girou (Pierre Guiraud), nauke pripadaju prvom tipu, a umetno-

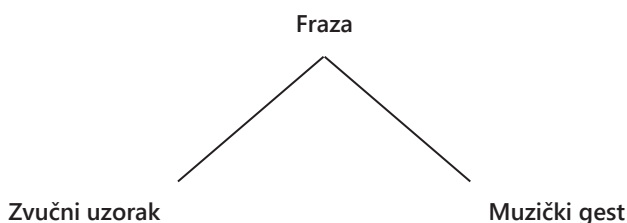
¹⁸ Zapravo, Tarasti primećuje i manjkavost računjanja udaljenosti u odnosu na to koja tonalna oblast se percipira kao stabilna. Na primer, kod druge teme Valdštajn sonate on primećuje da je ona nova tonikalizovana oblast. Od koje tonalne oblasti onda dalje meriti udaljavanje u prostornoj dimenziji, od osnovnog C-dura ili nove tonalne oblasti E-dura?

¹⁹ Prema Tarastiju, prve izotopije – prostor prve teme, i tranzicije – most.

²⁰ Pojmovi konotacije i denotacije našire su razrađeni u teoriji Rolana Barta (Roland Barthes) i Luisa Hjelmsleva.

sti drugom. „Denotaciju čini označeni, objektivno shvaćen kao takav. Konotacije izražavaju subjektivne vrednosti vezane za znak s obzirom na njegovu formu i funkciju (...)“ (Giro, 1983: 36). Primera radi, denotacija pojma PTICA je skup svih ptica. Konotacije su sve „prateće osobine“ koje asocijativno vezujemo za ptice (cvrkut, let, polaganje jaja,...).²¹

Budući da umetnosti generalno spadaju u konotativne sisteme, pojam denotacije ili osnovnog značenja u muzici je dvoznačna pojava, i kao takva izazvala je oprečne stavove i diskusije.²² Za teoretičare poput Hatena ili Kila (Ole Kühl), denotativni nivo značenja u muzici je predstavljen putem muzičkog gesta. Prateći Sosirov dihotomni koncept i Trevardenovu (Colwyn Trevarthen) ideju „muzike kao auditivnog gesta“ (Trevarthen, 2000: 172), Kil predlaže da muzički gest predstavlja denotativni nivo signifikacije, označeno u muzici, i dalje može učestovati u konotaciji sa referencom na emotivna stanja i društvenu pripadnost (videti sliku 20).



Slika 1. Struktura muzičkog znaka prema Kilu²³

Pored muzičkog gesta, i **topike** su znakovi utemeljeni na denotativnom odnosu između zvuka i značenja unutar granica jednog stila. Primera radi, Hatén tvrdi da je topika *pastoralnog* denotirana predominantnom upotrebom akorada u plagalnom odnosu, pedala, jednostavnog ritma i trozvuka u melodici, sa ciljem postizanja zvučne slike idiličnog seoskog pejzaža. Ovaj denotirani odnos između zvuka i značenja Hatén naziva **korelacijom**, što dalje omogućuje razvijanje ideje o **tropiranju** u muzici – kada se fuzijom osnovnih, denotativnih značenja, dobija novo, treće značenje. Kao primer denotacije Tarasti navodi Vagnerovu orkestraciju u kojoj instrumenti imaju specifična značenja, i koja se mogu pore-

²¹ Sa tim u vezi interesantno je spomenuti da Kejmer (John Kaemmer, 1993) koristi ove termine za dva moguća značenja: denotativno (*denotative*) je ono koje daje kompozitor, a konotativno (*connotative*) – ono koje je daje slušalac.

²² Up. objašnjenje pojma muzičkog znaka i pitanja drugostepenosti i trećestepenosti u muzici.

²³ Primer preuzet iz: Ole Kühl, „The semiotic gesture“ (2011), str. 3.

diti sa rečima u jeziku. „Zadatak orkestracije u operskoj umetnosti [je] da služi dramskoj situaciji, obezbeđujući instrumentalne denotacije sa konotacijama na osnovu konteksta“ (Tarasti, 2012: 196).

Up. Korelacija

V. Konotacija, Znak, Značenje

DIJAHRONIJA ⇨ sinhronija

Dijahronija (grč. δια = kroz + χρόνος = vreme) je termin koji označava vremensku kategoriju i definiše se kao način evolutivnog, sintagmatskog ili sukcesivnog posmatranja činjenica. Za razliku od nje, **sinhronija** (grč. Σύν = sa + χρόνος = vreme) se odnosi na paradigmatički aspekt posmatranja činjenica, na simultanost, na jedan trenutak. Koncept dijahronija / sinhronija spada u još jedan binomski, opozitni par Sosira na čijim se osama, osi sukcesivnosti i osi simultanosti, definišu dva tipa lingvistike: dijahronijska i sinhronijska lingvistika. Drugim rečima, ova dva tipa lingvistike podrazumevaju „proučavanje činjenica sa dijahroničkog stanovišta, tj. istorijskog (evolucija, promena jezika tokom vremena itd.) ili sa sinhroničkog stanovišta, tj. jednog određenog vremenskog trenutka“ (Stefani: 1975: 82). Prema Sosiru je tako sinhronijska lingvistika „opšta gramatika“, jer izučava stanje jezika, dok se dijahronijska lingvistika kao naučna disciplina bavi proučavanjem istorije jezika.

Na ovom binomskom konceptu, Lotman (Юрий Михайлович Лотман, 1976) razvija dva pristupa umetničkom tekstu: unutrašnji i spoljašnji, gde prvi istražuje čist jezički sistem, jedinstven kôd (sinhronija), a spoljašnji istražuje jezički sistem u datoj kulturi i društvu (dijahronija). Isto tako, reducirajući mit na najmanje značenjske jedinice – miteme,²⁴ Levi-Stros (Claude Levi-Strauss) ukazuje da priča ili narativnost mita postoji na dve ose, pa se i strukture mita mogu čitati dijahronično (sleva na desno, neverzibilno vreme) ili sinhronično (gore - dole, reverzibilno vreme).

U nauci o muzici već postoji gruba podela na tzv. istorijsku muzikologiju (dijahronijsku) i teorijsku muzikologiju (sinhronijsku), koja je osamdesetih godina 20. veka dovela do oštih polemika u američkoj naučnoj zajednici, kao što je čuve-

²⁴ Mitema je jedan događaj ili mesto u priči, naraciji mita.

na rasprava Kerman-Agavu.²⁵ Budući da lingvistika proučava stanje jezika, te je nužno sinhronijska nauka, onda se analogno tome, sve metode semiotičke analize zasnivane na lingvističkom modelu, poput distributivne, mogu smatrati sinhronijskim. Sa druge strane, autori poput Hatena razvijaju istorijski, dijahronijski pristup u muzičkoj semiotici, pa se od samog početka razvoja ove nauke može pratiti ako ne preokret od sinhronijskog usmerenja šezdesetih godina 20. veka, onda svakako otvaranje ka dijahronijskom usmerenju u poslednje tri decenije.

V. Muzička semiotika, Sinhronija

DIJALOŠKI GEST

Dijaloški gestovi (eng. *dialogical gestures*) su strateški gestovi koji se javljaju između različitih agenata ili unutar jednog agenta (tj. delovanja = *agencies*). „U klasicizmu, sugestija za konverzaciju između jednakih (gudački kvarteti koji poseduju Hajdnov novi stil tematskog kontrapunkta), ili suprotstavljenih ideja (tematske dijalektike), ili opozicija između pojedinaca i većih grupa (*concertato* efekti)“ (Hatten, 2004: 136). Dijaloški gestovi pokazuju snažnu dijalošku funkciju stvarajući do izvesnog stepena tzv. konverzacioni stil. Hatten navodi primere „konverzacionog“ stila u Hajdnovim gudačkim kvartetima ili Mocartove (Wolfgang Amadeus Mozart) dijalektičke opozicije glavnih tema. Jedan od primera može se videti u Klavirskoj sonati br. 6 Prokofjeva, gde se u II stavu idiosinkrazijom fagota i kontrafagota u konverzaciji postiže naročit komični efekat (pr. 11), prepoznatljiv iz *Peće i Vuka*, gde ovaj instrument slikovito opisuje lik dede.

DISTRIBUTIVNA ANALIZA

Distributivna analiza (eng. *distributive analysis*) se naziva još **taksonomij-skom, paradigmat-sko-sintagmat-skom** analizom, i predstavlja najstariji model semiotičko-muzičke analize koji se razvija šezdesetih godina 20. veka u Francuskoj i Kanadi. Najvažniji predstavnici ovog modela u muzici su Žan-Žak Natje (Jean-Jacques Nattiez) koji ovaj model naziva „distributivna taksonomija“ i Nikolas Rive (Nicholas Ruwet).

²⁵ Naime, muzikolog Kerman (1980) je uputio kritiku muzikologiji da je postala previše analitička, pa je usledio odgovor Kofi Agavua.

Poznato je da strukturalna analiza sadrži dve tipične radnje: **razlaganje i raspoređivanje** kao strukture po osi vertikalne (paradigma) i horizontalne (sintagma), zbog čega se još nazivaju **osa selekcija i osa kombinacije**. Kako su lingvisti bili i prvi semiotičari koji su se zanimali za funkcionisanje muzičkog semiotičkog sistema, ova vrsta paradigmsko-sintagmatske analize je prvi transmodel koji je iz lingvistike primenjen u semiotičkoj interpretaciji muzičkog dela. To je prozročilo da se određeni problemi strukturalne lingvistike pojave kao opšti problemi svih semiotičkih sistema, kao što je npr. identifikacija paradigmi.²⁶ Po uzoru na lingvistički postupak analize govora, ovaj model posmatra muziku kao *tok zvučnih elemenata* kojima upravljaju pravila distribucije. Cilj je postignut ukoliko se nakon segmentiranja jedinica pronađe adekvatno pravilo njihovog kombinovanja, odnosno, ukoliko se formuliše *muzička sintaksa*.

Prva faza semiotičke analize poznata je kao **paradigmska analiza** koja negira vremenski aspekt muzike. Analitički proces počinje dekompozicijom muzičkog toka na sastavne jedinice - paradigme, poštovanjem sledećih principa:

- ✓ **princip prvenstva** – prva pojava neke jedinice u odnosu na sve njene varijable;
- ✓ **princip ponavljanja** (redundantnosti) – u datom kontekstu nešto što se ponovi više puta slabi dejstvo, nešto što se manje pojavljuje ima veće dejstvo;
- ✓ **princip značaja** po principu jačine dejstva, tj. intenziteta²⁷;
- ✓ **princip suprotnosti i različitosti**;
- ✓ **princip vrednosti** (po Sosiru) – jedino u sintagmatskoj analizi su jedinice u kontekstu, dakle izvan nje same mogu dobiti vrednost;
- ✓ princip **varijantnosti** - najdiskutabilniji princip u kojem je glavno pitanje *do koje mere promena se jedna jedinica može označiti istom oznakom?*

Nakon komparacije paradigmi sačinjava se njihova lista na kojoj su jedinice grupisane u paradigmske klase. Rezultat je dvodimenzionalna paradigmska tabela: čitajući jednu kolonu uviđamo različite pojave istog motivskog tipa, dok čitanje sleva na desno daje broj različitih paradigmi koje se pojavljuju u delu (pr.5).

²⁶ Većina lingvista tvrdi da je semiologija u nedostatku alternative bila prinuđena da prihvati reči kao paradigme iako se otvoreno priznaje da one *ne pokrivaju sasvim tačno definiciju lingvističke jedinice*. Mnogi predlažu rečenice kao moguće konkretne jedinice-paradigme, ali se tu nameće problem njihove beskonačne raznolikosti.

²⁷ Jedna jedinica može dobiti status paradigme i ako se javi samo jedanput, ali ima dovoljan intenzitet kojim unosi obrt u muzički događaj.

z
y
f
e
d
c
b
a

The image displays a musical score for Scott Joplin's 'Entertainer'. The score is presented in a grid format with segments labeled 'a' through 'z'. Each segment is represented by a musical staff with notes, rests, and dynamic markings. The segments are arranged in a way that shows their relative positions and overlaps within the piece. The labels 'a' through 'z' are positioned to the left of the corresponding staves. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mp, f, mf), articulation (accents), and phrasing slurs.

Primer 5. Teodora Mataruga: Paradigmatska analiza kompozicije *Entertainer* Skota Džoplina (Scott Joplin)²⁸

²⁸ Analiza je nastala u okviru predmeta *Uvod u muzičku semiotiku* na Akademiji umetnosti, Univerzitet u Novom Sadu.

Nakon razvrstavanja značenjskih jedinica u paradigmatske klase, sledi druga faza analize – **sintagmatska**, koja vraća diskurs na vremenski aspekt muzike: paradigme se posmatraju u muzičkom kontinuumu kako bi se otkrilo generativno pravilo njihovog kombinovanja. Zbog toga sintagmatska osa operacija koja se odnosi na kombinovanje elemenata u tekstu ili poruci mora imati minimum dva heterogena znaka.²⁹ Otkrivanje formule, kôda jednog muzičkog dela uglavnom prati složena procedura koja zavisi od rezultata postignutih u prvoj fazi analize. Muzičke jedinice su najčešće predstavljene jednostavnim simbolima koje čine slova i brojevi.³⁰

Taktovi:	1- 37		38-92	
	Nivo II	Nivo I	Nivo II	Nivo I
	a + a1 + ai	= A	c + b1 + b2	= C
	b + x + (x)	= B	a + a1 + ai (s)+c1	
	b + y	= B	+ ai1 (s aug)+z	= A'
	a + a1 + ai	= A	a3 + a4 + ai2	= A''
	a1+a2	= (tranz.)	c2 + b3 + b4 (s)	= C'
			(a5+a6)	

**Tabela 1 . D. Šostakovič, Gudački kvartet br. 13, Adagio (1-92),
sintagmatski prikaz paradigmi³¹**

(materijali u zagradi označavaju manje važna ponavljanja ili pojave materijala; a5 i a6 se pojavljuju u deonici basa simultano sa b3 i b4)

Na ovaj način otkriva se logika oznaka, pravilo o strukturalnoj ekvivalenciji delova. Veće sadržajne jedinice (Nivo I) takođe se mogu prikazati u sintagmatskom kontinuumu, a ako se ekvivalentni parovi A + B i A + C obeleže brojem 1, a parove B+ A i C + A obeleže brojem 2, na nultom nivou dobija se formula 1 + 2 + 2 + 1.

²⁹ Kombinovanjem jednakih elemenata (ili strukturalno ekvivalentnih) ne dobija se rečenica kao konstrukcija, već se prigušuje semantička vrednost poruke. Ukoliko se kombinuju strukturalno različiti elementi nastaju rečenice, kombinacije različitih znakova i viši oblici govora. Jedan od načina da se sintagma rastavi pruža proba komutacije ili negativan test ili dodeljivanje vrednosti članovima u odnosu na ono što im prethodi i sledi.

³⁰ Najčešće se koristi sistem oznaka koji je predložio Rive. Najmanje strukturalne jedinice (Nivo II, mala slova) mogu biti združene na sledećem nivou (Nivo I, velika slova) kada se dolazi do uopštavanja (Nivo 0, brojevi). Slova sa početka abecede označavaju fundamentalne elemente, za razliku od slova kraja abecede koja označavaju strukturalno manje značajne i aktivne elemente muzičkog procesa.

³¹ Primer iz Nataša Crnjanski, *Muzička semiotika kroz DSCH* (2010), str. 63.

A + B + B' + A	1 + 2
C + A' + A'' + C'	2 + 1
Nivo I	Nivo 0

Ovaj dijalektički pristup muzičkom značenju potiče direktno od Sosirovog dvodimenzionalnog tumačenja znaka, koji ignoriše prirodnu ekspresivnost muzike, svodeći je na dvodimenzionalni sistem značenja. Analiza koja počinje osnovnim nivoom muzičke signifikacije (tonom) nema uvid u značajnu ulogu muzičkog izvođaštva i interpretacije u uspostavljanju analitičkih tvrdnji. Isto tako, kritika ovog metoda upućena je na račun tehnike strukturiranja muzičkog dela koji kinetički karakter muzike pretvara u statičnost, a značenje izjednačava sa sintaksom. Pored nedostatka semantičkog nivoa, najveći problemi se javljaju pri segmentaciji, jer se lista oznaka mora specijalno sastavljati za svako delo. Nepostojanje univerzalne liste oznaka onemogućava komparativnu analizu muzičkih dela kao znakovnih struktura. Kao predmet analize najčešće su uzimana jednostavna muzička dela, mahom jednoglasna, jer je paradigmatički metod pokazivao manjkavosti u primeni na višeglasne kompozicije. Zbog toga se veoma često odustajalo od krajnjeg cilja analize (značenja).

Slični zaključci o distributivnom modelu analizi dolaze i iz lingvističkih krugova: paradigmatičko-sintagmatički pristup značenju nije dovoljan, te dvodimenzionalna analiza ne ostavlja prostor za dubinsku strukturu gramatike, jer su njeni mehanizmi ograničeni na površinske strukture i ne mogu otkriti stvaralačke mehanizme upotrebe jezika i izražavanja semantičke sadržine (Čomski, 1972). Podstaknut nedostacima strukturalne lingvistike Čomski otpočinje traganje za **univerzalnom gramatikom**, istražujući koncept **površinske i dubinske strukture**³² i proučava pravila koja tu površinsku i dubinsku strukturu povezuje, a koje on naziva gramatičkim transformacijama. Ideja je bila da bi ovo iznalaženje sintaksičkog okvira moglo podupreti semantičku analizu i u velikoj meri opravdavati pravilo da *sintaksa mora prethoditi semantici, a ne obrnuto*, što je donekle omogućilo nastavak primene lingvističkog modela na drugostepene semiotičke sisteme. Iste ideje, dubinske i površinske strukture, pronalazimo ranije u jednom od najznačajnijih *ready-made* modela muzičke analize – tzv. šenkerijanskom modelu ili Šenkerovoj analizi, koji su u čomskijanskom ruhu

³² Čomski objašnjava da na osnovu poznatih struktura (*površinske strukture*, poznati kodovi) treba dopreti do zakona koji stvaraju nove strukture (*dubinske strukture* koje treba otkriti), a ta pravila njihovog povezivanja se nazivaju „gramatičkim transformacijama.“

„modernizovali“ Lerdal (Fred Lerdahl)³³ i Džekendof (Ray Jackendoff)³⁴ (Lerdahl & Jackendoff, 1983).

Up. Taksonomijska analiza

V. Muzička semiotika

DVOSTRUKA ARTIKULACIJA

Dvostruka artikulacija (eng. *double articulation*) se odnosi na značenje jedinica unutar jezika kao znakovnog sistema. Dvostruku artikulaciju je predložio Martine (André Martinet) 1949. godine i odnosi se na činjenicu da u jeziku jedinice primarne artikulacije imaju značenje (reči ili moneme) i one se dalje vezuju u sintagme, dok jedinice sekundarne artikulacije imaju diferentnu vrednost, ali ne i samostalno značenje (zvuci ili foneme). Eko (Umberto Eco) smatra da je problem dvostruke artikulacije veoma složen i da zbog toga „jezikom“ treba nazvati samo kodove verbalnog jezika – one koje neosporno imaju dvostruku artikulaciju, dok ostale znakovne sisteme treba posmatrati kao kodove i treba tražiti da li postoje kodovi sa više artikulacija.

Dvostruka artikulacija u muzici može da se sagleda kroz odnos ton-motiv. Iz tog razloga Levi-Stros kritikuje onu umetnost koja je izgrađena na principima sekundarne artikulacije, jer ne mogu predstavljati „jezike“, a tu bi spadali enformel i atonalna muzika.³⁵

V. Poruka, Komunikacija

EGZISTENCIJALNA SEMIOTIKA

Egzistencijalna semiotika (eng. *existential semiotics*) je naziv za oblast semiotike ili „rafiniranu filozofiju muzike“ koju razvija Ero Tarasti počevši od devedesetih godina 20. veka. Za razliku od drugih semiotika koje proučavaju uslove određenih značenja, putem egzistencijalne semiotike se znakovi otkrivaju iznutra, to jest proučavaju se u pokretu i kroz tok kao pred-čin-post znakovi (*pre-signs, act-signs, post-signs*) (Tarasti 2000: 33). Znakovi se sagledavaju kroz tranziciju

³³ Američki kompozitor i teoretičar.

³⁴ Američki lingvista.

³⁵ Videti više o ovome na str. 167.

između *Dasein*-a ili *Being-there*, našeg sveta sa svojim subjektima i objektima, i transcendencije. Tarasti se ovim idejama približava Kurtu (Ernst Kurth), Šenkeru i Asafjevu (Борис Владимирович Асафьев) sa kojima deli ideju o dinamičnoj muzičkoj formi. Takođe, on smatra da je egzistencijalna semiotika kontekstualizovana u muzičkoj istoriji (Tarasti, 2012: XII).

Njegov pristup je snažno utemeljen na francuskoj semiologiji – konceptima Gremasa, ideji o muzičkim likovima ruskog formaliste Vladimira Propa, energicističkoj teoriji švajcarskog muzikologa Ernsta Kurta, i modalnoj logici koju razvija finski filozof Georg Fridrih Rajt (Georg Friedrich Wright). Tarastijev pristup je takođe razvijan pod uticajem nemačke spekulativne filozofije Hegela (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) i Kanta (Immanuel Kant), biosemiotike koju utemeljuje baltički biolog Uekskil (Jakob von Uexküll), ideja Julije Kristeve (Юлия Кръстева), Rikera (Paul Ricoeur), Barta (Roland Barthes), Mukaržovskog (Jan Mukařovský), Lotmana, Ungera, Halma (August Halm), teorije informacije, teorije književnosti, lingvistike, pa čak i Vagnerove estetike.

Neki od osnovnih pojmova Tarastijeve semiotike su: **izotopije, prostorna, vremenska i aktorijalna dimenzija, i modaliteti**. Tarasti konzistentno koristi termine na originalnim jezicima, uglavnom galicizme i germanizme, na jedan filozofski način. Iako ih minuciozno objašnjava na engleskom jeziku, postoji jasna tendencija da se mnogi pojmovi koriste na dva jezika što unosi dodatni ambigvitet za ionako složeni jezik egzistencijalne semiotike.³⁶ Egzistencijalna analiza dela se sastoji iz razmatranja različitih aspekata **Moi** i **Soi**, to jest razmatranja sveta ideja kompozitora, kao i njegovog ega koji je društven i kodiran, i nije egzistencijalan. Zajedno, „Moi“ i „Soi“, formiraju ono što Sebeok (Thomas A. Sebeok) naziva „semiotičko biće“ (*semiotic self*, 1979), denotirajući fizičko i virtuelno telo.

Analitički koraci su sledeći:

1. Fenomenološka faza – tačke atraktivnosti, koje se u drugoj fazi smeštaju u
2. Prostorno, vremensko, aktorijalnu dimenziju;
3. Potraga za **modalitetima**: unutrašnjim i spoljašnjim (**interoceptivni** i **ekste-roceptivni**);

³⁶ Neki od pojmova koji se koriste dvojezično ili čak trojezično su: engagement/disengagement (embrayage/debrayage), modaliteti: Being (etre), Doing (faire), Becoming (devenir), Willing (vouloir), Zielstrebigkeit ili goal-directedness, Obligation (devoir), Being Able To ili Ability (pouvoir), Knowing (savoir), musical Dasein (eng. Existence) ili Umwelt, Ich-Ton, Moi/Soi, Schein i Erscheinung, Hegelovi termini: an-und-für-mich-sein, i an-und-für-sich-sein, i isti Sartrovi termini na francuskom: être-en-et-pour-moi and être-en-et-pour-soi, i na engleskom: being-in-and-for-myself and being-in-and-for-itself.

4. Egzistencijalna analiza koja se sastoji od različitih aspekata *Moi i Soi*. U ovoj fazi se otkrivaju strukture znakovnosti i strukture komunikacije;
5. Transcendentalna analiza gde se ispituje *Ich Ton*, da li se prepoznaju meta-modaliteti koji garantuju večnost;

Tarastijeve analize Bramsove (Johannes Brahms) solo pesme, *Der Tod, das ist die kühle Nacht*, Op. 96 No. 1 na tekst Hajnea (Heinrich Heine) ili Martinuove *Četvrte simfonije* kroz tri nivoa: abdukciju, indukciju i dedukciju posmatrane kao Prvostепенost, Drugostепенost i Trećestепенost, potom razmatranje sinestezije u delima Čiurlionisa, Sibelijusa i Ničea predstavljaju bisere egzistencijalne semiotike i neke od najminucioznijih analitičkih primera iz ove oblasti.

Posebnu pažnju Tarasti posvećuje razmatranju znakova sa stanovišta njihove ne-univerzalnosti. On govori o mogućnosti prenošenja znaka, o njihovoj transcendenciji između dva *Dasein*-a, kada mogu promeniti i značenje. Na taj način, veza između dva znaka može biti zaboravljena, transfer može dovesti i do negacije ili afirmacije znaka, ili ka oba. Tarastijeva tipologija znakova (2000) podrazumeva postojanje 6 vrsta znakova: „(1) *pred-znakovi* (*pre-signs*), znakovi koji se tiču procesa formiranja i oblikovanja njih samih; (2) *trans-znakovi* (*trans-signs*), znakovi u transcendenciji; (3) *čin-znakovi* (*act-signs*), znakovi aktuelizovani u svetu *Dasein*-a; (4) *endo-znakovi i egzo-znakovi* (*endo-signs, exo-signs*), znakovi u dijalektici prisustva / odustva; (5) *unutrašnji / spoljašnji* (*internal / external signs*) znakovi, i najzad (6) *kvazi-znakovi* (*as-if-signs*) – (nem. *als ob Zeichen*)–znakovi koji bi trebalo da se čitaju kao da su istiniti“ (Tarasti, 2000: 19). Tarasti na ovu listu dodaje još: (7) *post-znakove* (*post-signs*) koji kompletiraju proces transformacije znaka od ideje (*pre-signs*) do realnosti u notaciji (*act-signs*) i uticaja na slušaoca (*post-signs*). Pod uticajem biosemiotike, on dodaje i (8) *genoznakove* (*genosigns*), što su subjekti koji su postali „ono što jesu“ podrazumevajući čitav proces transformacije znaka, i (9) *fenoznakove* (*phenosigns*), koji su tradicionalni znaci koji upućuju ili stoje umesto nečeg drugog (Tarasti, 2012: 75). Ova rafinirana filozofija jednog od vodećih semiotičara današnjice i njegov autentični pristup muzici, pokazuje tendenciju da postane samostalna disciplina koju bismo mogli da nazovemo *Tarastika*.

**V. Aktorijalna dimenzija, Egzogeno, Endogeno, Modaliteti,
Prostorna (spacijalna) dimenzija, Vremenska (temporalna) dimenzija.
V. Čin-znak, Egzoznak, Endoznak, Fenoznak, Genoznak, Post-znak,
Pred-znak, Trans-znak**

EGZOGENO ⇨ endogeno

Egzogeno (eng. *exogenic*) i **endogeno** (eng. *endogenic*) odnosi se na spoljašnje i unutrašnje modalitete, znakove i značenje u Tarastijevoj terminologiji.

Up. Ekstragenerično značenje, Eksteroceptivno, Ekstroverzivna semioza, Paradigmatsko značenje, Referencijalno značenje, Spoljašnje značenje

V. Endogeno, Značenje

EGZOZNAK ⇨ endoznak

Egzoznaci (eng. *exosigns*) i **endoznaci** (eng. *endosigns*) su termini za spoljašnje i unutrašnje znakove koji potiču iz biosemiotike, a koristi ih Tarasti u svojim analizama. Egzoznaci dolaze iz spoljašnjeg sveta i šalje ih drugi organizam, oni su eksterni znaci (Tarasti, 2012: 454-455).

Prema biosemiotici, egzoznaci putem modalizacije mogu postati endoznaci, isto kao što endoznaci, „na primer koji se pojavljuju u umu kompozitora, nastoje da se manifestuju kao moguća realnost, odnosno, kao egzoznaci“ (Tarasti 2012: 80).

V. Endoznak, Egzistencijalna semiotika

EKSPRESIVNI ŽANR

Ekspresivni žanr (eng. *expressive genre*) predstavlja razvijenu, odnosno elaboriranu **topiku**.

To je termin koji koristi Hatem u svojoj teoriji o muzičkom gestu. Ekspresivne žanrove definiše kao: „dramatske putanje koje obuhvataju promene ekspresivnog stanja, i nisu limitirane na jedan formalni žanr“ (2005: 14). Ekspresivni žanrovi su „stilski enkodirani“ (2006: 63). Za njega je ekspresivni žanr narativni arhetip koji se može pronaći u muzičkim delima koji se zasnivaju na implementaciji šeme promene stanja (npr. *od tragičnog do trijumfalnog*) ili organizacije izražajnih stanja putem zajedničkoga topikalnog polja, npr. pastoralnog ili tragičnog. Na primer, Hatem je ukazao da razrada jedne topike u muzičkom diskursu vodi do nivoa čitavog teksta nalik ekspresivnim žanrovima u književnom

stvaralaštvu. Ekspresivni žanr je dramatska radnja koja pomaže tumačenju primarnih ekspresivnih struktura kompozicije, i karakteriše delo u celini. Na primer, pastoralno kao ekspresivni žanr u muzici podrazumeva upotrebu određenog podskupa topikalnog univerzuma klasične muzike (redundantna upotreba plagalnih odnosa, pedala i trozvučnih struktura u melodici...) sa ciljem postizanja zvučne slike idiličnog seoskog pejzaža. Ekspresivni žanrovi ne samo da uključuju paradigmatički izbor materijala, već takođe i kvazi narativan izbor, jer često zahtevaju određene narativne transformacije. Hattenov primer za transformaciju je Betovenova sonata *Hammerklavier*, u kojoj kompozitor koristi ekspresivni žanr od *tragičnog-do-transcendentnog* u laganom stavu (Hatten, 1994).

Up. Topika

V. Teorija o muzičkom gestu

EKSTRAGENERIČNO ZNAČENJE ⇨ kongenerično značenje

Ekstragenerično značenje (eng. *extrageneric meaning*) je termin koji uvodi Wilson Koker (Wilson Coker, 1972) u antinomskom paru sa terminom **kongenerično značenje** (eng. *congeneric meaning*). Dok se ekstragenerično odnosi na spoljašnje, to jest *kulturno značenje*, kongenerično se odnosi na unutrašnje, to jest *strukturalno značenje*.

Up. Egzogeno, Eksteroceptivno, Esktroverzivna semioza, Referencijalno značenje, Paradigmatičko značenje, Spoljašnje značenje

V. Kongenerično značenje, Značenje

EKSTRINZIČNO ⇨ intrinzično

Ekstrinzično (eng. *extrinsic*) je termin koji se odnosi na spoljašnje značenje, za razliku od **intrinzično** (eng. *intrinsic*) ili unutrašnjeg značenja. Prema Natjeu (Nattiez, 1990) i muzika i jezik mogu imati ekstrinzično i intrinzično značenje, ali u muzici dominira intrinzično, dok je u jeziku obrnuto.

Agavu ove termine smatra problematičnim za razlikovanje tipova muzičke signifikacije (Agawu, 2009: 27). Vagnerovi lajtmotivi, tonska slikanja, slikanje naračije u Listovim ili Štrausovim (Richard Strauss) poemama, ekspresivne verbalne

slike u pratnji Šubertovih (Franz Schubert) pesama – sve su primeri ekstrinzične ili ikoničke reference, dok je lajtmotiv pripisana referenca. Ekstrinzično značenje zavisi od nivoa konvencionalne signifikacije.

Agavu zaključuje da je za **intrinzično** shvatanje ipak neophodno **ekstrinzično**, spoljašnje znanje, konvencionalno znanje.

Up. Egzogeno, Eksteroceptivno, Ekstragenerično, Ekstroverzivna semioza, Referencijalno značenje, Paradigmsko značenje, Spoljašnje značenje

V. Intrinzično, Značenje

EKSTROVERZIVNA SEMIOZA ⇨ introverzivna semioza

Ekstroverzivna semioza (eng. *extroversive semiosis*) se odnosi na spoljašnje značenje, za razliku od **introverzivne** (eng. *introversive semiosis*) ili unutrašnje semioze. Prvi ovaj pojam upotrebljava Roman Jakobson (Роман Осипович Якобсон) 1974. godine, a potom usvaja Kofi Agavu (1991) u svom eklektičkom pristupu u kom povezuje Šenkerov introverzivni *voice-leading* sa Ratnerovom ekstroverzivnom listom topika. Agavov metod tako balansira između dva tipa muzičkog značenja i dva tipa znakova: topikalnih (ili referencijalnih) i onoga što on naziva 'čistim znacima', naime harmonije. Jakobson je tvrdio da u muzici dominira introverzivno značenje nad ekstroverzivnim, što naročito dolazi do izražaja kod poređenja različitih semiotičkih sistema, kao što su npr. muzika i književnost ili muzika i likovna umetnost.

Postoji čitav niz sinonima koji se koriste za dva suprotna pojma značenja: **spoljašnje** – kao odnos zvuka sa izvanmuzičkim svetom, i unutrašnje – odnos zvuka sa drugim zvukom.

Više o retoričkim varijacijama ovih pojmova, pogledati **značenje**.

Up. Egzogeno, Eksteroceptivno, Ekstragenerično značenje, Paradigmsko značenje, Referencijalno značenje, Spoljašnje značenje

V. Introverzivna semioza, Značenje

EKSTEROCEPTIVNO ⇨ interoceptivno

Eksteroceptivno (eng. *exteroceptive*) je jedan od dva aspekta kognicije znaka. Eksteroceptivno se odnosi na spoljašnji izvor znakova, na pošiljaoca, na nešto van subjekta, dok se **interoceptivno** (eng. *interoceptive*) odnosi na ono što se dešava unutar uma, na primer primaoca znaka.

U Tarastijevoj egzistencijalnoj semiotici postoje eksteroceptivna i interoceptivna indeksikalnost, ikoničnost i simboličnost, to jest spoljašnji i unutrašnji znakovi kroz tri podkategorije.

Up. Egzogeno, Ekstragenerično značenje, Ekstrinzično, Ekstroverzivna semioza, Paradigmatsko značenje, Referencijalno značenje, Spoljašnje značenje

V. Interoceptivno, Značenje

„EMBAYAGE“ ⇨ „débrayage“

Embrayage (eng. *engagement*) odnosi se na vremensko ili prostorno približavanje normiranoj vrednosti unutar muzičkog toka u Tarastijevoj teoriji. Primera radi, povratak u osnovni tonalitet nakon modulacije se obeležava sa 0, dok se udaljanje računa prema udaljenosti toničnih kvinti naviše (+) ili naniže (-). Na isti način je moguće izračunati i vremensko udaljavanje i približavanje od normirane ritmičke vrednosti muzičkog toka.

Ova udaljavanja i približavanja muzičkog toka su naročito zanimljiva sa aspekta komparativne analize i mogu otkriti mnogo o odnosu komponenti koji su manje uočljivi iz druge perspektive.

V. „Débrayage“, Egzistencijalna semiotika, Prostorna (spacijalna) dimenzija, Vremenska (temporalna) dimenzija

ENDOGENO ⇨ egzogeno

Endogeno (eng. *endogenic*) je jedan od dva aspekta kognicije znaka. Endogeno se odnosi na unutrašnje značenje, ono koje dolazi iznutra, iz živog organizma, za razliku od **egzogenog** (eng. *exogenic*) koje dolazi spolja, od drugog živog organizma.

Tarasti podjednako iste termine koristi i za određenje **modaliteta**. Tako su endogeni ili endotaksički modaliteti oni koji se odnose na komunikaciju unutar jednog subjekta, za razliku od egzogenih ili egzotaksičkih koji se odnose na komunikaciju između dva subjekta.

Up. Interoceptivno, Introverzivna semioza, Kongenerično značenje, Relaciono značenje, Sintagmatsko značenje, Unutrašnje značenje

V. Egzogeno, Značenje

ENDOZNAK ⇨ egzoznak

Endoznaci (eng. *endosigns*) i **egzoznaci** (eng. *exosigns*) su termini za unutrašnje i spoljašnje znakove koji potiču iz biosemiotike. Ove termine u muzičkoj semiotici upotrebljava Tarasti.

Endoznaci su oni koji se osećaju i primaju unutar živog organizma – koji se metaforički može shvatiti i kao muzičko delo. Endosemioza je proces označavanja unutar živog organizma, na primer kako ćelije „komuniciraju“ međusobno.

V. Egzoznak, Fenoznak, Genoznak, Egzistencijalna semiotika

FENOZNAK

Fenoznak (eng. *phenosign*) je tradicionalni znak koji upućuje, ili stoji umesto nečeg drugog. Pojam fenoznakova potiče iz biosemiotike, a u muzičkoj semiotici ga koristi Tarasti. Znak ostaje ono što jeste: transportni medijum ili prozor u svet označenog. Tarasti kao primer fenoznaka u muzici daje motiv iz Vagnerove opere *Parsifal* (pr. 4) koji se diže iz dubine, on je nešto svečano, tužno, privlačno, čežnja za nečim. Muzičke osobine ovog motiva prizivaju određen modalni sadržaj (Tarasti, 2012: 76).

Za razliku od fenoznakova, genoznak uključuje čitav proces u kome znaci postaju znaci: čitava generacija znaka je jasno izražena kroz različite faze pojavom takvog genoznaka (Tarasti, 2012: 75). Tako je fenoznak, znak koji *jeste*, dok genoznak uključuje *proces, transformaciju, promenu*.

V. Egzoznak, Endoznak, Genoznak, Egzistencijalna semiotika

GENERATIVNA GRAMATIKA

Generativna gramatika (eng. *generative grammar*) je teorija jezika, to jest sistem pravila koji određuje površinske i dubinske strukture jezika, odnos između tih struktura, semantičku interpretaciju dubinskih struktura i fonetsku interpretaciju površinskih struktura.

Generativnu gramatiku kao sistem pravila koji određuje odnos između zvuka i značenja utemeljuje američki filozof i lingvista Noam Čomski krajem pedesetih godina 20. veka. Lingvistička analiza se zasniva na razdvajanju gramatičkih (rečenica) i negramatičkih sekvenci (ne-rečenica). Zato se kod Čomskog mogu pronaći analize besmislenih iskaza, jer ispituje pravila koja vladaju gramatikom kada se takvi iskazi ne prihvataju. Time on ispituje „gramatičnost“ rečenica, ne u semantičkom, već strukturalnom smislu. Jedan od ciljeva proučavanja gramatičkih struktura jeste upravo iznalaženje sintaksičkog okvira koji će podupreti semantičku analizu. Time Čomski utemeljuje pravilo da sintaksa prethodi semantici, što će se odraziti i na analizu muzike zasnovanu na lingvističkim zakonima. Prema Čomskom, sintaksa određuje dubinsku strukturu rečenice koja dalje generiše semantičku interpretaciju, i površinsku strukturu koja generiše njenu fonetsku interpretaciju. Površinska struktura je „gramatički subjekt“, a dubinska „logički subjekt.“

Čomskijeva generativna gramatika je našla primenu ne samo kada je reč o prirodnom jeziku, već kada je reč i o drugim znakovnim sistemima kao što je muzika. Povod za razmatranje muzike kao „jezika“ dale su mnoge studije koje utvrđuju analogiju muzike i jezika na 1. fonološkom (zvučni materijal), 2. sintaksičkom (reči, fraze rečenice, to jest tonove, akorde, taktove, fraze, melodije...) i 3. pragmatičnom aspektu. Međutim, iako je analogija muzike i jezika tako očigledna, očigledna su i mesta gde se ta analogija prekida. Tako u muzici postoji prednost zvuka nad značenjem, dok je u jeziku obrnuto.³⁷

Formalne teorije lingvističke sintakse su prilagođene muzici i primenjivane od 60-tih godina 20. veka, počevši od **distributivnog** modela Natjea, preko direktne aplikacije generativne gramatike Čomskog u radovima Leonarda Bernštajna (Leonard Bernstein). O snažnom uticaju lingvističkih proučavanja na muziku tokom sedamdesetih godina 20. veka govori podatak da Stefani (Gino Stefani,

³⁷ Videti više: Joseph Swain, *Musical languages* (1997).

1975) jednu granu muzičke semiotike naziva muzička lingvistika. U njoj su, između ostalog, navedeni sosirovski strukturalizam (koji uvodi Bart), distribuciona struktura Natjea, generativno-transformaciona struktura Čomskog i Laskea (Otto Laske), lingvistički funkcionalizam, komunikacioni funkcionalizam (Roman Jakobson) funkcionalistički strukturalizam (Jan Mukaržovski), pragmatička semantika (Zofia Lissa) i drugo.

Za Čomskog je, međutim, distributivna analiza samo jedan segment analize koji se odnosi na **dubinsku strukturu**, a koja se transformacijom pretvara u **površinsku strukturu**, pa se tako distributivna analiza diskredituje ne samo kada je reč o nemogućnosti primene na složenija dela, već i na eliziji semantičkog aspekta muzike. Primeri primene generativne gramatike u muzici se kreću od *ready-made* Šenkerove analize, do kognitivnih muzičkih teorija i generativne teorije tonalne muzike (1983) Lerdala i Džekendofa u kojoj povezuju mentalne procese prilikom slušanja sa strukturom kompozicija. Interesantno je koliko Šenkerov koncept nalikuje Čomskijevoj lingvistici i ideji da se svaka moguća rečenica sastoji iz dva nivoa: površinske i dubinske strukture. Šenker je, nalik drugim teoretičarima, tragao za istim strukturama pre Čomskog u muzici. „Melodija (Šenkerova Urlinie) je ekvivalentna površinskoj strukturi jezika, a harmonska struktura (Šenkerov Bassbrechung) se može porediti sa dubinskom strukturom jezika (Aiello, 1994: 49).

Za razliku od navedenih teoretičara, Tarasti generativni kurs zasniva na tumačenju sintakse i semantike na svakom nivou, približavajući Gremasov model i gramatiku muzici na način hermeneutike. „Gramatika' se sigurno odnosi na značenje, ali čak i tamo možemo istraživati sintaksu muzike, kao što je rađeno u paradigmatiskom metodu korištenom od strane generativista inspirisanih Natjeom i Čomskim“ (Tarasti, 2012: 72). Čomskijeve ideje intrigiraju savremene lingviste, kao i semiotičare i podjednako provociraju redefinisane pojedinih elemenata generativne gramatike, kao što su pitanja koda, kompetencije i konteksta, gde potonji ima ne malu ulogu u konstrukciji značenja.

V. Muzička semiotika, Muzički jezik

GENOZNAK

Prema Tarastiju, **genoznakom** (eng. *genosign*) se u egzistencijalnoj semiotici može smatrati subjekt koji je postao „ono što jeste.“ Ova progresija subjekta, od bića po sebi (*an sich*) do bića za sebe (*für sich*), korespondira sa njegovim postajanjem znaka za sebe, i do pojave njegovog identiteta (Tarasti, 2012: 16).

Pojam **genoznaka** je povezan sa teorijom subjekta u muzici, gde muzički agent može biti i stvarna osoba, izvođač, kompozitor, dirigent, ali i subjekt „an sich“ prema Kantovoj terminologiji.³⁸

Za razliku od **fenoznaka** koji je znak po sebi ili ono što jeste, genoznak podrazumeva čitav proces ili sve faze transformacije znaka.

V. Egzoznak, Endoznak, Fenznak, Egzistencijalna semiotika

GEST

Gest (lat. *gestura*, *gerere* = nositi, vladati, izvoditi; eng. *gesture*) je pokret koji u sebi nosi neko značenje. Gest se najčešće definiše kao pokret tela, ili bilo kog njegovog dela koji izražava misli ili osećanja.

Gestovi spadaju u kategoriju neverbalne komunikacije, dok **gestikulacija** prati govorni čin. Veliki broj naučnika se zalaže za ideju da su gestovi preteča ljudskog govora i da imaju svoj emancipovani razvoj, nezavisan od prirodnog jezika i govora. Gest se tako može proučavati kao univerzalija ljudskog i životinjskog ponašanja, rezultat procesa evolucije sa važnim komunikativnim funkcijama koje imaju biološku vrednost, značaj za opstanak jedinke ili vrste. Mnogi naučnici su bili impresionirani i komunikacijom putem gestova kod životinja, naročito onih koje nisu sposobne da emituju zvuk, ali i nekom vrstom natalne komunikacije kod malih beba koje prepoznaju jednostavne gestove svoje majke, a tek kasnije ih povezuju sa zvukom. Facijalne ekspresije se smatraju urođenim, te se na izvestan način može govoriti o nekoj vrsti jezika kojim komuniciramo od samog rođenja, i pre nego što smo svesni svojih intencija, pri

³⁸ O daljoj opservaciji subjektivnosti u muzici, i naročito objašnjenju Kantovog koncepta videti u: Eero, Tarasti, *Semiotics of classical music – how Mozart, Brahms and Wagner talk to us* (2012).

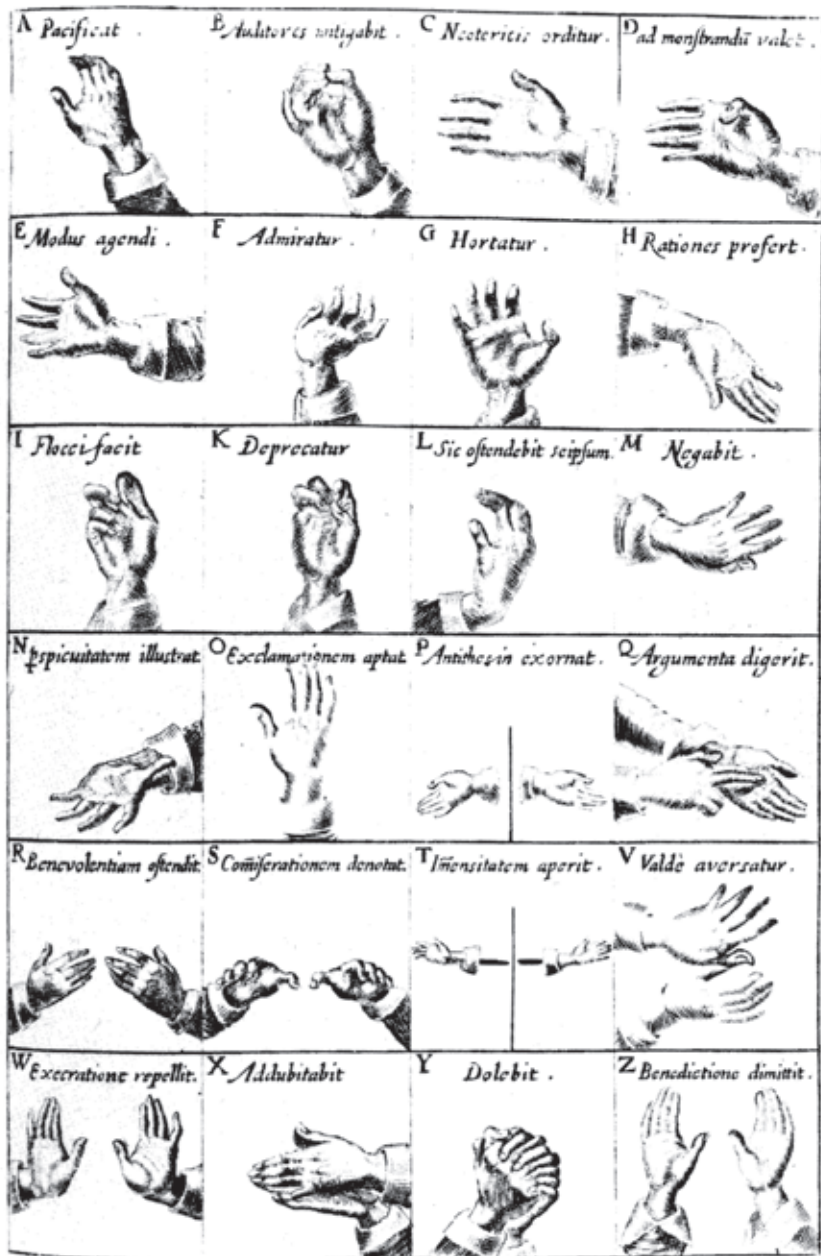
čemu se razumevanje „sagovornika“ oslanja na referencu sopstvenog iskustva.³⁹ To sve opravdava tvrdnju brojnih filologa da je najraniji ljudski govor bio bezglasni sistem gestovnih znakova, a ne samo primitivna komponenta govora. Ovakvo izražavanje koristi kinezički kod koji se mora poznavati da bi se izražavanje razumelo, što znači da su gestovi konvencionalni i formiraju vrstu „jezika“ (Critchley, 1975).⁴⁰ Jedan od brojnih istraživača koji zauzimaju ovakav stav je i Makdonald Kričli (Macdonald Critchley) koji tvrdi da su gestovi kao sistem komunikacije, čak bogatiji, arhaičniji i fundamentalniji od govora. Za Kendona (Adam Kendon) su pak gest i govor toliko usko povezani da se pojavljuju kao dva aspekta jedinstvenog procesa, ali su načini na koje služe kao sredstva izražavanja potpuno različiti: govor koristi fundus leksičkih formi organizovanih u strukture koje se javljaju u vremenskoj sukcesiji prema pravilima sintakse, dok je gest izražajan samo zato što je opisni i pantomimički (Kendon, 2004: 2). Na sličan način sinhronizovanost gesta i govora istražuje i Meknil (David McNeill, 1992) koji primećuje da ljudi veoma često koriste slikovite gestove i pantomimu, ili paralelno (metalingvistička funkcija) ili komplementarno, kada se gest i reč nadopunjuju. Gest i govor su dva semiotička poretka za jednu istu ideju, ali Meknil smatra da iako su koekspresivni, oni nisu semiotički redundantni (McNeill, 2002: 2).

U antičko doba gest se smatra moćnim oružjem retorike (Aristotel, Ciceron). Kvintilijan, retoričar iz Španije, govori o ovoj funkciji gestova u svom delu *Institutio oratoria* (I vek), a kasnije se javljaju još dve veoma uticajne studije o gestu: *L'Arte de'Cenni...* Bonifačija (Giovanni Bonifacio), kao i dve knjige Balvera (John Bulwer), *Chirologia: or the Naturall Language of the Hand* (1644) i *Chironimia: or the Art of Manual Rhetoric*. U obe knjige Balvera, naglašena je direktna povezanost između forme i značenja gestova, a veliki doprinos izučavanju ovog fenomena predstavljale su i mnogobrojne ilustracije. Tokom 16. i ranog 17. veka gestovi su, osim u retorici i filozofiji, postali predmet pažnje i u umetnosti. U slikarstvu se poklanja izuzetna pažnja anatomiji tela i telesnoj ekspresiji o čemu svedoči Da Vinčijev (Leonardo da Vinci) posthumno objavljen traktat *Trattato*

³⁹ Videti: Jessica Wahman „Sharing Meanings About Embodied Meaning“ (2008), str. 170-182.

⁴⁰ Jezici koji su na ovakav način strukturirani, isključivo od kinezičkog medijuma, generalno se nazivaju znakovnim jezicima. Razlikuju se osnovni znakovni jezici koji su razvijani unutar zajednice ljudi sa oštećenim sluhom, i alternativni znakovni jezici, koji su nastali unutar specifičnih zajednica koje imaju sposobnost govora i sluha, poput Aboridžina u Australiji ili Indijanaca u Severnoj Americi.

della Pittura (1507), studija holandskog slikara Leresa (Gerard de Lairese) *Groot Schilderbroek* (1707), kao i knjiga francuskog slikara Lebrina (Charles Le Brun) *Méthode pour apprendre á dessiner les passions* (1698) u kojoj je ilustrirao dvadesetčetiri različite ekspresije lica. Početkom 18. veka se javlja i ideja da gestovi mogu predstavljati najraniju formu jezika u delu Đambatista Vika (Giambattista Vico) pod nazivom *Scienza nuova* (1725). Jedan od prvih radova koji ukazuje da se osnovni znakovni jezik može ustanoviti, a potom i koristiti kao sistem komunikacije među gluvonemima, jeste Delpijev (Abbé Charles-Michel de l'Épée). On razvija metod manualnih znakova kojim je gluvoneme učio francuskom jeziku, što je Sikaru (Abbé Roch-Ambroise Cucurron de Sicard) dalo ideju o sistemu gestovnih znakova kao univerzalnom jeziku. O strukturi znakovnog jezika govori i podatak o zapanjujućoj međusobnoj sličnosti između znakovnog jezika Indijanaca u Severnoj Americi – kome se ne zna tačno poreklo, ali ga razumeju svi Indijanci bez obzira iz kog područja potiču – i jezika gluvonemih, kao i aboridžinskog plemena Pita-Pita. O zastupljenosti gesta u komunikaciji svedoče i piktografije i ideografije drevnih naroda (Asteci, Asirci, Egipćani, Maje i Inke,...) na kojima se mogu pronaći brojni simboli, a tome slično nalazi se i kod severno-američkih Indijanaca čije poruke su bile pisane na cirkularan način, nalik kritskim piktografima (1700 god. pre Hrista). Moderni kineski jezik ima poreklo u hsia-
ng hsing-u, sistemu predstavljanja slika objekata u prirodi, zbog čega mnogi simboli ovog jezika liče drevnim piktografijama. To sve ide u prilog stavovima Čomskog i, generalno, stavovima generativne lingvistike da je znakovni jezik potpuni jezik, jer on bez obzira na modalitet koji koristi (manuelno-vizuelni, a ne govorno-auditorni) operiše identičnim apstraktnim strukturama kao govorni jezici (zato što je jezik mentalna sposobnost, dakle sistem kognitivnih reprezentacija, a ne niz realno postojećih entiteta, npr. zvukova). Sa tim se ne slažu kognitivni lingvističari.



Slika 2. Gestovi ruke iz knjige J. Balvera (J. Bulwer), *Hironomija ili Umetnost manualne retorike* (1644).⁴¹

⁴¹ Preuzeto iz: Macdonald Critchley, *Silent language* (1975), str. 132.



Slika 3. Poruke severnoameričkih Indijanaca⁴²

Tokom 19. veka Vunt (Wilhelm Wundt), koji se smatra začetnikom moderne eksperimentalne psihologije, u svom delu *Psihologija naroda (Völkerpsychologie)* razmatra različite načine na koje gestovi unutar znakovnih jezika mogu služiti kao ekvivalenti znakova za određene delove govora. Vuntova klasifikacija se može delom smatrati semiotičkom budući da gestove klasifikuje prema obliku aktivnosti gesta u vezi sa tim šta gest „znači,” odnosno za njega je gest totalni i autonomni fenomen. Vunt deli gestove na: demonstrativne – koji služe da skrenu pažnju na prisustvo objekta ili da ukažu na prostorne relacije, delove konverzacije ili tela, i deskriptivne – koji se dalje dele na mimičke gestove, konotativne i simboličke gestove, kojima je zajedničko da stoje umesto svog objekta.⁴³ Za razliku od Vuntove tipologije, Kendonov kontinuum (slika 12, str. 84) nudi tipologiju koja obuhvata progres od gesta u konjunkciji sa govorom (gestikulacija), do gesta kao autonomnog oblika izražavanja (znakovni jezik). Meknil je dalje ovaj kontinuum usavršio podelivši ga na još četiri zasebna koji daju utvrđene

⁴² Preuzeto iz: Macdonald Critchley, *Silent language* (1975), str. 205.

⁴³ Mimički gestovi direktno imitiraju objekat ili radnju, konotativni su oni u kojima osobina nečega predstavlja celinu (u znakovnom jeziku gest za čoveka bio bi pokret ruke kao da podiže šesir), dok su simbolički gestovi u složenijoj vezi sa referencom, jer neki konkretan objekat ili radnja koju opisuje gest stoji umesto nekog apstraktnog koncepta (Kendonov primer- kod Indijanaca kada skupljene ruke ne predstavljaju posudu za piće, već vodu).

karakteristike svakog gesta i pokazuju kako se neki gestovi u određenim kontinuumima poklapaju, a negde stoje u odnosu opozicije.⁴⁴

Premda je isto tako neverbalna komunikacija⁴⁵ razmatrana i kao primitivni aspekt govora, kao manje vredna zamena za reči, Albert Mehrabijan (Mehrabian) je otkrio da govorna reč čini svega 7% ukupne poruke, ton glasa 38%, dok jezik tela predstavlja ostatak od 55% poruke. To znači da su gestovi tela važni moduli komunikacije u svakodnevnom životu i da, čak i kada ih nismo svesni, oni izražavaju i više od onoga što mislimo, naše najskrovitije potrebe i želje našim sagovornicima, ideje, misli i osećanja. Vokabular telesnih idioma, generalno nazvan *jezik tela (body language)* u velikoj meri je uslovljen kulturološkim kontekstom,⁴⁶ dok su u sociologiji naročito interesantne dve struje koje istražuju neverbalnu komunikaciju: simbolički interakcionizam i fenomenologija. Razvoj tehnologije, filma i fotografije u drugoj polovini 20. veka omogućio je dokumentovanje neverbalne komunikacije, pri čemu je gest postao značajna tema mnogih naučnih područja. Poslednjih decenija je naročito došlo do velikih otkrića u otkrivanju veze između kognitivnih procesa i fizičkih pokreta tela, što je iznedrilo tzv. **teoriju otelovljenja** (*embodiment theory*). Na to ukazuju studije kognitivnih lingvističara poput Lejkofa (George Lakoff) i Džonsona (Mark Johnson, 1987; Lakoff & Johnson 2003), Tarnera (Mark Turner, 1990), Antovića (2016, 2019) i drugih poput Zbikovskog (Zbikowski 1997, 1998, 2002, 2011), gde se ukazuje da pokret i fizička oblast predstavljaju primarnu perceptivnu oblast u razumevanju složenijih i apstraktnijih oblasti, u koje spada i muzika. Upravo se na tom aspektu zasniva i jedna od najvažnijih i najinovativnijih teo-

⁴⁴ Prvi kontinuum se odnosi na govor (npr. gestikulacija podrazumeva prisustvo, a pantomima odsustvo govora), drugi na lingvističko svojstvo (da li imaju potencijal za sintaksičke kombinacije sa drugim gestovima ili ne, npr. da li znak za OK sa palcem može da se uradi sa drugim prstom?), treći na konvencionalnost (npr. gestikulacija i pantomima nisu konvencionalni, amblemi su delimično, dok je znakovni jezik potpuno konvencionalan), i četvrti se u potpunosti odnosi na semiotički aspekt, to jest vrstu semioze koja stoji između gesta kao materijalnog plana i sadržaja na koji ukazuje, što daje semiotičke razlike među gestovima kao znacima.

⁴⁵ Neverbalna komunikacija (*non-verbal communication*) je vrsta komunikacije kojom osobe bez reči – gestovima, načinom držanja tela, izrazom lica, pogledom ili bojom glasa izražavaju i razmenjuju namere, emocije, raspoloženje, stavove i želje.

⁴⁶ Na primer, Amerikanci preferiraju samo vizuelni i auditivni kontakt, dok se u Francuskoj ljudi često rukuju i ljube, a u mnogim arapskim zemljama i miris kože se koristi kao relevantna informacija u komunikaciji. Antropolozi kulture su приметili da se i različiti idiomi tela kulturološki razlikuju, recimo dekoracija tela, tatu i pirsing koji prikazuju socijalne razlike unutar zapadne kulture. Interesantno je da mnogi narodi, ne samo u Evropi kao nordijski narodi, već i u Meksiku i na Dalekom Istoku imaju veoma ograničenu gestikulaciju u interakciji. Neverbalna komunikacija se može pronaći i kao deo religijskih rituala, određeni gestovi su tokom godina upotrebe skraćeni i stilizovani, kao što su vojni pozdrav i rukovanje.

rija muzičke semiotike – **teorija o muzičkom gestu**. U muzičkoj oblasti vlada naročito veliko interesovanje za proučavanje telesnih pokreta izvođača i dirigenta, pa se može govoriti i o vokabularu gestova specifičnom za određene grupe instrumenata. Tako bi velika gestikulacija kod horne dovela do problema sa emisijom tona, dok jedan izvođač na klarinetu ili violini ima mnogo širi vokabular gestova i veći prostor za njegovu realizaciju. Takođe, određeni dirigenti su imali individualni repertoar pokreta putem kojih su prenosili informacije orkestru. Skorija istraživanja iz područja neuropsihologije su doprinela razumevanju složenih relacija između muzike, uma i tela. Vajns (Bradly Vines) i grupa autora su ukazali da su muzički neobrazovani slušaoci izuzetno osetljivi na fizičke gestove koje muzičari prave, čak i kada nema zvuka (!) mogu da uoče najveći deo izvođačevih ekspresivnih namera (Vines et al, 2003),⁴⁷ ali isto se može tvrditi i za percepciju muzike putem vibracija.⁴⁸ Eksperimenti o muzičkoj percepciji su otkrili dve činjenice: prvo, da su ekspresivni pokreti postali automatski za neke izvođače, pa ih uglavnom nisu svesni (Gabrielsson, 1974, 1988; Sloboda 1994; Davidson 1991, 1993); i drugo, ovi *ekspresivni gestovi* – koji su u suprotnosti sa pokretima koji proizvode zvuk, tzv. *praktičnim*,⁴⁹ su snažno povezani sa strukturom muzike (Davidson 1991, 1993; Clarke and Davidson 1998; King 2004). Tako je otkriveno da su neki pokreti tela (zgloba, torza i glave) sistematski i povezani sa strukturalnim osobinama muzike, te da muzička struktura i telesni pokreti funkcionišu kao „suodređujuće karakteristike“ (Clarke and Davidson, 1998).

O značaju gesta, to jest neverbalne komunikacije svedoče savremena sociološka istraživanja o načinima upotrebe neverbalne komunikacije kako bi ljudi postigli što veći uspeh u poslu, javnom i profesionalnom životu. Sa tim u vezi, psiholog Rajh (Wilhelm Reich) je utvrdio da reči mogu da lažu, ali izraz tela ne.

V. Gestikulacija, Kendonov kontinuum, Teorija o muzičkom gestu, Teorija otelovljenja

⁴⁷ Posmatranjem muzičkog izvođenja bez zvuka i fokusiranjem na ruke, ramena pokrete torza, obični slušaoci mogu detektovati veliki deo ekspresivnih intencija od strane muzičara (Levitin 2006: 210).

⁴⁸ Na primer, slušaoci sa oštećenim sluhom putem vibracija na koncertima prate gestikulaciju, potom horovi gluhih u Venecueli, a ima ih i među izvođačima poput Evelin Gleni (Evelyn Glennie) koja pomera granice muzičke percepcije i performansa.

⁴⁹ Up. Michael Berry, „The Importance of Bodily Gesture in Sofia Gubaidulina’s Music for Low Strings“ (2009). Berijeva podela na dva fizička tipa gestova u izvođaštvu je zasnovana na funkcijama: pokreti tela kojima se proizvodi zvuk naziva *praktičnim*, i pokreti tela kojima se otkrivaju ne-muzičke (ne-zvučne) informacije slušaocima o izvođenju naziva *ekspresivnim*.

GEST HEZITACIJE

Gest hezitacije je složeni gest koji se sastoji od retoričkog ometanja **tematskog gesta**. „Tako retorički i tematski gest ulaze u složeniji vid ‘energetskog oblikovanja’ koji se zbog slušnog utiska može nazvati *gestom hezitacije*. Premda ovaj gest nije prototipski „(telesni pokret se odvija u perceptivnoj radnoj memoriji do dve sekunde), može se smatrati gestom i nekom vrstom složenog pokreta koji je hijerarhijski strukturiran od manjih gestova – tematskog i retoričkog (interupcija). Interpretacija gesta hezitacije povlači *ekspresivno tumačenje*, ali ne i tropološko budući da nije reč o kreativnoj fuziji osnovnih gestova, već o njihovom antagonizmu koji u dva modusa percepcije začuđujuće korespondiraju Pirsovima kategorijama indeksnog (kinetika) i ikoničnog (statika)“ (Crnjanski, 2014: 185).

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

Gest hezitacije spada u originalne procedure kompozitora i tako ulazi u kategoriju spontanih gestova. U Prokofjevlijevim klavirskim sonatama ovaj tip gesta predstavlja važan element vokabulara gestova i priziva scenska i filmska dela, a naročito balet. I Hatten ukazuje da u interpoliranim segmentima treba tražiti prisustvo *višeg tematskog gesta*. On posredno govori o preplitanju retoričkog i tematskog gesta, kao iznenadnim promenama u energiji, snazi, smeru i karakteru koje mogu ukazivati na prisustvo „višeg narativnog lika“ (Hatten, 2004: 165). Tako se u narednom primeru (pr. 7) može uočiti upad retoričkog gesta sa prekidom tematskog gesta II stava (t. 90), kada još uvek ne znamo da je retorički gest glavni lik narednog stava, odnosno onaj „koji postaje *viši narativni lik* za nekoliko trenutaka“ (Crnjanski, 2014: 187).

The image displays a musical score for Prokofiev's Piano Sonata No. 9, Op. 103, II movement, with annotations for gestural analysis. The score is divided into five systems, each with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The first system (measures 88-90) features a 'tematski gest' (measures 88-90) and a 'retorički gest' (measures 90-91). The second system (measures 91-94) continues the 'tematski gest'. The third system (measures 95-98) shows a 'tematski gest' (measures 95-98) and an 'interupcija' (measures 98-99). The fourth system (measures 99-102) shows a 'tematski gest' (measures 99-100), a 'retorički gest' (measures 100-101), and 'udaljavanje tematskog gesta' (measures 101-102). The fifth system (measures 103-104) shows 'Andante' and 'dim.' markings.

Primer 7. S. Prokofjev, Klavirska sonata br. 9, op. 103. II stav, *gest hezitacije*

Krajnji rezultat gesta hezitacije je ili nestajanje, udaljavanje tematskog gesta iz muzičkog diskursa ili drastična promena prostora (tonalitet i tekstura) u kome se on odvija, što postaje dominantan način na koji muzika može poprimiti ljudske karakteristike.⁵⁰

Up. Spontani gest

V. Retorički gest, Tematski gest, Teorija o muzičkom gestu

GESTIKULACIJA

Najšire prihvaćena definicija **gestikulacije** (eng. *gesticulation*) je da su to spontani, originalni gestovi govornika koji prate govorni čin sa funkcijom naglašavanja sadržaja o kom se govori. Dok se gest definiše kao autonomni način izražavanja, gestikulacija se determiniše samo u pratnji govora. Terminološki ambigvitet nastaje zbog činjenice da se pojmovi gest, gestikulacija, mimika i pantomima često koriste proizvoljno, jer je svima njima zajedničko da pripadaju neverbalnoj komunikaciji kroz pokret. Međutim, prema **Kendonovom kontinuumu** gestikulacija podrazumeva prisustvo, a pantomima odsustvo govora.

Antropološka proučavanja ukazuju na uslovljenost gestikulacije kulturološkim kontekstom. „Interesantno je da mnogi narodi, ne samo u Evropi kao nordijski narodi, već i u Meksiku i na Dalekom istoku imaju veoma ograničenu gestikulaciju u interakciji. Osim što su antropolozi ustanovili da te razlike potiču i od razlike u jezicima, gramatičkog toka govora, glagola, došlo se i do veoma značajnih otkrića da je upotreba gesta pod stalnim uticajem kulturnih vrednosti, istorijskih promena i geografsko-ekoloških okolnosti. Mediteranski narod više koristi gestove, jer žive u posebnoj kombinaciji klimatskih uslova, okoline, građevina, društvene strukture i ekonomije. Naročito su Napuljci kreirali posebnu komunikaciju putem gesta, dajući mu veoma važno mesto u interakciji. Između telesnih idiosinkrazija (individualnog načina izražavanja) i neke vrste konvencionalnih, univerzalnih gestova među ljudima, nalazi se i institucionalna upotreba gesta, za koju je oduvek vladalo posebno interesovanje, kao što su tajna društva, okultne zajednice, manastiri, odnosno svi konteksti u kojima se ne može koristiti govor iz više razloga i kada gest postaje veoma produktivan i koji van te određene 'institucije' nema upotrebu“ (Crnjanski, 2014: 32).

⁵⁰ Više o *gestu hezitacije* pogledati u: Nataša Crnjanski, *Prokofjev i muzički gest* (2014); Nataša Crnjanski i Ira Prodanov Krajišnik, „Identity of rhetorical gesture in music“ (2013), str. 239-264.

Kada je reč o upotrebi ovog termina u muzici, može se utvrditi uslovljenost pokreta od prirode instrumenta, zbog čega se može govoriti o gestikulaciji određene grupe izvođača. „Na primer, prevelika gestikulacija kod horne bi dovela do veoma otežane reprodukcije tona zbog disanja, dok jedan pijanista nema takvih problema. Takođe, muzička kritika veoma često piše o facijalnim izrazima i pokretima dirigenata. Kričli govori o onim dirigentima koji su vremenom stvarali sopstvene metaforične sisteme za prenošenje informacije izvođačima, kao što je Sir Henri Vud (Henry Wood) ili Đerđ Šolti (Georg Solti). Klemperer (Otto Klemperer) je govorio o tome da kada diriguje orkestrom svaki deo njegove anatomije je u pokretu, osim verovatno nogu“ (Crnjanski, 2014: 32).

U teoriji o muzičkom gestu pojmu gestikulacije se najviše približava kategorija **spontanih gestova** (pr. 25): „Stvaranje spontanih gestova u muzici je prostor u kome kompozitori mogu prikazati individualno i često veoma ličan, afektivni karakter bez zapadanja u konvencionalne formule. Otuda i naziv spontani gest koji se poklapa sa istom kategorijom slikovitih gestova u Meknilovoj klasifikaciji, a odnosi se na spontane, veoma individualne pokrete koje govornik stvara dok govori (gestikulacija)“ (Crnjanski, 2014: 62).⁵¹

Premda je jasno da su gestikulacija u neverbalnoj komunikaciji i spontani gest u muzici ista kategorija koja se odnosi na originalne pokrete govornika, upravo činjenica da ga Hatén određuje kao gest predstavlja povod za diskusiju. Naime, Hatén definiše te gestove kao originalne, ali i kao tematski markirane u isto vreme, što bi značilo da se spontani gestovi preklapaju sa tematskim. Kao tip *idiosinkrazije*, spontani gestovi, kao što ih Kendon definiše, često se proizvode nesvesno tokom govora, tako da obezbeđuju važan uvid u proces formulisanja toka misli (Kendon, 1988). Međutim, kao što je poznato takva vrsta pokreta ili gestikulacije za neke teoretičere ne predstavljaju gestove: „Obično se prihvata da su gestovi, za razliku od gestikulacije, po definiciji znakovi onoliko koliko označavaju, dok su gestikulacije sve vrste pokreta bez specifičnog intencionalnog značenja“ (Bouissac 2008: 267). Isto smatra i Lidov da je muzička gestikulacija obično haotična (Lidov 2006: 30) za razliku od gestova, ali u isto vreme on smatra da su „suprotnosti gesta“, gde ubraja i gestikulaciju, disanje, vokalizaciju, pozu, simptome, korisne za razumevanje osećanja u muzici (ibid.). Dalje, termin spontani gest u Meknilovoj klasifikaciji kao originalni gest podrazume-

⁵¹ Na neki način, ovi spontani gestovi se mogu shvatiti i kao ritualni gestovi budući da su to postupci koji se koriste veoma često i predstavljaju neku vrstu rituala kompozitora.

va ne-gramatičnost, dok su u Hatenovoj teoriji spontani gestovi definisani kao *strateške adaptacije stilskih gestova* (dakle odraz pravila i gramatike!) koji mogu uticati na širenje stila i predstavljati značajan uvid u kompozitorove misli. Gledano iz pozicije muzičke semiotike, pojam gestikulacije deluje prirodnije u muzici, nego njegovo definisanje kao ne-gestova u fizičkom svetu. Kendon (1997) smatra da je nekada nemoguće podvući granicu između onoga šta je gest i šta on nije, nekada je teško biti uveren u to da li stav tela, rukovanje objektom ili dodir kose treba smatrati gestovima (109). Jasno je da se gestovima smatraju oni koji se upotrebljavaju unutar ljudske interakcije i komunikacije gde spadaju: konvencionalni gestovi, gestikulacije i znakovi, ali promene položaja tela, samododirivanje i slučajne manipulacije objektima ne moraju uvek biti razmotreni kao gestovi, smatra Kendon. Tako se još jedan tip gesta – „zamrznut“ gest (*frozen motion*; Hatten, 2004: 126) iz tipologije muzičkih gestova Hatena, našao iz istih razloga na udaru teoretskih rasprava, budući da se po svojoj definiciji suprotstavlja pojmu gesta.

V. Gest, Idiosinkratički gest, Kendonov kontinuum, Spontani gest

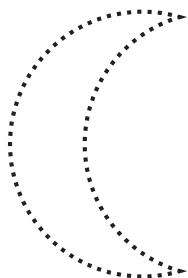
GEŠTALT PSIHOLOGIJA

Geštalt psihologija (nem. *Gestalt* = oblik) ili psihologija oblika je teorijski pravac nastao u psihologiji dvadesetih godina 20. veka. Osnivač i preteča geštalt psihologije berlinske škole bio je austrijski filozof Erenfels (Christian von Ehrenfels), i austrijski fizičar i filozof Ernst Mah (Mach), čije ideje će biti od ključne važnosti za primenu u muzici. Kasnije, nemački mislioci Verthajmer (Max Wertheimer), Keler (Wolfgang Köhler) i Kofka (Kurt Koffka) definišu geštalt percepciju kao primitivnu i nasleđenu kognitivnu sposobnost, te Verthajmerova knjiga "Eksperimentalno istraživanje percepcije pokreta" (*Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung*) iz 1912. godine postaje referentna za ovaj teorijski pravac.

Osnovna ideja geštalt psihologije je da celina ima drugačije osobine od njenih sastavnih delova, te da je celina puno više od samog zbira elemenata od kojih se sastoji. Objekti koji imaju značenje, kao što su drvo, knjige, sto, pas vide se kao takvi, ne doživljavaju se odvojeno kao tačke, linije, boje i drugi elementi od kojih su sastavljeni. Prvi važni rezultati geštalt psihologije dolaze iz područja percepcije - prilikom posmatranja vizuelnih nadražaja ili elemenata postoje

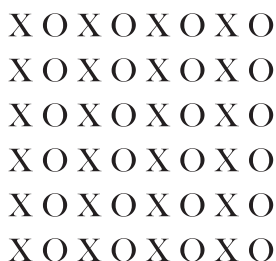
određene pravilnosti na osnovu kojih ćemo pojedine elemente organizovati u celinu. Ta pravila nazivaju se načelima perceptivne organizacije. Tu spadaju:

1. **Načelo dobre forme.** Na primer, skup tačaka vidi se kao polumesec, a ne kao skup tačkica.

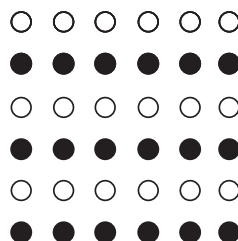


Slika 4.

2. **Načelo sličnosti** - elemente koji su slični doživjećemo kao grupisane. Sličnost može biti na osnovu boje, forme, veličine ili svetlosti.



Slika 5.



Slika 6.

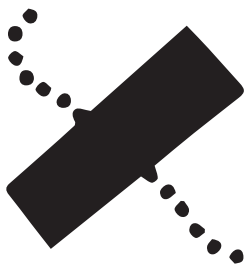
većina ljudi vidi kolone slova „X” i slova „O” sličnost na temelju boje, krugovi se vide kao horizontalni redovi belih i crnih.

3. **Načelo blizine** – elemente koji su blizu grupišemo zajedno. Na slici vidimo tri linije slova „X” a ne 15 kolona slova „X” i u svakome po tri slova.



Slika 7.

4. **načelo kontinuiteta** – elementi koji imaju tendenciju kontinuiteta doživljavaju se kao jedna grupa.



Slika 8.

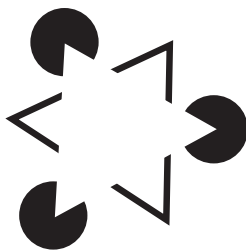
U primeru niz tačaka formiran u red vizualno će se grupisati zajedno, čak i ako je taj put prekinut nekom drugom formom.

5. **Načelo zatvorenosti** – ukoliko neki deo elementa ili lika nedostaje, na inače kompletnoj figuri, popunićemo te praznine kao bi se dobila celina.



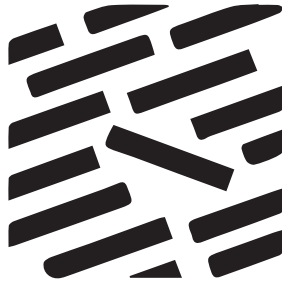
Slika 9.

Ljudi teže da zatvore prostor dovršavajući konture i ignorišući praznine u figuri. Na donjoj slici nema trouglova niti krugova, ali naš mozak nadopunjuje informacije koje nedostaju kako bi stvorio poznate oblike ili slike.



Slika 10.

6. **Načelo zajedničkog kretanja** – predmete koji se kreću zajedno u istom smeru doživljavamo kao jednu celinu. Dve forme sa sličnom orijentacijom doživljavaju se kao da pripadaju jedna drugoj.



Slika 11.

Geštalt principi se pored percepcije mogu primeniti i u području pamćenja, potom učenja i rešavanja problema, pa čak i u teoriji ličnosti, psihoterapiji, pedagogiji, antropologiji, sociologiji i umetnosti, sa osnovom u kognitivnom pravcu psihologije muzike. Za njihovu dalju primenu u drugim područjima psihologije naročito su zaslužni Luin (Kurt Lewin) i Goldstajn (Kurt Goldstein). Danas je geštalt teorija interdisciplinarno područje koje pruža okvir za razumevanje mnogobrojnih psiholoških fenomena i procesa, pa tako i u oblasti muzičke percepcije.

Interesantno je napomenuti je jedna od prvih ideja geštaltista, između ostalih, bila dokazivanje da će slušalac jednu melodiju i njenu transpoziciju identifikovati kao isti „geštalt“, čak i ako one ne sadrže nijedan isti ton (Ehrenfels, 1890). Skorija istraživanja potvrđuju da geštalt principi funkcionišu i u muzičkoj oblasti, te zahvaljujući njima možemo objasniti različite muzičko-perceptivne fenomene. Kognitivni lingvisti, a među njima naročito Lejkof i Džonson, dokazali su da muzika deli izvesne strukturalne karakteristike sa fizičkom oblasti, tačnije telesnim iskustvom, pa se u objašnjavanju muzike oslanjamo na primarna telesna iskustva koja se pojavljuju u vidu *geštalta*. Konsekventno tome, omogućeno je postojanje konceptualne metafore i preslikavanje (mapiranje) fizičke oblasti na muziku. Džonson definiše *geštalt strukturu* kao organizovanu, jedinstvenu celinu unutar našeg iskustva i shvatanja koja se manifestuje kroz ponovljajuće oblike (šeme) ili strukturu (Johnson, 1987).

U muzici se često postavlja pitanje kako to da se izolovani tonovi mogu doživeti kao integrisana celina – melodija ili kako to da melodija – koja se sastoji iz određenih tonskih visina – može zadržati svoj identitet, čak i kada se svi tonovi promene (Levitin, 2006)? Mnogi istraživači poput Dojčove (Diana Deutsch, 1982,

2019),⁵² Bregmana (Albert Bregman, 1990), Hjurona (David Huron, 2001, 2016), Daulinga (Jay Dowling, 1994), među ostalima, nastojali su da razviju principe grupisanja za zvuk kako bi dokazali da je skup zvukova integrisana celina – geštalt.⁵³ Dauling ističe da moramo doživeti koherentnost unutar niza tonova koji čine melodiju, te da grupišemo zvukove na osnovu različitih perceptualnih i kognitivnih mehanizama (Dowling, 1994: 175). Na primer, kada fraziramo, nastojimo da *grupišemo* tonske visine na osnovu blizine. Kada je reč o prepoznavanju melodije, ispostavlja se da ono što pamtimo nije uvek ponavljanje originalne melodije, već melodijske *linije* koja aproksimira toj melodiji.⁵⁴ Iz ovoga proizilazi da je melodijska *linija* (*kontura*) važna osobina melodije koja „ne funkcioniše nezavisno od drugih osobina – ona je pre deo integrisanog melodijskog geštalta“ (Dowling 1994: 188).⁵⁵

Geštalt psihologija je značajna i za utemeljenje teorije o muzičkom gestu. Zasnivajući svoj analitički model na geštalt psihologiji percepcije, Hatten muzičku percepciju tumači kao sintezu onoga što teoretičari odvojeno analiziraju kao melodiju, harmoniju, ritam i metar, tempo i rubato, artikulaciju, dinamiku i fraziranje u nedeljivu celinu. Prema Hatenu kao geštalti u muzici funkcionišu muzički gestovi koji prenose afektivni pokret, emociju, i likove putem fuzije inače odvojenih elemenata u kontinuitete oblika i sile (Hatten, 2004). Muzički gest je determinisan kao kognitivni fenomen: gestovi su bogati geštalti koji kombinuju auditivnu informaciju (kada se čuje pokret) sa sadržanom vizuelnom informacijom (zamišljajući pokret), somatosenzornu informaciju (osećajni pokret) i emotivnu informaciju (interpretirajući pokret). Kil ga tako određuje

⁵² Dijana Dojč još početkom 70-ih godina 20. veka počinje istraživanje iluzije, primenjujući geštalt principe. Ona je došla do zaključka da je delovanje geštalta toliko moćno da omogućuje i grupisanje zvukova u melodije tamo gdje takve melodije objektivno ne postoje, što su tzv. zvučne iluzije. Videti Deutsch, *The Psychology of Music*, 1982; *Musical Illusions and Phantom Words: How Music and Speech Unlock Mysteries of the Brain* (2019).

⁵³ Po načelima geštalta djeluje i percepcija melodije, harmonije, tembra itd.

⁵⁴ Iz tog razloga ljudi i dalje prepoznaju melodiju, čak i ako je odsvirana na različitim instrumentima, i ako je odsvirana duplo brže ili sporije.

⁵⁵ Dauling ispituje percepciju melodijske linije kako bi odgovorio na neka psihološka pitanja: koji psihološki principi leže u osnovi važnosti linije za ljudsku memoriju (Dowling, 1994). Interesantno istraživanje rasporeda metričkih pravila izbora, na osnovu predloga Generativne teorije tonalne muzike (GTTM) i ograničenja iz grupe MPR5 (Lerdahl & Jackendoff, 1983) sprovodi Antović (2015) kod muzičara i ne-muzičara i zaključuje da je metrička segmentacija metrička segmentacija glavni doprinos GTTM koji je izdržao proveru vremena. Videti više: Mihailo Antović, „A Linguistic Construct Informs Musicology: Ranking Metrical Constraints in Music Perception“ (2015).

kao saznajni fenomen, koji se pojavljuje u mislima kao odgovor na muzički primarno iskustvo (Kühl, 2011). I Lidov govori o tome da je suština fizičkog gesta već predstavljena u muzici kratkim grupama tonova: „mali geštalti od nekoliko tonova, motiv ili ornament, ili jedna figuracija je atomski nivo značenja u muzici“ (Lidov, 2005: 152).

Geštalt psihologija je oblast koja doprinosi našem razumevanju najapstraktnijih fenomena kao što je percepcija i deskripcija muzike putem vokabulara fizičkog prostora. Geštalt iskustvo omogućava da se objasni prirodnost ovih mapiranih oblasti i superimponiranje multidimenzionalne strukture koncepta jedne oblasti na drugu, te da naše iskustvo učini organizovanim i koherentnim.

V. Konceptualna metafora, Teorija o muzičkom gestu, Teorija otelovljenja

GRAMATIČNOST

Pojam **gramatičnost** (eng. *grammaticality*), kao i **agramatičnost** Dejvid Lidov upotrebljava iz pozicije očekivanja u muzičkom toku. Gramatično je ono što je očekivano, a agramatično podrazumeva neočekivana sredstva, to jest agramatično je samo „drugačije gramatično,“ a ne negacija gramatičnosti.⁵⁶

V. Agramatičnost, Gramatika i dizajn.

GRAMATIKA I DIZAJN

Gramatika i dizajn (eng. *grammar and design*) u muzičkoj semiotici predstavljaju paralelne, ali nezavisne principe organizacije jednog muzičkog dela. Ovi principi mogu biti u odnosu koordinacije, ali i opozicije. U tehničkom značenju gramatika je red, *a priori* određen apstraktnim pravilima, dok dizajn determiniše red unutar jednog teksta, u muzici naročito pomoću repeticije i varijacije.

Ove termine u muzičku semiotiku uvodi Dejvid Lidov (1980: 55) sa namerom da ustanovi vokabular koji će biti pogodan za komparativnu semiotiku. Muzika se može zamisliti ili kao dizajn ili kao gramatika, međutim Tarasti smatra da iako gramatika sigurno ukazuje na značenje, čak i tada možemo istraživati sintaksu

⁵⁶ Iz tog razloga pojmovi nisu stavljeni u antonimski par.

u muzici na način paradigmatičke analize i metoda koji su koristili Natje i generativisti inspirisani Čomskim (Tarasti, 2012: 72).

Koncept gramatika i dizajn objašnjava se još jednim terminološkim parom – **dijalekt i idiolekt**, gde je dijalekt raširena grupa jezika (npr. romanski dijalekt), dok je idiolekt jezik onako kako ga govori jedna osoba. Na taj način je pojam *gramatika* u muzici najbliži jednom stilskom jeziku (stilu), dok je pojam *dizajn* blizak jeziku jednog muzičkog dela. Sličan koncept o gramatici / dizajnu i dijalektu / idiolektu razvijaju i Gervin Pol (Garwin Paul), Nikolas Rive, pa čak i Ero Tarasti pod uticajem Čomskog i ideje dubinske i površinske strukture,⁵⁷ ali i Hatén kroz kategorije stilskih i strateških gestova.

Uvidevši problem sa semantičkim rasponom termina „dizajn“, naročito u komparativnoj analizi vizuelne umetnosti, Lidov nastoji da ga zameni novim terminom „obrazac“ (eng. *pattern*) sa identičnim značenjem, pa izvestan ambigvitet nastaje korišćenjem sva tri termina (dizajn, obrazac, idiolekt) kao sinonima.

V. Agramatičnost, Gramatičnost.

HERMENEUTIKA

Hermeneutika (grč. ἐρμηνεύω, *hermēneuō* = prevoditi, interpretirati; ἐρμηνεύς, *hermeneus* = prevodilac, tumač) je umetnost interpretacije ili teorija interpretacije. Koreni hermeneutike leže u interpretaciji religijskih tekstova, ali vremenom ona dobija širu konotaciju, naročito početkom 20. veka kada postaje filozofski pravac.⁵⁸

Hermeneutiku utemeljuje Šlajermaher (Friedrich Schleiermacher) koji je tvrdio da je svaki problem interpretacije problem razumevanja, potom je razvijaju Hajdeger i njegov učenik Riker. Ključna ličnost za razvoj hermeneutike u filozofiji

⁵⁷ Pol i Rive su isti koncept primenili na analizu poezije, manje direktno u muzikologiji. Lidov upozorava da dizajn, idiolekt i patern/obrazac (*pattern*) ne koristi kao sinonime, iako se to u njegovoj knjizi *Is Language a Music?* (2005) pojavljuje.

⁵⁸ Varijacija ovog termina (grč. ἐρμηνεία, *hermeneia* = interpretacija, objašnjenje) se pronalazi još u Aristotelovom delu "O interpretaciji" (gr. Περὶ Ἑρμηνείας, *Peri Hermeneias*) i predstavlja jedan od najstarijih tekstova (c. 360 p.n.e) u kojima se razmatra odnos jezika i logike, na sveobuhvatan, eksplicitan i formalni način.

20. veka bio je nemački filozof Gadamer (Hans-Georg Gadamer) koji je tvrdio da je hermeneutika pre pristup nego metod i dalje, da je **hermeneutički krug** centralni problem interpretacije. Pored njega, značajan doprinos razvoju hermeneutike dali su nemački filozofi Habermas (Jürgen Habermas) i Jaus (Hans Robert Jauss).

Hermeneutika je široko implementirana u društvenim naukama, pravu, istoriji i teologiji, pa je svoju primenu našla i u oblasti muzike. Utemeljiteljem muzičke hermeneutike se smatra Herman Krečmar (Hermann Kretschmar), a nastavljačima Šering (Arnold Schering), Dalhaus (Carl Dahlhaus), Egebrecht (Hans Eggebrecht), Floros (Constantin Floros), kao i Lorens Krejmer (Lawrence Kramer). Hermeneutički način analize podrazumeva odnos prema muzičkom delu kao prema tekstu, i razmatranje unutar tzv. **hermeneutičkih krugova**: razumevanja teksta kao celine utemeljenog na odnosu prema pojedinačnim delovima, i tih delova u odnosu na celinu. Kao interpretacija, hermeneutika predstavlja i veštinu (grč. τέχνη, *hermeneutike techne*) tumačenja, interpretiranja, odnosno način na koji interpretator iznosi svoje misli u vezi sa određenim problemom. Naročito se ističe značaj hermeneutike u vezi sa tumačenjem muzičkog teksta i njegovoj upotrebnoj vrednosti u procesu muzičke percepcije i izvođaštva. Budući da je interpretacija krajnji cilj hermeneutičkog procesa, ona se može izjednačiti sa ovim pojmom, pa će se na kraju hermeneutičkog kruga idealno nalaziti performans – izvođenje muzičkog dela.

U **muzičkoj semiotici** se primena hermeneutičkog modela vezuje za narativnost i upotrebu metaforičnog verbalnog jezika kao moćnog analitičkog sredstva, za razliku od teorijsko-analitičkih pristupa koji često koriste grafikone, simbole i druge metajezičke priloge. Autori poput Kofi Agavua, Roberta Hatena, Marte Graboč (Márta Grabócz) i Era Tarastija spadaju u one semiotičare koji su svoj analitički model zasnovali na hermeneutičkoj interpretaciji. Svi pomenuti autori se zanimaju za pitanje muzičkog značenja, odnosno pitanje signifikacije od muzičkog zvuka do značenja. Njihove tvrdnje su čvrsto "interpretativno-hermeneutički" zasnovane na idejama tumačenja muzičke signifikacije ispitivanjem relacija između strukturalnih i ekspresivnih muzičkih osobina. Naročito Hatenov pristup jeste specifična mešavina strukturalizma i hermeneutike, teorije o gestu i telesnom afektu, putem kojih se ispituju dva osnovna pitanja: ekspresivno značenje muzičkih dela, to jest koji su to mehanizmi kojima se postiže

to značenje, i njihov kulturni značaj. Hatten svoj hermeneutički pristup naziva „spekulativnim modelom“ (*speculative model*), dok ga Cook naziva „kreativnom interpretacijom“ (*creative interpretation*), a predstavlja analitički metod koji ide van granica istorijske rekonstrukcije stila ka sintezi istorijskih činjenica i slušaočevih kulturnih pretpostavki, kao odlučujućih analitičkih faktora (Cardillo, 2008: 38). O važnosti hermeneutičkog pristupa u tumačenju stila Hatten kaže: „Hermeneutika nije u suštini sistematska ili deduktivna, mada njeni rezultati mogu biti kasnije podvrgnuti strukturalnom objašnjenju, i zaista tako mora biti, ako se tim interpretacijama nastoji proširiti sistematična osnova za razumevanje stila“ (Hatten 1994: 2).

V. Hermeneutički krug, Muzička semiotika, Teorija o muzičkom gestu

HERMENEUTIČKI KRUG

Hermeneutički krug (eng. *hermeneutical circle*, grč. ἐρμηνεύω, *hermēneuō* = prevoditi, interpretirati; ἐρμηνεύς, *hermeneus* = prevodilac, tumač) se odnosi na hermeneutički proces razumevanja teksta, odnosno na ideju da je nečije razumevanje teksta kao celine uslovljeno razumevanjem pojedinačnih delova teksta u odnosu na celinu. Niti celina teksta, niti pojedinačni delovi mogu biti shvaćeni bez njihovog odnošenja, i to je krug. Ovaj cirkularni karakter interpretacije ne čini nemogućim interpretaciju teksta, već pre naglašava da se značenje teksta mora pronaći unutar njegovog kulturnog, istorijskog i književnog konteksta.

U muzici bi kraj hermeneutičkog kruga bio performans, odnosno izvođenje muzičkog dela.

V. Hermeneutika

IDIOLEKT

Idiolekt (grč. ἴδιος, *idios* = svoj, privatni; eng. *idiolect*) je „jezik onako kako ga govori jedna osoba“ (Martine prema Bartu, 1979: 292-293). Pojam idiolekta potiče od centralnog Sosirovog binomskog koncepta: jezik / govor.

Pojam idiolekta je veoma važan u umetničkim sistemima, jer se odnosi na činjenicu da svako delo umetnosti uspostavlja sopstveni komunikacioni sistem, pa je tako umetničko delo kao estetska poruka neodređeno i polisemičko. Umetnički idiolekt se može definisati kao privatni kôd kojim se služi samo jedan govornik (umetnik), a razume ga ograničeni broj slušalaca, jer je „svako novatorsko umetničko delo [u istoriji umetnosti] *sui generis* delo na jeziku koji je auditorijumu nepoznat, koji tek treba da bude rekonstruisan i da ga adresati usvoje“ (Lotman, 2004: 23). Eko (Eco, 1973) ističe da idiolekti nastaju kršenjem prethodnih normi, transformacijom prethodnih kodova zbog čega su nova dela često neprihvaćena, jer poseduju deformisane prethodne kodove, nove modalitete koje teorija nije predvidela. Primera radi, da bi se razumela serijalna dela Arnolda Šenberga (Schönberg), prethodno je neophodno upoznavanje koda dodekafone tehnike. Isto bi se moglo reći i za polifona dela baroka za čije razumevanje je neophodno poznavanje polifone tehnike, i drugo. Američki semiotičar Dejvid Lidov idiolekt kao pojam suprotstavlja dijalektu, analogno **gramatici i dizajnu**.

Poslednjih decenija se pojam idiolekta u muzici sve više vezuje za izvođaštvo, te se unutar studija izvođaštva (*performance studies*) istražuju karakteristike određenih izvođenja dela, pa čak i izvođački sistemi pojedinih muzičara kao posebni komunikacioni sistemi.

V. Gramatika i dizajn, Idiosinkratički gest, Kôd, Otvoreno delo, Poruka, Spontani gest

IDIOSINKRATIČKI GEST

Postupak ili tehnika aludiranja na određeni instrument, koji nije prisutan u partituri i zvuku, posredstvom drugog instrumenta može se nazvati **idiosinkrazija** (grč. ἰδιοσυγκρασία, *idiosynkrasia*, *idios* = svoj, privatni + *sun* = sa + *krasis* = mikstura) ili **idiosinkratički gest** (eng. *idiosyncratic gesture*) na osnovu analogije koja postoji sa istom kategorijom fizičkog gesta. U Hatenovoj taksonomiji, on bi pripadao kategoriji spontanih gestova. Klavirske sonate Sergeja Prokofjeva mogu poslužiti za ilustraciju ovog tipa gesta, jer u Klavirskoj sonati br. 3 i br. 8, kompozitor čak markira ove elemente u partituri.

a) 213

b) 190

Primer 8. S. Prokofjev: a) Klavirska sonata br. 3, op. 28; b) Klavirska sonata br. 8, op. 84, I stav

Izvan muzike, idiosinkrazije se definišu kao strukturalne, bihevioralne ili psihološke osobine karakteristične za pojedinca ili grupu. U studijama o fizičkom gestu, reč je o onim pokretima koji nastaju tokom govora, pa su govor i idiosinkratički gest koekspresivni, ali nisu semiotički redundantni.⁵⁹ Pri tome, kako primećuje Meknil oni su slikoviti ikonički gestovi koje pojedinac spontano upotrebljava kako bi upotpunio govorni čin.⁶⁰ „I u muzici su idiosinkratički gestovi veoma ilustrativni, jer dele strukturalne karakteristike i izomorfni trag melodijske linije, artikulacije, fature i registra sa instrumentom na koji aludiraju“ (Crnjanski, 2013: 136-137). Idiosinkratički gestovi ukazuju na osobenosti pojedinačnih instrumenata ili grupa instrumenata u orkestru, otelotvorenih izomorfno u semiografici i zvuku, odnosno vizuelnoj, registarskoj, melodijskoj i motivsko-strukturalnoj komponenti muzičkog toka. Situacije aludiranja na određeni solo instrument ili grupe instrumenata su veoma česte pojave u klavirskoj literaturi, a jedan od uzroka su i brojne transkripcije orkestarskih dela za ovaj instrument.

⁵⁹ Za ovu vrstu gestova se često upotrebljava i termin *gestikulacija*.

⁶⁰ Na Kendonovom kontinuumu nalaze na jednom kraju kao potpuni (holistic) gestovi, koji su idiosinkratički u formi i onaj koji ga koristi samo je marginalno svestan njegove upotrebe, za razliku od opštih (global) koji se nalaze na drugom kraju kontinuumu. Videti više: Adam, Kendon, *Gesture: Visible Action as Utterance* (2004).

U klavirskom opusu Sergeja Prokofjeva, čak se može uočiti i izvestan stepen konvencionalizacije načina i mesta upotrebe „određenog instrumenta, grupe instrumenata, kao i *tutti* situacija [...] na tačkama klimaksa za čije izvođenje je neretko potrebna izuzetna snaga, gotovo 'muskularni pijanizam.' Dodatna obeležja klimaksa su simulacija zvuka violine i flaute u diskantu, što u znatnoj meri može pojačati kinetičko dejstvo muzičkog toka“ (Crnjanski, 2013: 137).

a) *Tempo I*

b) 61

62

Primer 9. S. Prokofjev: a) Klavirska sonata br. 6, Op. 82, III stav; b) Klavirska sonata br. 7, Op. 83, II stav

Pored „solo“ instrumenata, javljaju se i određene „orkestarske grupe“, kao kod imitacije u kojoj učestvuju „gudači“, jedan „limeni instrument“ u tenoru, „violine“ u diskantu (t. 101) i „limeni duvači“ u akordima leve ruke.

Primer 10. S. Prokofjev, Klavirska sonata br. 6, Op. 82, III stav, dijaloški i idiosinkratički gestovi instrumenata

Idiosinkratički gestovi često se javljaju u dijaloškoj formi, u vidu dijalektičkih opozicija, kao što je u prethodnom primeru dominantan konverzacioni stil, ili u narednom primeru u kome se čuje komični dijalog fagota i kontrafagota, kao u kakvoj kratkoj, improvizovanoj šali.

Primer 11. S. Prokofjev, Klavirska sonata br. 6, Op. 82, II stav, dijaloški gest kao podrugljivi „fagot“ (t. 79) i komični „kontrafagot“ (t. 84)

Pored pomenutih gestova, tu je i rasprostranjena upotreba klavira kao čisto perkusionog instrumenta. Samo neki od primera su: oznaka *col pugno* u I stavu Šeste sonate, topika *udar čekića* u I stavu Sedme (t. 399), a potom i III stavu gde se ikonički oslikava deonica bubnja u interesantnoj kombinaciji sa brutalnim zvukom „trombona“ i „tube“ (pr. 12).

Primer 12. S. Prokofjev, Klavirska sonata br. 7, Op. 83, III stav, topika udar čekića: quasi bubanj, trombon i tuba

Idiosinkratički gestovi predstavljaju izuzetno interesantno polje istraživanja za izvođače. Promišljanje o tome kada, u kojim situacijama i sa kojim ciljem kompozitor upotrebljava određeni „instrument“ ili grupe, kao što su *tutti* mesta u kodama, sasvim sigurno će doprineti boljem razumevanju i interpretaciji ciklusa.⁶¹ Idiosinkratički gestovi su snažno pomoćno sredstvo u ekspresiji i zato njihova analiza može pomoći otkrivanju specifičnog karaktera, stanja, emocije, zvučnog kvaliteta i izvođačkih nijansi, jednom rečju onoga što Aleksandra Pirs (Alexandra Pierce) naziva **tonom glasa**.

Up. Gestikulacija

V. Intertekstualnost, Kendonov kontinuum, Spontani gest

IKONA (IKONIČKI ZNAK)⁶²

Ikona (lat. *icon*; grč. εἰκών, *eikon* = sličnost, slika, portret) ili **ikonički znak** spada u grupu znakova koji imaju fizičku sličnost sa onim što predstavljaju. Ikonički znaci su motivisani znaci, jer postoji motivisana veza između označitelja i označenog. Primera radi, sve figurativne slike predmeta su ikonički znaci, jer su

⁶¹ Videti više o idiosinkratičkim gestovima: Nataša Crnjanski, „Idiosinkratički gestovi u klavirskim sonatama Sergeja Prokofjeva“ (2013), str. 135-149.

⁶² U srpskom jeziku pojam ikone se najčešće vezuje za religijsko umetničko delo naslikano na drvetu, sa reprezentacijom Hrista, Bogorodice ili svetaca. Zbog toga se za ovu vrstu znakova na srpskom jeziku koristi i termin ikonički znak.

fizički slični sa onim što predstavljaju, u jeziku je to znatno teže postići, ali se pojmu ikoničkog znaka najviše približavaju onomatopeje: fijukati, mjaukati, kukurikati... U Pirsovoj terminologiji, ikona zajedno sa indeksom i simbolom spada u grupu znakova koji su u relaciji sa objektom (drugostепенost), za razliku od znakova koji se odnose na sebe same (legiznakovi, sinznakovi i kvaliznakovi) i znakova koji su u vezi sa svojim interpretantima (rema, diciznak i argument).

Pojedini prominentni autori imaju slične definicije ikoničkog znaka:

- ✓ Znaci koji poseduju izvesnu prirodenu sličnost sa predmetom na koji se odnose (Pirs)
- ✓ Ikonički znak ima osobine predstavljenog predmeta, odnosno ima osobine svojih denotata (Moris [Charles Morris])
- ✓ Ikonički znak je po nekim svojim vidovima sličan označenom predmetu (Eko)

Eko zaključuje da ikonički znaci obrazuju relaciju sa percepcijom predmeta, a ne sa samim predmetom i daje primer saobraćajnog znaka sa detetom u mornarskoj uniformi koji predstavlja učenika, iako učenici danas ne nose ovakve uniforme (Eko, 1973: 130).



Primer 13. F. List, *Dolina Oberman*, ikonički znak doline

U muzici je dosta diskutovano o pojmu ikoničkog znaka. Ikonički znakovi u muzici se najčešće dovode u vezu sa **imitacijom** zvukova iz spoljašnjeg sveta i deskripcijom koja može imati problematičnu estetsku vrednost.⁶³ Supičić (1978)

⁶³ Interesantno istraživanje onomatopeje i njene percepcije u muzici videti u: Mihailo Antović, Dušan Stamenković & Vladimir Figar, „Association of Meaning in Pogram Music: On Denotation, Inherence, and Onomatopoeia“ (2016).

navodi da se najčešće upotrebljava *oslikavanje vode*, verovatno najčešći primer zbog svog fluidnog karaktera koji ga povezuje sa vremenskim karakterom muzike kod Hendla (Georg Friedrich Händel), Debisija (Claude Debussy), Ravela (Maurice Ravel), Lista, Smetane (Bedřich Smetana), ili *imitacije ptičijeg pevanja* što kod Mesijana (Olivier Messiaen) čak postaje princip oblikovanja melodije. Iako se „tonsko slikanje“ – *tonmalerei* ili *peinture musicale* koje predstavlja imitaciju ili deskripciju nekih vanmuzičkih sadržaja putem muzičkih sredstava, i prema Listu postavlja kao uslov programnosti⁶⁴ ili bar jedno od njenih izražajnih sredstava. Jedan od primera ovog tipa ikoničkog znaka u muzici može upravo biti oslikavanje doline uzlaznim i silaznim pasažima u deonici violončela, u Listovoj kompoziciji *Dolina Oberman* (*Vallée d' Obermann*).

Ima i drugačijih stavova poput Supičićevog koji se protivi ideji da se „tonsko slikanje“ nalazi u kategoriji programske muzike. Povodom toga on predlaže Frankove (Paul L. Frank) termine koji označavaju te dve različite tendencije u muzici: 1) *pikturalizam* (tonsko slikanje) i 2) *simbolizam* koji predstavlja proizvođenje intelektualnih asocijacija između muzike i vanmuzičkih sadržaja. Ovo naglašavanje razlike između deskriptivne i programske muzike je veoma važan momenat na koji se mora ukazati kako bi se odvojile kategorije ikoničkog znaka i simbola u muzici. Muzički ikonički znaci funkcionišu na osnovi *izomorfizma*, tj. njihovi označitelji već sadrže elemente označenog, tj. *izraz i sadržaj su neodvojivo povezani* (mala promena izraza dovodi do promene sadržaja) zbog čega se predlaže da se u muzici odnos između označitelja i označenog uvek vidi kao **ikonički** (Tarasti). Isto tako Tag ukazuje da je predstavljanje silaznih i uzlaznih tonova, legato lukova i stakato tačkica, generalno odnos zvuka i notacije takođe ikonički (Tagg, 1999: 4). Ovo poslednje viđenje je u velikoj meri suprotno sa kognitivističkim stanovištem koje odnos zvuka i notacije pre svega vidi kao konceptualni, shematski, kros-modalni, uslovljen geštaltom. Drugim rečima, nije zvuk taj koji se kreće naviše i naniže, niti pravi lukove, već se struktura vizuelno-prostornih slika preslikava na strukturu odnosa među tonovima, pa tako odnos ne može biti direktno fiziološko-perceptivni, niti direktno imitativni.

Prema Nadi Ivanović (2002) sva tonska slikanja spadaju u kategoriju spoljašnjih ikoničnih relacija jedne kompozicije, to jest u kategoriju **muzičkih analogija**. Tu razlikuje **ikone – slike** (pr. 39), to jest sve zvukove koji imaju najveći

⁶⁴ Videti više: von Massov: Programmmusik, HW der musicalischen Terminologie: http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00070513/image_157 i detaljnije: http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00070513/image_160

stepen sličnosti sa objektom (upravo imitiranja i oponašanja prirodnih zvukova: ptičje pevanje, vetar, grmljavina, i dr.) i **ikone-metafore** koje „zvuče“ kao model, ali nemaju isto značenje (npr. upotreba gajdi koje ukazuju na prisustvo nacionalnog elementa). Druga grupa ikoničnih znakova odnosi se na unutrašnji tematski materijal kompozicije. Tu spadaju: **muzički dijagrami** – svi vidovi korespondentnih odnosa, imitacije u inverziji, diminuciji, u ogledalu,..., i **ikone asocijacije** — svi fragmenti teme koji funkcionišu kao znaci za kompletnu temu. Ako određena muzička analogija postane dominantna pojava u kompoziciji pri čemu dobija status primarnog materijala – teme, može se govoriti o **ikoni ikone** ili spoljašnjoj ikoničnosti koja dobija funkciju unutrašnje ikoničnosti. Upravo Tarasti smatra da se ikoničnost u muzici može razmatrati i kao unutrašnja i kao spoljašnja, a znakovne relacije koje se mogu unutar jednog muzičkog procesa stvoriti mogu biti u odnosu prvostепенosti, drugostепенosti i trećestепенosti.⁶⁵ Na taj način jedna kategorija znaka može biti transformisana u drugu, jedan spoljašnji znak može postati unutrašnji i tome slično.⁶⁶

Up. Izomorfizam, Motivisanost

V. Ikona ikone, Indeks, Pirsova trihotomija, Pirsove kategorije znakova, Simbol

IKONA IKONE

Ikona ikone (eng. *icon of icon*) nastaje kada određena muzička analogija postane dominantna intonacija u kompoziciji, odnosno važan tematski materijal, što će rezultirati čestim pojavama njenih fragmenata (ikone asocijacije) u muzičkom tekstu. Reč je o fenomenu gde spoljašnja ikoničnost, koja u sebi sadrži elemente predstavljenog (npr. imitacije grmljavine, ptičjeg pevanja, vetra i dr.), dobija funkciju unutrašnje ikoničnosti. Unutrašnja ikoničnost se pojavljuje u vidu relacija prve pojave ikoničkog znaka sa svim njegovim paradigmama unutar muzičkog procesa (Videti: Tarasti, 1995; Crnjanski, 2010a). Jedan od primera može biti ikonički znak koji intonacijom i artikulacijom ilustruje ples pilića iz istoimenog stava Musorgskog (Модест Петрович Мусоргский) iz *Slike*

⁶⁵ Prvostепенost podrazumeva pojam nečega što postoji samo po sebi, nezavisno od bilo čega drugog, drugostепенost podrazumeva odnos prema drugome ili reakciju na nešto, trećestепенost podrazumeva posredovanje prvog i drugog čime se oni dovode u vezu.

⁶⁶ Videti Tarastijevu analizu „Slike sa izložbe“ M. Musorgskog u: Eero Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics* (1994), str. 209-241.

sa izložbe (pr. 14). Redundantna upotreba ovog ikoničkog znaka tokom stava transformiše ga iz eksternog u interni znak – dakle u ikonu ikone.

The image shows a musical score for a piece titled "Scherzino" by Modest Mussorgski (1839-1881). The score is in 2/4 time and includes the tempo marking "Vivo, leggero". The first system of music (measures 1-5) is enclosed in a rectangular box, which is the iconographic sign mentioned in the text. Below the first system, the text "ana corula" is written. The score continues with measures 6-18, including dynamic markings like "pp", "sim.", "mf", and "cresc.". The score is written for piano and includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Primer 14. M. Musorgski, Ples pilića iz *Slike sa izložbe*, obeležen ikonički znak

Up. Ikona (Ikonički znak)

INDEKS

Indeks (lat. *index* = kažiprst, informator, znak; lat. *in* = ka) je znak koji ukazuje na lokaciju označenog. U Pirsovoj klasifikaciji, indeks spada, pored ikone i simbola u grupu znakova koji su u relaciji sa objektom (drugostepenost).⁶⁷ Dakle, u njegovom rečniku indeks je znak koji se odnosi na objekat koji predstavlja, jer je pod njegovim uticajem i poseduje logičku vezu sa svojim referentom (Pirs, 1898 / 1955: 98-104). To opravdava centralnu distinkciju između indeksa i ikoničkog znaka, gde je ikonički znak nezavisan od objekta, dok su indeks i objekat zavisni

⁶⁷ Za razliku od znakova koji se odnose na sebe same (*legiznakovi*, *sinznakovi* i *kvaliznakovi*) i znakova koji su u vezi sa svojim interpretantima (*rema*, *diciznak* i *argument*).

jedan od drugog. Indeksi su tako povezani vremensko-prostornom blizinom ili uzrokom sa onim što predstavljaju (Jakobsonov primer „dim kao indeks vatre“).

U neverbalnoj komunikaciji se govori o deiktičkim, pokazujućim ili indeksnim gestovima koji se najčešće rade rukama, ali i glavom.

Pošto su indeksi znakovi u vremensko-prostornoj blizini ili uzročnoj relaciji sa onim što predstavljaju, Tag zaključuje da bi se svi znakovi u muzici mogli videti kao indeksni na Pirsov način (Tagg, 1999).⁶⁸ U Tarastijevoj teoriji indeksikalnost se može posmatrati i kao unutrašnja i kao spoljašnja. Primera radi, Tarasti (1994: 209-241) je uočio da u kompoziciji *Slike sa izložbe* Musorgskog određeni eksterni indeksi postaju unutrašnji. Pozivajući se ponovo na distinkciju ikone i indeksa u vezi sa objektom, govoreći Tarastijevim rečnikom možemo reći da interoceptivna indeksikalnost u muzici predstavlja sintagmatski aspekt muzike i uopšte modalitet „doing“, za razliku od ikoničnosti koja predstavlja paradigmatički aspekt muzike i modalitet „being.“

Prema Lidovu, indeks je najodređeniji i najmanje artikulisan znak. U muzici, tempo, rubato, nijanse intonacije, dinamički nivo su obično neartikulisani znaci, indeksi. Oni su direktno ekspresivni, predstavljaju neposredni međusobni uticaj tela i zvuka. Lidov zaključuje da je indeks najtransparentniji znak u muzici, on je previše transparentan (Lidov, 2005: 153). „Šire posmatrano, **indeksom** bi se mogla smatrati svaka informacija koja ukazuje na prisustvo određenog elementa u muzici. Tako npr. možemo reći da naziv kompozicije ili forma u kojoj je napisano muzičko delo ukazuje na prisutnost određenih normi ili nečega što možemo da očekujemo da se desi na perceptivnom planu“ (Crnjanski, 2010a: 19), tj. ukoliko dopušta unapred donošenje zaključaka (npr. upotrebom nekog kalkulativnog sistema u stvaralačkom procesu kao što je dodekafonija). Određeni autori definišu indeks u muzici kao znak koji ukazuje na objekat sa kojim je u prostornom ili vremenskom odnosu. U tom slučaju, indeksni znaci u muzici bili bi oni koji upućuju na bilo koji drugi kontekst odvijanja radnje. Na perceptivnom planu u kojem muzički kontinuum doživljavamo kao sukcesiju elemenata, *indeks predstavlja znak koji ukazuje na sledeći muzički događaj*. Prisustvo razvojnih elemenata, kinetički odlomci muzičkog toka, progresivni elementi ukazuju

⁶⁸ Mora se ipak istaći da Tag u daljoj raspravi pravi analogiju indeksnih relacija i verbalnih koncepata kao što su metonimija i sinegdoha i to zaključuje isključivo na osnovu vremensko-prostornih odnosa. Međutim, metonimija i sinegdoha funkcionišu pre svega na ikonički način, npr. motiv koji ukazuje na prisustvo čitave teme. Dakle, ne može bilo koji motiv da ukazuje na prisustvo teme, već onaj koji je njen reprezentativni deo, ikonička prezentacija najčešće početnog dela.

na indeksikalnost muzike. Tako čitav jedan muzički odlomak (npr. razvojni deo sonatne forme) može pokazivati karakteristike indeksikalnosti.

Indeksni delovi vode naraciju od jednog do drugog narativnog programa. Primera radi, u Gudačkom kvartetu br. 11 Šostakovič uvodi indeksne znakove u završnim segmentima stavova čime „briše granice“⁶⁹ između njih. Nov narativni program počinje pre nego što je naznačen, kao na kraju prvog stava gde se čuje intonacija *Skerca* iako još uvek nije naznačen. Taj kontinuitet narativnog procesa pojačan je *attacca* povezanošću svih stavova.

The image displays two sections of a musical score for D. Šostakovič's String Quartet No. 11. Section (a) covers measures 49 to 54, marking the end of the first movement. It features a first violin part with dynamics *f*, *dim.*, and *p*, and a first piano part with dynamics *f* and *pp*. A box labeled 'a tempo' is placed above the first violin staff at measure 54. Section (b) covers measures 1 to 4 of the second movement, 'Allegretto'. It shows the first violin part starting with *pp* dynamics, and the first piano part with *attaca* markings. The word 'indeks' is written above the first violin staff in section (b).

Primer 15. D. Šostakovič, Gud. kvartet br. 11, Kraj prvog stava – Uvoda i *indeks* za temu *Skerca* (51-54) i tema *Skerca* (1-4)⁷⁰

V. Ikona (ikonički znak), Muzički znak, Pirsova trihotomija, Pirsove kategorije znakova

⁶⁹ Videti više: Nataša Crnjanski, *Muzička semiotika kroz DSCH* (2010). str. 79-90.

⁷⁰ Primer preuzet iz: Nataša Crnjanski, *Muzička semiotika kroz DSCH* (2010). str. 20.

INTEROCEPTIVNO ⇨ eksteroceptivno

Interoceptivno (eng. *interoceptive*) je termin koji upotrebljava Tarasti za znakove koji se odnose na unutrašnjost muzičkog dela, za razliku od **eksteroceptivnih** (eng. *exteroceptive*) koji se odnose na spoljašnji život kompozicije (up. sa introverzivnom i ekstroverzivnom semiozom Agavua). Paradigmatski aspekt muzike prema Tarastiju predstavlja *interoceptivnu ikoničnost*, dok sintagmatski aspekt predstavlja *interoceptivnu indeksičnost*.

- 1. Interoceptivna ikoničnost** - sličnost unutar muzičkog dela – princip repetitive i identiteta.
- 2. Interoceptivna indeksikalnost** pruža muzici kontinuitet: više indeksikalnosti u muzici pruža više tenzije slušaocu.
- 3. Interoceptivna simboličnost** se pojavljuje u muzici kroz apstraktne znakovne relacije koji aludiraju na određene muzičke situacije i njihova razrešenja pre nego na samu muzičku suštinu.

Up. Endogeno, Intrinzično značenje, Introverzivna semioza, Kongenerično značenje, Relaciono značenje, Sintagmatsko značenje, Unutrašnje značenje

V. Egzistencijalna semiotika, Eksteroceptivno

INTERPRETANT

Interpretant je Pirsov pojam koji ulazi u trijadičnu strukturu znaka: znak⁷¹-objekt-interpretant, ili sosirovskim jezikom, označitelj-označeno-interpretant. Prema Pirsu, interpretant je mentalna alatka koja nastaje posredstvom veze između znaka i objekta u mislima onoga koji tumači znak. To znači da označeno nije konačni označeni objekt, već posredna misao koja potpomaže razumevanje. Interpretant je kognitivna reakcija, kako kaže Moris, i posredna misao koja može biti šema, mentalna predstava ili sećanje na osnovu ranijeg iskustva.⁷² Interpretant tako postaje novi znak koji stvara drugog interpretanta,

⁷¹ Pirs je često umesto termina znak koristio pojam reprezentamen. Pirsov termin *znak* se izjednačava sa Sosirovim *označiteljem*.

⁷² Prema Morisu, interpretant je jedan od četiri činioca procesa semioze pored nosioca znaka, dezinatuma (ili objekta na koji se znak odnosi) i interpretatora ili subjekta koji tumači znakove.

vodeći do beskonačnog niza neograničene **semioze**, zaključuje Eko (1979: 193). Konsekventno tome, u Pirsovoj trijadičnoj strukturi znaka **semioza** se pojavljuje kao ključan proces u kome svaki znak tvori čitavu semiosferu drugih znakova oko sebe sa kojima ima referentni odnos (asocijativni niz, beskonačni niz interpretanata).⁷³

Ova Pirsova najoriginalnija ideja, ideja interpretanta, unosi pragmatičnu dimenziju u izučavanje znaka i neophodnu dinamiku, čineći dinamičnim i sam proces označavanja (signifikacije), kao i tumačenja značenja (semantike) u tumačenje funkcionalne uloge znaka unutar složenih relacije mreže znakova u kojoj se mogu javiti nove i različite interpretacije. Termin interpretant je jedan od najdiskutabilnijih i najintrigantnijih pojmova⁷⁴ u semiotici 20. veka koji zamenjuje Sosirovu dijadičnu koncepciju znaka: označitelj-označeno i skreće pažnju na ulogu *interpretatora*⁷⁵ – onoga koji tumači znak, kao i na sam čin *interpretacije* i polje *hermeneutike* u modernoj semiotici, što postaje izuzetno značajno i kada je reč o razvoju muzičke semiotike.

Početak razvoja muzičke semiotike koja se temeljila na Sosirovoj dijadičnoj strukturi znaka bio je usmeren na strukturalnu komponentu muzike zbog čega je često izostajao sam cilj analize, to jest pojam značenja. Smatra se da je tek sa implikacijom Pirsove trijade znaka i pojma interpretanta omogućen razvoj semantičkih teorija u muzikologiji, koje ne isključuju i sintaksičku komponentu, ali su pre svega usmerene na muzički označeno koje više nije periferni element analize. Pirsove ideje našle su primenu u muzičkoj semiotici kod mnogih semiotičara kao što su Hatén, Lidov, Martineš (José Luiz Martinez) i Kaming. Kada je reč o Pirsovoj kontemplaciji interpretanta u muzici, on se rukovodi idejom da je *misao moguća samo posredstvom znakova*, pa je konsekventno tome i muzika misao i znak koji zavisi od procesa signifikacije i percepcije interpretanta. A pod interpretantom u muzici se smatra drugi znak razvijen u mislima slušaoca, muzičara, kompozitora, analitičara ili kritičara. Pirs je takođe svoj trijadični koncept

⁷³ Iz tog razloga semioza se pojavljuje kao ponavljajući proces tumačenja znaka koji uključuje višestruke zaključke.

⁷⁴ Na primer, Eko smatra da je terminom interpretant, Pirs napravio zbrku, jer se on ne može identifikovati sa tumačem, već je on nešto što garantuje vrednost znaka u odsustvu tumača. Za Eka je interpretant tada blizak označenom, ali nije referent i nije značenje. Značenje pre svega zavisi od konteksta. Na primer, neki izrazi mogu imati isti referencu, ali različito značenje (Eko navodi primer 'moj očuh i otac mog polubrata', značenje nije isto).

⁷⁵ Prema ideji Pirsovog *interpretanta*, razumevanje značenja znaka, naročito u ovakvim ambivalentnim porukama u velikoj meri zavisi i od onog koji tumači poruku.

znak-objekt-interpretant nastojao da objasni kroz trostruku relaciju prvostepenosti, drugostepenosti i trećestepenosti (str. 161), gde je, uže posmatrano, prvostепенost znak, drugostепенost objekat na koji znak se odnosi i trećestепенost jesu interpretanti koji se stvaraju u ljudskom umu.⁷⁶ Na osnovu ovih relacija, mogu se izvesti tri nivoa percepcije muzike (Ivanović, 2002):

1. Prvi nivo percepcije „nesvesni“ doživljaj je kategorija prvostепенosti, tj. pojam **direktnog interpretanta** (fizički)
2. Drugi nivo je stvaranje specifične predstave kod slušaoca-vizuelne asocijacije. To bi bila personifikacija muzike-drugostепенost ili **dinamički interpretant (psihofizički)**. I ovaj nivo je nesvesan.
3. Trećestепенost ili **finalni interpretant** je spoj prethodne predstave sa emocionalnom dimenzijom (**emocionalni**).

Pitanje koje iz ovoga proizilazi jeste kako se nivo trećestепенosti uklapa u Pirssov finalni logički interpretant, kada je u procesu percipiranja muzike on emocionalnog karaktera? Još jedna kategorija koju Pirs navodi jeste **kontekst**: u kakvim okolnostima slušalac percipira muziku - kontekst slušaoočeve okoline i individualni kontekst (emotivno stanje, psihofizičko, i dr.). Mnoge ideje, različita tumačenja su interpretanti u smislu da se ne odnose na ono što se prenosi zvukom, već predstavljaju uslov za shvatanje znakova.

Zakoračivši u pojedinačne semiotike, ali i u prostor nesvesnog, psihologije, neuropsihologije, neurolingvistike, kognitivne lingvistike, bihejviorizam i drugo, pojam interpretanta je kao fenomen gotovo emancipovan od koncepta znaka, jer se njegovom značaju u kompetencijama pridaje posebna pažnja. Budući da se kroz asocijativni niz ili beskonačnu semiozu transformiše i proširuje iskustvo onoga koji koristi znak (Lidov, 2006), njegov fenomenološki značaj još uvek nije iscrpljen.

V. Muzički znak, Pirsova trihotomija, Pirsove kategorije znakova, Znak, Značenje

⁷⁶ Teškoća u primeni ovih pojmova na muziku izgleda da leži u području drugostепенosti – da li postoje objekti na koje muzički zvukovi, posebno bez teksta, čisto instrumentalni referišu. U isto vreme izgleda da isti problem u muzici ne postoji na nivou trećestепенosti, s obzirom na moguća značenja koja se mogu povezati samo sa jednim tonskim skupom. Martineš rešava problem nazivajući muzičko izvođenje drugostепенosti, ali mu ostaje neubedljiva „percepcija“ kao prvostепенost. Bez performansa se ništa ne može spoznati.

INTERTEKSTUALNOST

Intertekstualnost (eng. *intertextuality*) se u književnoj teoriji koristi za odnos među tekstovima. Uvela ga je teoretičarka Julia Kristeva (1966) kako bi opisala različite odnose koje promatrani tekst može imati s drugim tekstovima. Intertekstualnost podrazumeva postupke kao što su: citiranje, adaptacija, prevođenje, plagiranje, aluzija, parodija, pastiš i drugo. Za Kristevu „ideja intertekstualnosti zamenjuje ideju intesubjektivnosti“ (Kristeva, 1980: 66) kada shvatimo da smisao nije samo prenešen direktno od pisca do čitaoca, već je umesto toga posredovan i filtriran kroz kodove pružene piscu i čitaocu kroz druge tekstove.

U muzici se intertekstualnost odnosi na korišćenje delova neke ranije kompozicije, ili jasnih aluzija na delo iz ranijeg perioda kako bi se „pobošljao diskurs muzičkog dela“ (Hatten, 1994: 291). Kao i u književnosti intertekstualnost omogućava „šetanje likova“ iz jednog u drugo delo, brisanje granica među muzičkim delima, ali i brisanje autonomnog značenja jednog dela, i konačno stvaranje semantičkih veza među različitim delima u opusu jednog autora, ali i različitih autora. O intertekstualnosti je u muzici dosta pisano počevši od Karbusickog (Vladimir Karbusicky, 1983), Hatena (Hatten, 1985), Tokumarua (Yoshihiko Tokumaru, 1994) do Klajna (Michael Klein, 2004).

Među brojnim primerima intertekstualnosti u muzici, referentni bi bili oni iz Prokofjevlevog opusa, poput intonativnih odlomaka baleta *Bludni sin* u Četvrtoj simfoniji; elemenata opere *Ognjeni Anđeo* u Trećoj simfoniji; transparentnog ekspresionizma iste opere u Petoj sonati; rečitativnih odlomaka opere *Simeon Kotko*, kao i citata iz opere *Rat i mir* i filmske muzike za *Pikovu damu* u Osmoj sonati; Andantea iz *Klasične simfonije* kao II stava Četvrte sonate... Svi navedeni primeri svedoče o važnoj semantičkoj vezi kompozicija⁷⁷ i iz tog razloga slušanje orkestarskih dela Prokofjeva može biti izuzetno sugestivno za izvođenje klavirskih kompozicija. Isti zaključak bi mogao da se primeni na opuse drugih kompozitora poput Betovena, Šuberta, Lista, Rahmanjinova...

V. Hermeneutika, Hermeneutički krug

⁷⁷ O nizu ovakvih primera videti više: Nataša Crnjanski, *Prokofjev i muzički gest* (2014).

INTRINZIČNO ZNAČENJE ⇨ ekstrinzično značenje

Intrinzično značenje (eng. *intrinsic meaning*) je odnos zvuka sa drugim zvukom, ono je imanentno, **unutrašnje** ili **relaciono**, to jest ono koje Ogden (Charles Kay Ogden) i Ričards (Ivor Armstrong Richards) nazivaju „intrinzičnom osobinom“ (*intrinsic property*).

Za Agavua takođe i intrinzično značenje, zavisi od svesne primene konvencije, npr. dominantni septakord koji najavljuje toniku, potom uzlazni melodijski skok koji je popunjen postupnim pokretom u suprotnom smeru, i drugo. Međutim, i tu Agavu zaključuje da je za intrinzično shvatanje neophodno „ekstrinzično“, spoljašnje znanje, konvencionalno znanje. On smatra zato da je ekstrinzično-intrinzična dihotomija prihvatljiva za određenje osnovnih karakteristika kompozicije, za početni stadijum analize, ali da dalja upotreba zavisi upravo od toga u kom smislu se termini upotrebljavaju.

Up. Endogeno, Interoceptivno, Introverzivna semioza, Kongenerično značenje, Relaciono značenje, Sintagmatsko značenje, Unutrašnje značenje

V. Ekstrinzično značenje, Značenje

INTROVERZIVNA SEMIOZA ⇨ ekstroverzivna semioza

Introverzivna semioza (eng. *introversive semiosis*) se odnosi na relacije jednog muzičkog znaka sa drugim znakovima unutar muzičkog toka, za razliku od **ekstroverzivne semioze** (eng. *extroversive semiosis*) koja se odnosi na spoljašnji svet reference.

Termin introverzivno u semiotici potiče od ruskog lingviste Romana Jakobsona, dok širu upotrebu u muzičkoj semiotici dobija od Kofi Agavua i njegovih sledbenika. Introverzivne ili unutrašnje znakove u muzici Agavu naziva čisti znaci (*pure signs*, Agawu, 1991: 51) koji predstavljaju odnos zvuka sa drugim zvukom. U tonalnoj muzici se čisti znaci najbolje iskazuju putem harmonije.

Up. Endogeno, Interoceptivno, Intrinzično značenje, Kongenerično značenje, Relaciono značenje, Sintagmatsko značenje, Unutrašnje značenje

V. Čist znak, Muzički znak, Znak, Značenje

IZOMORFIZAM

Izomorfizam (starogrč: ἴσος, *Isos* = isti; μορφή, *morphe* = forma ili oblik) je termin kojim se označava strukturalna ikoničnost, motivisana veza između označitelja i označenog. Izomorfizam je dakle preslikavanje dve strukture, pojava jednakosti između njih. Tako je izomorfizam ikoničnost jačeg dejstva i potiče iz Pirsovog učenja.

U muzici se termin izomorfija ili izomorfizam upotrebljava u objašnjenju **ikoničkih znakova** koje „funkcionišu na osnovi izomorfizma, tj. njihovi označitelji već sadrže elemente označenog“ (Crnjanski, 2010a: 20). Kod izomorfizma postoji snažna veza između zvuka i značenja, pa su izraz i sadržaj neodvojivo povezani (mala promena izraza dovodi do promene sadržaja). Zbog toga Tarasti predlaže da se u muzici odnos između označitelja i označenog uvek vidi kao ikonički.

Primeri izomorfizma u muzici bi bili svi oni gde postoji strukturalni identitet između različitih planova: imitacije prirodnih zvukova (ptičja pesma, vetar, grmljavina), ili muzički dijagrami kao što su oblici imitacije, korespodentni odnosi i drugo, u kojima je sličnost strukturalna, odnosno dijagramatička.

Čak i kod određenih **topika**, gde postoji motivisana veza, uslovljen odnos između zvuka i značenja, kao korelacija koje su stilski utemeljene, postoji izomorfizam kao što je npr. motiv uzdaha, u silaznom, postupnom legato pokretu (pr. 53, str. 238). Izomorfizam se javlja i u Kivijevoj (Peter Kivy) teoriji konture i Klajnsovim (Manfred Clynes) sentičkim formama.⁷⁸ Na temelju izomorfizma, iste proporcije fizičkog i muzičkog gesta, razvija se i teorija o muzičkom gestu koja prema Koku ide u prilog bliskijem odnosu muzike i našeg telesnog iskustva (Cox, 2006: 57). „Ovaj ikonični odnos između zvuka i značenja, međutim, nije jedini koji se pojavljuje u teoriji o muzičkom gestu, jer je ikonični momenat u muzici snažno utkan u istraživanja sa ljudskim telom: parcijalne strukturalne sličnosti, izomorfija melodijske linije i plesnih pokreta, homologija strukture i ikoničnost telesne i muzičke oblasti upravo omogućuju mapiranje dve oblasti i metaforu ‘muzičko delo je živi organizam ili telo’“ (Crnjanski, 2014: 45).

⁷⁸ Klajnsove sentičke ili emotivne forme su elaborirane kod Lidova: David Lidov, *Is Language a Music?* (2005).



Primer 16. S. Prokofjev, Klavirska sonata br. 4, op. 29, III stav, *inicijalni gest kao ilustracija izomorfije fizičkog i muzičkog pokreta*

U literaturi se često sreću primeri idiosinkratičkih gestova koji se mogu definisati kao izomorfni tragovi instrumenata – delovi muzičkog toka u kojima se imitiraju određeni instrumenti ili grupe instrumenata. Taj se fenomen nekad naziva i *interteksturalnošću*, jer se prenosi slog, tekstura.

V. Idiosinkratički gest, Ikona (ikonički znak), Muzički gest

IZOTOPIJA⁷⁹

Izotopije (starogrč. *isos* = isto + *τόπος* = mesto, eng. *isotopy*) su „dubinski nivoi znakovnosti koji određuju sve naredne nivoe koji se nalaze bliže površini“ (Tarasti, 1991: 99), odnosno „skup semantičkih kategorija čija redundantnost garantuje koherentnost znakovnog kompleksa i omogućava jedinstveno čitanje teksta“ (Tarasti, 1994: 304). Teorija izotopa je u muzičku semiotiku ušla preko modalne gramatike Tarastija, a on ju je, između ostalih, pozajmio od Gremasa, a ovaj iz hemije i fizike. Sedamdesetih godina 20. veka teorija izotopa je predstavljena u Francuskoj kao „treća semiotička revolucija.“⁸⁰

Izotopije u muzici artikulišu muzičku naraciju u usaglašene delove i omogućuju koherentnost. **Drugim rečima, izotopije su oni elementi koji odolevaju nestanku kroz celokupno (poetsko) delo.** Izotopije se tako mogu definisati kao

⁷⁹ Reč izotop (eng. *isotope*) je izumeo hemičar i nobelovac Frederik Sodi (Frederick Soddy) 1913. godine.

⁸⁰ U rečniku semiotičkih termina (1982) Gremas i Kurte (Joseph Courtés) razlikuju pojedinačne izotopije (ili izozeme) koje sadrže delove kraće od ukupnog govora i koji su skloni nestajanju kada je text zgusnut, od globalne izotopije koja odoleva dužini diskursa. Francuski lingvisti takođe govore i o **bi-izotopiji**, izmeni dve izotopije iste važnosti; ovo je primećeno u velikim muzičkim delima, npr. Džordž Grejem (George Graham) je ukazao da Hajdnovo *Stvaranje* balansira između C dura / mola i B dura.

semantičke kategorije čija redundantnost garantuje koherentnost znakovnog kompleksa i omogućava ujednačeno čitanje teksta (Greimas, 1979). Izotopija je nivo značenja od kojeg zavise svi dalji znakovni procesi, što znači da ih Greimas određuje kao semantičke kategorije. **Izotopija tako garantuje koherentnost teksta koji drugačije može delovati fragmentarno i/ili nelogično.** „Zahvaljujući izotopijama možemo čitati, slušati, razumeti tekst, ili prvi deo, kao koherentnu celinu. U kompoziciji, sukcesivni muzički elementi mogu biti odvojeni pauzama ili se mogu pojavljivati nekonzistentno, ali zahvaljujući izotopijama, tekst se „drži u celini“. Funkcionisanje bilo kog samostalnog znaka zavisi od njegovih dubinskih izotopija.“ (Tarasti, 2012: 45). U muzici su to oni elementi koji dobijaju status predominantirajućih, redundantnih, a u isto vreme veoma značajnih elemenata na strukturalnom planu, tako da mogu biti formirani kroz **dubinsku strukturu, tematičnost, karakteristike žanra, teksture i uopšteno strategije teksta** (Tarasti, 1994: 304). Konsekventno tome, u jednom muzičkom delu izotopijom se može smatrati: tema, tonalitet, tekstura, određen interval, karakterističan ritam i drugo. Primera radi, kada je reč o karakteristikama muzičkog žanra, Tarasti je uočio u Betovenovoj sonati da je ritam sarabande izotopija, kod Lista je uočio izotopiju koju generalno naziva „dosada“ – muzika koja teži stagnaciji i pokret koji se zaustavlja nekoliko puta; u Šopenovoj (Frédéric François Chopin) Baladi u g-molu je ukazao da je izotopija indeksni razvoj valcera što se uočava u težnji za razvojem, što uvek predstavlja znak indeksikalnosti u muzici. U gudačkim kvartetima Šostakoviča moguće je govoriti o intonaciji kvarte kao izotopiji, predominantnosti određenog tonaliteta, ritmičkim izotopijama, izotopiji valcera, elegije i drugog.⁸¹ Prilagođavajući je svom hermeneutičkom modelu Hatten izotopiju široko definiše kao semantičku kategoriju – topiku višeg nivoa: „ekspresivna topika višeg nivoa koja dominira u interpretaciji topika i entiteta u svom domenu“ (Hatten, 1994: 291). Izvesno je da izotopije u stvaralačkom procesu igraju veoma značajnu ulogu, jer svaka od njih upućuje na određen semantički sadržaj, a u sadejstvu stvaraju poruku koju dešifruje poslednja karika komunikacionog lanca. Tako je u jednom delu moguće pronaći postojanje velikog broja izotopija koje nastupaju čak i simultano (*kompleks izotopija*).⁸² Pomoću ove teorije i semiotičkog kvadrata moguće je pratiti odvijanje događaja u kompoziciji, odnosno dinamiku tematskog strukturiranja kompozicije.

⁸¹ Videti analize Gudačkog kvarteta br. 11 i 15 u: Nataša Crnjanski, *Muzička semiotika kroz DSCH* (2010), str. 79 i 91.

⁸² Na kompleks izotopija Tarasti ukazuje u Listovoj muzici.

Tarasti sve izotopije deli u tri kategorije:

- ✓ **vreme (*temporalization*)**
- ✓ **prostor (*spatialization*)**
- ✓ **aktorializacija (*actorialization*)**

koje u isto vreme predstavljaju minimalne uslove da bi se odigrao jedan muzički događaj i predstavljaju tri grane muzičke logike.

Prvo se muzika vidi kao prostor, zatim kako postaje narativna ulazi i vremenska dimenzija, i na kraju na spoljašnjem nivou aktorialna dimenzija se prikazuje kroz motive i teme-likove. U tabeli su dati svi elementi koji čine ove tri kategorije izotopija.

IZOTOPIJE		
Dimenzije	SPOLJAŠNJA	UNUTRAŠNJA
PROSTORNA	<i>Registri</i>	<i>Tonalnost/atonalnost Udaljenost od tonike</i>
VREMENSKA	<i>Ritam/ritmičke figure (npr. triola, šesnaestine...) Metar/tempo-osnovna jedinica pulsa</i>	<i>Tempo Promene u odnosu na početni</i>
AKTORIJALNA	SPOLJAŠNJI NIVO NARACIJE <i>Likovi su mitski modeli: pošiljalac, pomoćnik, subjekt, objekt, adresant, primalac.</i>	UNUTRAŠNJI NIVO NARACIJE DUBINSKA NARACIJA <i>Koja pokazuje da su likovi generisani od paradigme ili koda koji je (u slučaju Šopena) namenjen perceptivnom slušaocu, ali koga je kompozitor možda odlučio da sakrije</i>
	MOTIVI-LIKOVI -određenje <i>main actors-karakteristike Modaliteti-being & doing, becoming-most-modulacija Karakteristike-will, can, must, know...Epistemske vrednosti-istina, laž, tajna,...</i> <i>-menjaju se karakteristike/osobine likova/motiva u zavisnosti od konteksta</i>	

Tabela 2. Kategorije izotopija

Ove tri kategorije su osnovne kategorije izotopija koje se javljaju u unutrašnjim strukturama kao nivoi znakovnosti, a u spoljašnjem kao nivoi komunikativnosti, gde se muzika doživljava kao ljudski govor. „Drugim rečima, svaka od kategorija posmatra se kroz elemente koji čine njen spoljašnji ili unutrašnji segment (spoljašnja i unutrašnja: vremenska i prostorna dimenzija, aktorializacija). Modalna logika i teorija izotopa omogućila su Tarastiju da se u svom istraživanju

zainteresuje za jedan od najaktuelnijih problema u muzici, a to je **narativnost**“ (Crnjanski, 2010a: 47).

Međutim, mora se primetiti izvesna nekonzistentnost kod Tarastijeve upotrebe ovog termina. U nekim ranijim publikacijama, Tarasti o izotopijama govori kao o tematskim prostorima ili *topoima* u kojima se kreću tematski likovi (Tarasti, 1991). Tako se javlja prva tematska i druga tematska izotopija kao prostori koje ispunjavaju prva i druga tema npr. sonatne forme, rečeno konvencionalnim muzičko-analitičkim rečnikom. Ovakvo određenje izotopije ima primarno značenje kod ovog autora i veoma često će muzički tekst biti podeljen na izotopije kao segmente. On neretko navodi kao izotopije različite muzičke elemente koji su redundantna pojava, od ikoničnosti u Listovoj *Dolina Oberman* do prostorne izotopije C-dura u *Valdštajn (Waldstein)* sonati (1995). On nastavlja objašnjavanje pojma izotopije u muzici kao da time potvrđuje svu njegovu problematičnost.⁸³ Tako izotopiju koju determinišu Gremaš i Kurte izjednačava sa *semiosferom* kod Uspenskog i Lotmana ili perfuzijom znakova kod Pirsca koji predstavljaju „prostore“ izvan kojih znakovi ne znače ništa (Tarasti, 2012: 338). Takođe, za njega su izotopije imanentni nivoi značenja (271) ili dubinski nivoi znakovnosti (191), potom tonalni prostori (286) ili situacije, ali i „nevidljive“, apstraktne kategorije interpretacije“ (225). Iz ovoga se može zaključiti da **izotopija** kod Tarastija postaje opšti termin za bilo koju vrstu redundantne i značajne muzičke strukture koja zajedno sa modalnom logikom proizvodi moćan vokabular za diskusiju o različitim nivoima muzičkog značenja. Na kraju, Tarasti vidi značaj izotopija i za izvođaštvo: „Muzičko izvođaštvo mora takođe pronaći pravilne izotopije za ‘wertreue’ i autentičnu interpretaciju“ (Tarasti, 2012: 45).

V. Egzistencijalna semiotika, Aktorijalna dimenzija, Prostorna (spacijalna) dimenzija, Vremenska (temporalna) dimenzija

JA-TON

Ja-Ton (nem. *Ich-Ton*; eng. *Me-Tone*) je termin koji potiče iz biosemiotike Uekskila koji tvrdi da je svaki organizam okružen svojim **Umwelt**-om, poseduje

⁸³ Teorija ima dosta nejasnih segmenata, posebno zbog toga što je Gremaš sam koristio termin na više različitih načina.

sopstvene kodove (nešto nalik muzičkoj partituri) koji određuju koji znakovi se prihvataju iz okruženja, a koji se odbacuju. Taj princip se naziva *Ja-Ton*.

U muzičku semiotiku ovaj termin uvodi Tarasti i odnosi se na izbor znakova koje kompozitor pravi iz svog okruženja, i kako se ti elementi dalje ponašaju, u kakvim se situacijama pojavljuju unutar muzičkog toka jedne kompozicije (Tarasti, 2012: 388). Tarasti tvrdi da svaki kompozitor ima svoj *Ja-Ton*, kao što ima i svaka kompozicija. Dalje ga interpretira kroz Kantove kategorije: subjekt (lik) – vreme – prostor, kad god se transcendentna ideja filtrira u **Dasein**, to jest u realnost.⁸⁴

V. „Dasein“, Egzistencijalna semiotika, „Umwelt“

„KATABASIS“ ⇨ „anabasis“

Katabasis ili **catabasis** (grč. κατάβασις, κατὰ = dole + βαίνω = krenuti) je termin koji je u muzici predstavljen putem izomorfne linije silaznog kretanja. Na taj način se, prema Tarastiju, *katabasis* približava predstavljanju estetske kategorije tragičnog u muzici, sa silaznim pokretom u basu od I do VI stupnja, što ukazuje na smrt ili nešto veoma ozbiljno, kao u laganom stavu Šubertove *Fantazije Putnik* ili III stavu Šumanove fantazije (Tarasti, 2012: 291).

V. „Anabasis“

KENDONOV KONTINUUM

Kendonov kontinuum (eng. *Kendon's continuum*) predstavlja tipologiju gestova prema Adamu Kendonu. Naziv kontinuumu daje Meknil (McNeill, 1992) u Kendonovu čast. Premda se ovde favorizuje verbalna uslovljenost gestova i autonomija gesta permanentno stavlja u analogiju sa rečju, kontinuum nudi interesantnu tipologiju, od gesta u konjunkciji sa govorom, do gesta kao autonomnog oblika izražavanja.

Na jednom kraju kontinuumu se nalaze opšti (*global*) i potpuni (*holistic*) gestovi (gestikulacija) koji su idiosinkratički u formi i onaj koji ga koristi samo je marginalno svestan njegove upotrebe. Na drugom kraju se nalaze gestovi nezavisni

⁸⁴ Videti više: Eero Tarasti, *Semiotics of classical music – how Mozart, Brahms and Wagner talk to us.* (2012).

od govora, čiji elementi deluju kao leksije i oni koji ga koriste potpuno su svesni te upotrebe. U sredini su: pantomima ili mimika koja se može koristiti kao alternacija govoru, i amblemi, koji su standardni gestovi koji mogu funkcionisati kao govor, ali ne konstituišu komponente jezičkog sistema. Meknil (McNeill, 1992) je ovaj kontinuum usavršio dodajući još četiri kontinuumu sa ukazivanjem kako se neki gestovi u određenim kontinuumima poklapaju, a negde stoje u odnosu opozicije. Prvi kontinuum se odnosi na govor – npr. gestikulacija podrazumeva prisustvo, a pantomima odsustvo govora; drugi na lingvističko svojstvo – da li imaju potencijal za sintaksičke kombinacije sa drugim gestovima ili ne, npr. da li znak za OK sa palcem može da se uradi sa drugim prstom?; treći na konvencionalnost – npr. gestikulacija i pantomima nisu konvencionalni, amblemi su delimično, dok je znakovni jezik potpuno konvencionalan; i četvrti se odnosi na semiotički aspekt, to jest vrstu semioze koja stoji između gesta kao materijalnog plana i sadržaja na koji ukazuje, što daje semiotičke razlike među gestovima kao znacima.⁸⁵

Gestikulacija → Pantomima → Amblem → Znakovni jezik

Slika 12. Kendonov kontinuum.

V. Gest, Gestikulacija

„KHÔRA“

Khôra (starogrč. *χώρα*, *chora*) je u Staroj Grčkoj bio termin za teritoriju van gradskog jezgra polisa. Korišten je u filozofiji od strane Platona sa nekoliko značenja: "treća vrsta," prostor, materijalni supstrat i interval, što je takođe inspirisalo Žaka Deridu (Jacques Derrida) da istraži ovaj prilično nejasan grčki pojam. Izučavao ga je i Martin Hajdeger, koji ga definiše kao prostor u kome se dešava "pročišćenje". U semiotiku ga uvodi Julija Kristeva koja ga koristi kao

⁸⁵ *Globalno* se odnosi na činjenicu da se određenje značenja kod gestikulacije vrši tako što se značenje delova određuje uvidom u celinu, što se razlikuje od rečenice kod koje se određenje vrši parcijalno. Lingvističko preslikavanje je *segmentirano*, OK znak je segmentovan, jer može biti potvrđen jedino ako je kritični segment prisutan (spajanje palca i kažiprsta). *Sintetičko* se odnosi na činjenicu da se jedna gestikulacija koncentriše u jednu simboličku formu različitih značenja koja se može raširiti kroz čitavu rečenicu u govoru. Rečenica u gestikulaciji je analitična, kao i znak u znakovnom jeziku, dok je amblem kao i gestikulacija sintetička, pantomima takođe može biti analitička. Videti više: David McNeill, *Hand and Mind* (1992), str. 1-10.

deo analize diferencijacije semiotičkog i simboličkog područja. Ona artikuliše termin khôra u smislu stanja predznaka: "lako se khôra može odrediti i regulisati, nikada ne može biti definitivno postavljena: kao rezultat, khôra se može pozicionirati, i ako je potrebno, pozajmiti topologiji, ali nikada ne može dobiti aksiomatsku formu" (Kristeva, 1984: 26). Objasnjavajući svoj egzistencijalni kvadrat, Tarasti kinetičku energiju referiše kao khôru, želju, gestove, intonacije i na kraju, kao Pirsovu "prvostепенost" (Tarasti, 2012: 450).

Može se zaključiti da nepobitno khôra označava prostor, koji treperi "između logike isključivanja i uključivanja" (Derrida, 1995: 89), jer se ne može odrediti kao ovaj ili onaj, i u isto vreme može biti oba.

V. Egzistencijalna semiotika

KÔD

Kôd (lat. *codex*) predstavlja niz pravila pomoću kojih se jedan oblik informacije pretvara u drugi. „Kod je skup činjenica kojima raspolaže govornik jezika“ (Ivanović, 2002: 22). Kôd je važan element komunikacije jer on određuje, tj. uspostavlja odnos između označitelja i označenog, sužavajući mogućnost kombinovanja elemenata koji čini jedan repertoar znakova.

Unošenje informacije u poruku naziva se enkodiranje, a izvlačenje iz poruke dekodiranje. Kôd predstavlja „[...] sistem koji utvrđuje: 1) repertoar simbola koji se razlikuju po uzajamnoj suprotnosti; 2) pravila njihovog kombinovanja; i 3) eventualno podudaranje, od termina do termina, između svakog simbola i određenog značenja,“ (Eko, 1973: 35) i on sam poseduje entropiju, tj. stanje jednake verovatnoće kome teže njegovi elementi. Iako kôd nosi manji stepen verovatnoće, i tada postoje izvesne kombinacije znakova koje omogućavaju veći broj mogućih poruka.

Preduslov da muzička poruka bude dekodirana od strane primaoca jeste da se upotrebi isti kôd koji je prethodno upotrebio pošiljalac da bi stvorio delo. Jedan od najpoznatijih primera potrage za kodom u muzici nalazi se u taksonomijskoj ili **distributivnoj analizi**. Strukturalista Nikola Rive uspostavio je model kojim muziku razmatra kao semiotički sistem koji poseduje sintaksu i nosi u sebi dihotomiju kôda i poruke. Analizu zasniva na izdvajanju osnovnih jedinica, njihovu klasifikaciji i otkrivanju **pravila** njihovog kombinovanja, tj. **kôda**. U okviru sintak-

se tonovi ili grupe tonova dobijaju značenje, tj. kroz njeno formalno proučavanje se otkriva kôd koji prati neku logiku oznaka u sintagmi kada se stiže do značenja.

Sa pitanjem umetničke komunikacije povezano je i pitanje poruke kao prazne forme, to jest otvorenog dela, jer slušaoci, to jest publika, delu mogu dati više mogućih značenja. Govoreći o delima savremene umetnosti, Eko ukazuje da su ona sa namerom srušila formalne konvencije kako bi se pronašla nova vrsta koda, i on je pronađen prvo u vizuelnim umetnostima (najpre slikarstvu) u vidu ćelije, to jest mikrofizičkog kôda. Mikrofizički kod, npr. u enformelu, generiše samu strukturu kao značenje.⁸⁶ Posledica je da dela savremene umetnosti deluju kao primenjeni individualni kodovi koji se moraju prvo naučiti da bi se delo razumelo.⁸⁷ Na taj način, svako delo umetnosti uspostavlja sopstveni komunikacioni sistem, i od te ideje potiče koncept **idiolekta** u umetnosti.

V. Idiolekt, Komunikacija, Otvoreno delo, Poruka

KOGNITIVNA MUZIČKA TEORIJA

Kognitivna muzička teorija (eng. *Cognitive Music Theory*) je grana muzičke teorije koja se razvija pod snažnim uticajem lingvistike, neurolingvistike i psihologije muzike, a u fokusu je istraživanje veze između muzičkih fenomena, percepcije muzike i spoznaje, to jest kognitivnih procesa.

Može se reći da kognitivna muzička teorija postoji oduvek, jer njen predmet oduvek nalazi u fokusu interesovanja teoretičara muzike, međutim sistematski razvoj počinje naročito radom kompozitora Lerdala i lingviste Džekendofa (Lerdahl & Jackendoff, 2006), ali i drugih autora poput Zbikovskog, Laskea (Laske, 1999), Dejvida Hjurona (David Huron, 2002), Stiva Larsona (Larson, 2004), Kerol Krumhansl (Carol Krumhansl, 1990), Dejvida Temperlija (Temperley, 2001), Anija Patela (Annirudh Patel, 2008), Arnija Koksa (2016), i drugih.

Osnovno polje zanimanja kognitivnih teoretičara muzike jeste povezivanje muzičkih fenomena sa kognitivnim sposobnostima čoveka i njegovim iskustvom.

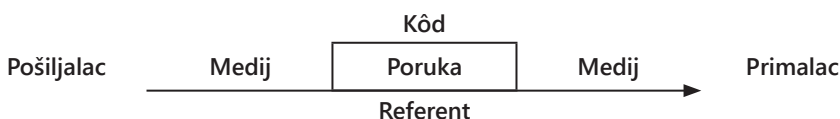
V. Mimetička hipoteza, Teorija o muzičom gestu

⁸⁶ Svoju primenu u muzičkoj analizi mikrofizički kod će pronaći u vidu teorije skupova (*set theory*) koja uspešno objašnjava atonalna dela, pronalazeći u njima ćeliju-primarnu formu koja se nalazi u svim slojevima. Osnivač set-teorije u muzici je Alen Fort (Allen Forte).

⁸⁷ Npr. dodekafonija je morala svako svoje delo da objasni: koja serija je upotrebljena, koje operacije sa serijom su primenjene, kako se delo sluša. To Eko naziva metatezikom o jeziku-kôdu.

KOMUNIKACIJA

Komunikacija (lat. *communicare* = deliti) je proces koji se odvija između dva elementa: izvora informacije i primaoca, tj. u govoru između **pošiljaoca** i **primaoca**. Pored ova dva elementa, proces komunikacije podrazumeva i *predmet* o kome se govori, **referencu** ili *referent*, znakove tj. *kôd*, i sredstvo ili *medij prenošenja*.⁸⁸



Slika 13. Jakobsonov lanac komunikacije⁸⁹

Poruka sadrži informaciju koja je kodirana. Njeno unošenje u poruku naziva se *enkodiranje*, a izvlačenje iz poruke *dekodiranje*. „Dakle, i pošiljalac i primalac koriste kôd čija je uloga u komunikaciji od neosporne važnosti: on uspostavlja odnos između označitelja i označenog i sužava mogućnosti kombinovanja elemenata jednog repertoara znakova. Drugim rečima, kôd je taj koji olakšava komunikaciju. Prema tome, idealna komunikaciona situacija bila bi ona u kojoj bi i pošiljalac i primalac koristili identičan kôd“ (Crnjanski, 2010a: 30). To, međutim, nije moguće, čak iako oba učesnika u komunikaciji koriste isti jezik.⁹⁰ Što više sadrži elemenata informacije, tj. što je informacijska supstanca gušća, poruka je toplija i obratno, što omogućuje da se i mediji dele na *vruće* i *hladne*. U vrućoj poruci, smisao daje pošiljalac, a u hladnoj smisao (u većoj ili manjoj meri) daje primalac koji je na taj način uključen u opštenje. Na prenos informacije utiče i šum, koji sadrži svaki komunikacioni lanac.

Lingvistički sistem (sistem prirodnih i veštačkih jezika) je komunikacioni sistem zasnovan na govoru i pismu, dok su svi ostali semiotički sistemi takođe komunikacioni, ali nemaju diskurzivni karakter: predmetni, akustički, vizuelni, prostorni, vremenski, bihevioralni sistem. Žan-Žak Natje se protivi semiološkoj orijentaciji koja sve sisteme znakova proučava kao komunikacione sisteme, dok Lotman smatra da je teorija informacije čak šira oblast od nauke o znakovima, jer se ne

⁸⁸ Prema Lotmanu, tu spada i autokomunikacija kada je individua i pošiljalac i primalac poruke.

⁸⁹ Slika preuzeta iz: Pjer Giro, *Semiologija*, (1983), str. 9.

⁹⁰ Poznavanjem kôda srpskog jezika unapred se ograničavamo na moguće kombinacije elemenata, ali to ne obezbeđuje njegovu istovetnost, budući da nedostaje podudarnost jezičkog iskustva i istovetnost obima pamćenja.

bavi samo izučavanjem socijalnih znakova u kolektivu, već i prenošenjem i čuvanjem informacije. Iz toga proizilazi da se svi znakovni sistemi mogu posmatrati i kao komunikacioni, pa tako i umetnost.

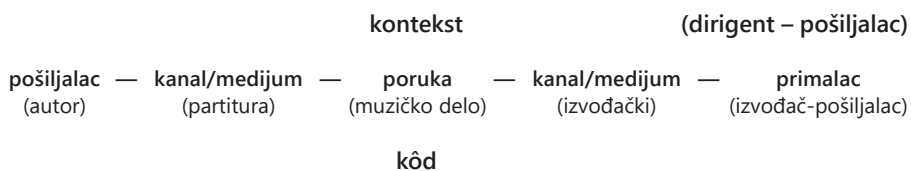
Međutim, muzika se, zbog „nevidljive“ komunikativne funkcije, za razliku od poezije ili slikarstva, svrstava u *nesižejne umetnosti*. Mukaržovski smatra da, i pored činjenice da muzika u svojoj suštini ne saopštava, svaka komponenta umetničkog dela ima sopstvenu komunikativnu vrednost nezavisno od toga da li pripada sižeju ili ne. To bi značilo da i u apsolutnoj muzici, zvuci tj. melodije nešto znače, jer kao komunikativno značenje funkcionise čitava struktura umetničkog dela. Sa ovim se ne bi složio Levi-Stros čija je kritika savremene umetnosti postala referenca za diskusiju o istoj temi.⁹¹

Da bi se muzika mogla posmatrati kao komunikacioni proces, ona se mora definisati kao *drugostepeni jezik* koji ima sopstvenu unutrašnju organizaciju i sopstveni princip stvaranja muzičkih poruka na tom jeziku. Preduslov da muzička poruka bude dekodirana od strane primaoca jeste da se upotrebi isti kôd koji je prethodno upotrebio pošiljalac da bi stvorio delo. Ukoliko je zajednički repertoar kodova veći, utoliko je veća mogućnost komunikacije i razumevanja izvesnih muzičkih dela. Kao kôd u muzici funkcionise sve ono što daje informacije o delu (npr. ukoliko je delo „in G“ isključujemo mogućnost da je pisano u određenim stilovima), a njegova važnost se najbolje vidi u varijabilnim tumačenjima jednog te istog muzičkog dela. Zato se muzička komunikacija dosta razlikuje od govorne, jer se proces razumevanja odvija na specifičan način, uloge govornika i slušaoca ne mogu obrnuti,⁹² problem se javlja kod određenja prve karike komunikacije, tu je i pitanje interpretacije i stepena očuvanosti informacije, potom šumovi u koje ulazi čak i kulturni šum – duhovne i kulturne prepreke u razumevanju poruke, i drugo.

⁹¹ Naime, poredeći mit i muzičko delo Stros uviđa da oni dele zajednička svojstva da budu jezici, jer svaki na svoj način transcendiraju artikulisani izraz. Tako u muzici prvi nivo artikulacije obezbeđuju intervali koji imaju značenje (jer se taj sistem zasniva na hijerarhijskom odnosu tonova u sistemu), dok sekundarnu artikulaciju predstavljaju izolovani tonovi koji nemaju značenje. On smatra da se, zbog ove osobine (koju poseduje svaki artikulisani jezik, uvođenjem drugog koda, poništava se prvi), tonalni sistem (kao i svaka figurativna umetnost) može smatrati jezikom, a muzičko delo porukom kojom se prenose informacije. U odnosu na tonalni i modalni sistem, savremena muzička misao odbacuje prirodnu osnovu kao sistem odnosa ustanovljenih među tonovima skale i samim tim, ukida primarni nivo artikulacije. To bi bilo analogno situaciji u kojoj bi jezik odbacio moneme i izgradio govor samo na fonemama. Zbog toga Stros nefigurativnu umetnost (atonalna muzika, apstraktno slikarstvo) smatra ne-jezicima. Time što se usprotivila tradicionalnim vrednostima (lestvici, tonalitetu, formi,...), atonalna muzika je postala nekomunikativna i udaljena od slušaoca. Ova Strosova kritika upućena je uopšte serijalnoj misli (i otvorenom delu) koja gradi poruke novim kodovima (nepoznatim) za razliku od strukturalne misli koja se služi unapred poznatim kodovima.

⁹² Primeri za aktivno učešće publike u komunikaciji su veoma retki, posebno u muzici.

Ako se isti Jakobsonov model komunikacije primeni na muziku, problem se javlja već pri određenju prve karike komunikacionog lanca, tj. da li kao pošiljaoca označiti umetnika ili samo muzičko delo? Druga karika ili medijum emitovanja informacije može biti bilo koji izvođački sastav. Sa ovim je povezano pitanje „očuvanja“ informacije pri interpretaciji (ukoliko izvođač manje interveniše, više informacije će biti sačuvano). Treća karika je kanal ili vazduh kojim prolaze zvučni talasi u kojem se može javiti šum.⁹³ Situacija muzičke komunikacije postaje složenija ukoliko se posmatra kao dvostruki proces u kome egzistira primarna komunikacija autora sa izvođačem ili dirigentom i sekundarna od novog primaoca sa slušaocem.



Slika 14. Šema primarne muzičke komunikacije

Proces doživljavanja muzike teče tako što muzičko delo postaje informacija ili poruka tek kada stigne do prvog primaoca. U tom smislu, prvi primalac (koji denotira informaciju kroz kreativni proces čitanja, razumevanja i razmišljanja o delu, stilu, kompozitoru...) je izvođač ili dirigent koji kasnije i sam postaje pošiljalac koji poruku šalje publici. Neosporno je da će takva informacija već kod primarne komunikacije izgubiti nešto od svoje „informativnosti,“ a zatim i kod sekundarne, jer se kodovi obrazovanog muzičara razlikuju od onih koje poseduje prosečan slušalac.⁹⁴ U tom kontekstu se poruka (muzičko delo koje prolazi kroz dvostruki lanac komunikacije) transformiše i generiše nekim novim informacijama (intervencijama u intepretaciji). Ako tu dodamo i druge faktore kao

⁹³ Mejer šumove deli na akustičke (fizički šumovi, smetnje u akustici-prostoru,...) i kulturne (duhovne i kulturne prepreke u primanju poruke – npr. ukoliko je reč muzičkom delu koje je kulturološki dosta udaljeno od slušaoočeve kulture). Možda je umetnost jedina sposobna da šum preobrati u informaciju. U tom smislu, mnogi slučajni fizički šumovi mogu postati informacija, jer se nalaze u novom kontekstu.

⁹⁴ Ukoliko prethodnu komunikacionu situaciju svedemo na razinu autor – muzikolog, semiotički pristup muzičkom delu obuhvataće upravo neophodnu rekonstrukciju kôda koji je koristio kompozitor i uspostavljanje korelacije sa kodovima koje koristi muzikolog. U tom slučaju komunikacija je pojednostavljena, jer se kodovi jednog muzikologa (ili bilo kog obrazovanog muzičara) u velikoj meri mogu približiti kodovima kompozitora za razliku od prosečnog, muzički neobrazovanog slušaoca, isto kao što se može razlikovati i namera zbog koje se komunikacija uspostavlja.

što su kultura, vaspitanje, lično iskustvo i tome slično, zaključak je da muzička komunikacija predstavlja jednosmeran proces u kome je poruka upućena svima i nikome, a njeno razumevanje zavisi od mnoštva činilaca.

Sa pitanjem muzičke komunikacije povezan je i pojam prazne forme i **otvore-nog dela**, jer u trenutku kada poruka stiže do primaoca ona predstavlja praznu formu koju je moguće ispuniti sa više značenja, kao i pojam **idiolekta** koji predstavljaju privatni kôd kojim se služi samo jedan govornik (umetnik), a razume ga ograničeni broj slušalaca

V. Otvoreno delo, Poruka, Idiolekt, Kôd

KONCEPTUALNA METAFORA

Pojam **metafore** (grč. *meta* = promena, *pherein* = nositi; grč. μεταφορά = prenos) se najjednostavnije opisuje kao skraćeno poređenje. Njena suština se može predstaviti kao razumevanje i doživljavanje jedne oblasti pomoću pojmova druge. Premda se metafora uobičajeno smatra retoričkom figurom i karakteristikom jezika, skorija istraživanja otkrivaju da je metaforički način mišljenja karakterističan za naš svakodnevni način razmišljanja. Na činjenicu da je naš uobičajeni konceptualni sistem fundamentalno metaforičan po prirodi, ukazuju Lejkof i Džonson (Lakoff & Johnson, 2003 [1980]) i vrše diferencijaciju **konceptualne metafore** (*conceptual metaphor*) ili kognitivne metafore (*cognitive metaphor*) sa jedne strane, i **lingvističke metafore** sa druge. **Konceptualna metafora** predstavlja proces u kome neko apstraktno i nepoznato područje objašnjavamo pojmovima one oblasti koja nam je poznata i konkretna, to jest izvorno područje preslikavamo ili mapiramo na ciljno, dok je **lingvistička metafora** odraz takvog kognitivnog preslikavanja unutar jezika. Ustanovljeno je da kao izvorna oblast najčešće funkcioniše oblast fizičkog iskustva i jednostavni prostorni koncepti i relacije pomoću kojih razumemo mnogo apstraktnije oblasti. To je dalje izrodilo pojmove otevljene kognicije (*embodied cognition*) i otevljenog značenja (*embodied meaning*), odnosno teorije otevljenja (*theory of embodiment*)⁹⁵ prema kojoj mentalni život i kognitivni procesi u najvećoj meri zavise od iskustva koje potiče iz fizičke oblasti, percepcije tela i našeg delovanja u prostoru. Nakon velikog prodora u istraživanju metafore u kognitivnoj lingvistici

⁹⁵ Videti: George Lakoff, „The neuroscience of metaphoric gestures: Why they exist“ (2008); Jessica Wahman, „Sharing Meanings About Embodied Meaning“ (2008).

početkom osamdesetih godina 20. veka, a potom i ekspanzije studija o gestu deceniju kasnije, međusobne relacije metafore i gesta postaju generalno važna naučna tema. Upravo ovi koncepti bili su presudni u fundiranju **teorije o muzičkom gestu** sa razvojem osnovne ideje preslikavanja fizičke oblasti na muziku.

Kao kognitivni fenomen, metafora nastaje konceptualnim mapiranjem, odnosno preslikavanjem oblasti. Kao što je već istaknuto, **višedomensko preslikavanje** (*cross domain mapping*) se pojavljuje kao potreba da se neka apstraktna oblast (ciljna) shvati pomoću druge koja nam je bliskija i konkretnija (izvorna), a to je najčešće naše fizičko iskustvo. Preslikavanje ovih oblasti nije slučajno. Da bi preslikavanje bilo moguće, izvorna i ciljna oblast moraju deliti strukturalne karakteristike. U slučaju preslikavanja muzičke i fizičke oblasti ta strukturalna sličnost se pokazuje kroz procesualnost, kroz činjenicu da se muzika odvija kroz vreme i prostor, pa njene segmente čujemo kao muzičke gestove analogne fizičkom gestu. Iz toga proizilazi da „pokret nije nametnut muzici, već predstavlja njenu strukturalnu karakteristiku koju muzika deli sa telom“ (Crnjanski, 2014: 35).⁹⁶ Budući da fizička oblast nije jedina pomoću koje mapiramo, shvatamo i konceptualizujemo muziku, kao rezultat se pojavljuje bogat metaforički jezik za opisivanje muzičkih događaja.⁹⁷

⁹⁶ Konvencionalne metafore su mrtve metafore koje su kao izrazi duboko ukorenjene u našem govoru i funkcionišu kao doslovni izrazi. Možda nije naodmet da se to predstavi bliskim primerom iz svakodnevnog života sa konvencionalizovanom strukturalnom metaforom (gde je jedan koncept strukturiran pojmovima drugog) kao što je: VREME JE NOVAC. Preslikavanje ili mapiranje oblasti vremena i novca je moguće, jer u našoj kulturi predstavljaju dragocene pojmove, iako su i vreme i novac različite konceptualne oblasti. Na osnovu toga moguće je reći: „Koliko si potrošio vremena? Izgubio sam puno vremena“, gde je vreme kao nešto što je vredno nalik novcu, delimično strukturirano, shvatljivo, izvedeno i ispričano u pojmovima novca. Metafore kao pomenuti lingvistički izrazi su mogući, jer se nalaze u konceptualnom sistemu, mi govorimo o vremenu kao o novcu, jer ga shvatamo na taj način, i ponašamo se na način shvatanja oblasti vremena. Da u procesima preslikavanja kao izvorna u velikom broju slučajeva funkcioniše upravo oblast telesnog, fizičkog iskustva, dokazuju orijentacione metafore, koje za razliku od strukturalnih, ne strukturiraju jedan koncept pojmovima drugog, već organizuju čitav sistem koncepata u međusobnom odnosu. Većina njih uključuje prostornu orijentaciju: gore-dole, unutra-napolje, centralno-periferno, i drugo. Primeri kao što su SREĆA JE GORE, ZDRAVLJE I ŽIVOT SU GORE, TUGA JE DOLE, BOLEST I SMRT SU DOLE rezultiraju izrazima kao što su: padam u depresiju, on je u top formi, brzo je propao. Naše fizičko i kulturno iskustvo obezbeđuje mnogo mogućih uslova za prostorne metafore, koje mogu varirati od kulture do kulture. Postoji jedna vrsta metafora koje su toliko prirodne i prisutne u našim mislima, da se gotovo uzimaju kao direktni opis mentalnih fenomena. Reč je o takozvanim ontološkim metaforama, kao što je UM JE MAŠINA, što omogućava izraz: „moj mozak ne funkcioniše danas“.

⁹⁷ Uzmimo najšire korištenu metaforu MUZIKA JE JEZIK u kojoj muziku doživljavamo kao lingvistički tok, a iz toga sledi čitav niz pojmova kao što su rečenica, tema, sintaksa,... putem kojih bliže određujemo njene karakteristike.

Važno je istaći da u izvornoj oblasti uvek postoji iskoristiv i neiskoristiv deo, pa je moguće koristiti samo ograničen broj termina iz jednog područja (fizička oblast) da bi se govorilo o korespondentnim konceptima u metaforički definisanoj oblasti (muzika). Paradoks bi nastao ukoliko bismo u istoj metafori pokušali da primenimo *neiskoristiv* deo na ciljno područje.⁹⁸ Iako metafore omogućavaju razumevanje određenih aspekata apstraktnih područja, one nisu savršene, jer zamagljuje ostale aspekte (recimo, korišćenjem metafore MUZIKA JE JEZIK, sakriva se aspekt koji bi omogućila metafora MUZIKA JE TELO), zato nekada jedno preslikavanje nije dovoljno da objasni ukupnost određenog fenomena. Iz tog razloga, korišćenje preklapajućih metafora (*cross-metaphorical coherence*) između kojih mora postojati korespondencija jeste veoma korisno. „Muzika je za to najbolji primer, u njenom metajeziku slobodno koegzistiraju različiti jezici koji posredstvom mapiranja potpomažu različite elemente muzičkog toka“ (Crnjanski, 2014: 36-37). Primera radi, u narednom tekstu istaknute su one reči koje potiču iz različitih konceptualnih oblasti u svrhu razumevanja Šostakovičevog *Koncerta za klavir i gudački orkestar*:

„Harmonski **jezik** uvoda Koncerta u neskladu je sa očekivanim tonalnim **jezikom** valcera. Horizontalni dvanaesttonski **agregat** (u deonici leve ruke klavira), kompletira se **modelom kretanja** male **terce** u **uzlaznom** i male **sekunde** u **silaznom smeru** u prvom, odnosno male **terce** u **silaznom**, male **sekunde** u **uzlaznom smeru** u drugom **heksakordu** (efekat **lamentna silazne** male **sekunde** ovde kao da je u drugom planu), pri čemu **interval prekomerne kvarte** ima ulogu **ose simetrije** (nakon njega se dešava **inverzija**). Istovremeno, svaki drugi ton u okviru **heksakorda** ističe treći interval **monograma** – veliku sekundu. Prvi i treći ton oba **heksakorda** (B-C; H-A), indirektno ukazuju na tematski **uticaj monograma** (...). **Intervali** male i velike **sekunde** i male **terce**, čine **tematsku okosnicu** i drugog dela stava (t. 53-81, partiturni broj – u nastavku PB 29 prvi odsek i PB 30 drugi odsek), u kome se **model** m2-m3 uočava u odnosu akorada koji **sukcesivno slede** jedan za drugim“ (Ilišević, 2018: 124).⁹⁹

Ono što omogućava percepciju istih struktura u različitim područjima jesu **geštalti iskustva** (*gestalt of experience*) koje Džonson definiše kao organizovane, jedinstvene celine unutar našeg iskustva i shvatanja koje se manifestuju kroz ponavljajuće oblike (šeme) ili strukturu i vodi do zaključivanja u našem konceptualnom sistemu (Johnson, 1987: 44).¹⁰⁰ Prema ovoj teoriji, ono što omogućava da se

⁹⁸ Na primer, kada bismo pokušali da primenimo padeže u muzici.

⁹⁹ Emfaza N. C.

¹⁰⁰ Geštalt percepcija je primitivna i urođena kognitivna sposobnost koju su Keler i Verthajmer osnivači eksperimentalne geštalt perceptualne psihologije, prvobitno istraživali u mašti. Videti više str. 53.

muzika pretvori u jezik ili telo, jeste to što ona korespondira njihovim elementima. Shvatanje MUZIKE KAO TELA („Pokret u deonici basa ukazuje na kretanje muzike ka dominantni“) ili UMA KAO MAŠINE („Moj mozak ne radi danas“) uključuje sposobnost da se superimponira multidimenzionalna struktura koncepta tela i mašine na korespondentne strukture muzike i uma, što su upravo *geštalti iskustva*. Kao multidimenzionalne strukture one predstavljaju načine organizovanja iskustva u *strukturne celine*, i to je upravo ono što naše iskustvo čini *koherentnim* (Lakoff & Johnson, 2003:81). Pored **geštalt iskustva**, kao neophodni elementi preslikavanja pojavljuju se još: kategorizacija,¹⁰¹ imaginacija i **slikovne sheme** (*image schemata*). *Kategorizacija* je važna, jer kognicija, shvatanje određenog fenomena, uvek uključuje kategorije koje nisu fiksne. *Imaginacija* je kreativna sposobnost koja se ispoljava u stvaranju novih metafora i naših mogućnosti da uočimo da oblast A deli izvesne karakteristike sa oblašću B. Suprotstavljajući se objektivističkom stavu u filozofiji i lingvistici, oni tvrde da je metafora *imaginativna racionalnost* (Lakoff & Johnson, 2003:193), jer ujedinjuje razum i imaginaciju i pojavljuje se kao presudna u donošenju zaključaka. Oslanjajući se na Kantove ideje, Džonson imaginaciju smatra značajnom u umetnosti, ali je određuje i kao preduslov za čitavo ljudsko saznanje i zasnivanju racionalnosti: „Bez imaginacije, ništa na svetu ne bi imalo smisla. Bez imaginacije, naše iskustvo ne bi dobilo smisao. Bez imaginacije, nikada ne bismo mogli rezonovati ka saznanju realnosti“ (Johnson, 1987:ix).

Slikovne sheme ili dinamični oblici naše perceptivne interakcije i motorni programi omogućavaju koherentnost našeg iskustva.¹⁰² Džonson ovo slikovito

¹⁰¹ Ona je prirodan put identifikovanja vrste objekta ili iskustva putem naglašavanja određenih osobina, ali se u isto vreme dešava da time potiskujemo ostale.

¹⁰² *Slikovne sheme* i njene metaforične projekcije su primarne šeme konceptualne integracije (*conceptual blending*). O ovoj temi najviše govore Turner i Fokonije (Gilles Fauconnier) koji su tokom devedesetih razvili ovu teoriju integracije mentalnih prostora (blendiranja): konceptualna integracija je osnovna kognitivna operacija stvaranja novog značenja od starog. Konceptualna integracija mentalnih prostora je proces u kome struktura iz dva ili više transmisija mentalnih prostora jeste projektovana na odvojeni prostor koji nasleđuje parcijalnu strukturu iz transmisija i tako postaje integrisan (*blended*) sa sopstvenom (trećom) strukturom. Ona se koristi u svakodnevnoj kogniciji, ali je najveću primenu našla u matematici, geometriji i sve veću u analizama rečeničnog i tekstualnog značenja, tako i u leksičkoj i tvorbenoj semantici. Turner i Fokonije govore i o *višeprostornom* (*many space*) modelu metafore koji objašnjava širok raspon fenomena koje je nemoguće podvesti pod *dvoprostorni* (*two domain*) model. Konceptualna projekcija se vrši kroz četiri ili više mentalnih područja, gde ostaju izvorni i ciljni, ali se pronalaze i unutrašnji: generični, koji sadrži strukturu koja može biti primenjena na oba transmisiona prostora i mešoviti (*blended*) prostor koji integriše delimično određene strukture iz oba transmisiona prostora. Videti više: Mark Turner & Gilles Fauconnier, „A Mechanism of Creativity“, (1999); Mark Turner & Gilles Fauconnier, „Conceptual Integration and Formal Expression“, (1995); Mark Turner & Gilles Fauconnier, *The Way We Think: Conceptual Blending And The Mind's Hidden Complexities* (2002).

objašnjava korišćenjem prostornih orijentacija. Na primer, osećaj gore-dole potiče iz šeme vertikalnosti, čiju strukturu shvatamo kroz hiljadu aktivnosti u toku dana (npr. penjanje uz stepenice, uspravno stajanje itd.). U muzici je veoma česta primena šeme vertikalnosti koju je najbolje opisao Zbikovski (Zbikowski, 1998) navodeći konvencionalno opisivanje tonova kao „visokih“ i „dubokih“ što omogućuje primena konceptualne metafore TONSKE RELACIJE SU RELACIJE U VERTIKALNOM PROSTORU.¹⁰³ Preslikavanje vertikalne prostorne orijentacije na tonski kontinuum je moguće, jer je ispunjen **princip invarijantnosti** (*invariance principle*) prema kome postoji korespondencija između kognitivne strukture *slikovne sheme* prostorne i akustičke oblasti: u prostornoj, podela kontinuuma rezultira u tačkama, dok u akustičkoj oblasti rezultira tonovima,¹⁰⁴ što je dokazano i neurološki.¹⁰⁵ Prema principu invarijantnosti najbolje višedomensko preslikavanje je ono koje sadrži najviše struktura slikovnih shema i u izvornoj i u ciljnoj oblasti. Vertikalnost ne opisuje samo tonove, već je povezana i sa muzičkom linijom: na najvišoj tački njene linije će verovatno biti najveća tenzija, a kada se ponovo dodirne najdublja nota, sledi osećanje razrešenja i zaokruženosti. Tu postoji korelacija sa fizičkom visinom, nalik penjanju, kada potencijalna energija tela raste (zbog potencijalne opasnosti osećamo tenziju), dok je silazak praćen smanjenjem tenzije. Slično iskustvo imaju i pevači u intoniranju uzlaznih i silaznih tonova skale. Metafora je kognitivni instrument, najvažnije oruđe za shvatanje delova onoga što se ne može shvatiti u celini: naša osećanja, estetsko iskustvo, moralna praksa, duhovna svest, umetnost i drugo. Zato nam je koncept tela i pokreta toliko važan, jer obezbeđuje pravu strukturu, izvornu oblast koja nam dozvoljava da se 'hvatamo u koštac' sa tim prirodnim vrstama iskustva koje su manje konkretne ili manje jasno iskazane putem sopstvenih pojmova. Muzika, kao jedna takva apstrakcija, za većinu svojih fenomena ima najprirodnije objašnjenje upravo u telesnoj oblasti, sa kojom deli bogat repertoar strukturalnih similariteta.

V. Muzički gest, Slikovna shema, Teorija o muzičkom gestu, Teorija otelovljenja, Višedomensko preslikavanje

¹⁰³ Zbikovski ispituje primenu konvencije o vertikalnosti visine tona na klaviru gde je npr. d4 iznad c4 iako su oba tona na istoj horizontali; i isto tako ukazuje da intoniranje višeg tona na violončelu podrazumeva pokret ruke na dole. Spoznaja o vertikalnosti visine tona nastala je otelovljenjem, i to verovatno mnogo pre izuma instrumenata, verovatno kada je čovek ili neki njegov predak učio upoznavanje svog glasa.

¹⁰⁴ Princip invarijantnosti (strukturna sličnost izvorne i ciljne oblasti na osnovu slikovne sheme) razvijaju Tarner i Lejkof.

¹⁰⁵ Videti Dolscheid et al. „The relation of space and musical pitch in the brain.“ (2014).

KONGENERIČNO ZNAČENJE ⇨ ekstragenerično značenje

Kongenerično značenje (eng. *congeneric meaning*) je termin koji uvodi Vilson Koker (1972) u antinomskom paru sa terminom **ekstragenerično značenje** (eng. *extrageneric meaning*). Kongenerično se odnosi na unutrašnje, to jest *strukturnalno značenje*, dok je ekstragenerično spoljašnje, to jest *kulturno značenje*.

Up. Endogeno, Introverzivna semioza, Interoceptivno, Relaciono značenje, Sintagmatsko značenje, Unutrašnje značenje

V. Ekstragenerično značenje, Značenje

KONOTACIJA ⇨ denotacija

Konotacija (lat. *connotatio*, eng. *connotation*) je preneseno značenje.

Odnos između označitelja i označenog može biti **denotativan i konotativan**. Pojmovi konotacije i denotacije predstavljaju dva suprotna oblika značenja. Za razliku od denotacije, kao doslovnog prevoda, „konotacije izražavaju subjektivne vrednosti vezane za znak s obzirom na njegovu formu i funkciju [...]“ (Giro, 1983: 36). Dok u denotaciji učestvuje **denotativni kôd**, u konotaciji učestvuju **konotativni subkodovi** koji određuju označeno uz pomoć asocijativnih nizova primaoca, odnosno semantičkog polja. U porukama koje se tumače može prevladati jedan tip značenja. „[...] nauke pripadaju prvom tipu, a umetnosti drugom“ (Ibid.).

Jednu od najminucioznijih definicija konotativnog odnosa unutar binomske prirode znaka daje Eko: „Konotativni odnos postavlja se kada par koji sačinjavaju oznaka i denotirano značenje postaje istovremeno i oznaka nekog drugog značenja“ (Eko, 1973 : 45). Na isti način, Bart objašnjava složenost mita (slika 15). Prema Eku, konotacija se ne može zasnivati na prostoj oznaci (označitelju), već onoj koja je ujedinjenja sa denotativnim značenjem. Iz toga proizilazi da možemo govoriti o konotativnim sistemima kao što su mit ili muzika (umetnost), jer dele istu (meta)strukturu.

JEZIK MIT	II OZNAČENO	II OZNAČENO	
	3. znak I OZNAČITELJ		II OZNAČENO
	III ZNAK		

Slika 15. Mit kao konotativni sistem¹⁰⁶

Muzički znak na primarnom nivou označavanja ima dva elementa: grafički prikaz i zvučnu sliku. Taj denotativni nivo postaje označitelj na drugostepenom, konotativnom nivou značenja ulazeći u novu strukturu znaka. Kao što se može pretpostaviti, na denotativnom nivou učestvuje denotativni kod koji je jak (grafički prikaz uvek denotira zvuk određene visine), a konotativni subkodovi su slabi, jer je odnos na drugostepenom nivou manje motivisan između označitelja i označenog (up. Kühl, 2011 i slika 20).

GRAF. PRIKAZ 1. označitelj	ZVUČNI ZNAK 2. označeno	
3. muzički znak I OZNAČITELJ		II OZNAČENO
III ZNAK		

Slika 16. Muzika kao konotativni sistem

V. Denotacija, Muzički znak, Znak

KONTURISANJE

Konturisanje (eng. *contouring*) ili ocrtavanje melodije rukom jeste jedna iz niza praktičnih vežbi koje utemeljuje Aleksandra Pirs. Reč je o slobodnim pokretima koje čine pokreti ruku u stojećem položaju sa ciljem da se prati kretanje melodije i na taj način postigne kontinuitet, ukoliko je recimo izostao u sviranju. Konturisanje je efekatan način na koji izvođači mogu ostvariti fizičko iskustvo melodije, kretanja, kinetičko iskustvo percepcije intervala, kontinuiteta, kulminacije i drugog. Pirsova ističe da konturisanje rukom i konturisanje melodije olovkom na papiru predstavljaju minijaturne oblike melodije koji mogu uticati na promenu relativnosti veličine intervala kao posledice kinetičkog iskustva melodije (Pierce 2007: 52). Drugim rečima, pokret može uticati na promenu percepcije intervalskih

¹⁰⁶ Slika preuzeta iz Rolan Bart, *Književnost, mitologija, semiologija* (1979), str. 235.

veličina – ono što je delovalo kao prekid kontinuiteta zbog velikog registarskog skoka, sada se u fizičkom pokretu pojavljuje kao kontinuitet. Takođe, konturisanje se nastavlja bez obzira na pauze u melodiji ili fermate. To može doprineti boljem razumevanju i prihvatanju Hatenovog pojma gest “pod fermatom,” budući da se pokret ne završava sa fermatom ili pauzom. Isto tako, fizički pokret potpomaže shvatanje melodije kao simulakruma, kao celine koju ne ispunjavaju fizički odvojeni entiteti (tonovi), već i ono što se nalazi između njih (vibrato, glisando, pauze...).

U narednom primeru data je tema iz opere *Sadko* “Pesma Indije” Rimskog Korsakova i dve moguće varijante konturisanja rukom.¹⁰⁷



Primer 17. N. Rimsky- Korsakov, *Pesma Indije*, *Sadko*. Glavna tema za pevanje i konturisanje



Slika 17. N. Rimsky- Korsakov, *Pesma Indije*, *Sadko*. Dva moguća oblika konturisanja rukom, s leva na desno

V. Muzički karakter, Raspon, Ritmička vitalnost srednjeg nivoa, Teorija o muzičkom gestu, Teorija otelovljenja

¹⁰⁷ Primeri preuzeti iz Nataša Crnjanski, „Musical Gesture: from Body and Mind to Sound” (2019).

KONVENCIJA

Konvencija (lat. *conventio* = sastanak) u semiotici predstavlja dogovor koji se odnosi na vezu između označitelja i označenog koja nije motivisana, to jest između plana izraza i plana sadržaja nema sličnosti, pa je njihova veza utvrđena dogovorom. Konvencija podrazumeva pravilo prema kome svi članovi društva, zajednice koriste znak sa istim značenjem i poštuju to pravilo.

Ukoliko je veza između označitelja i označenog nemotivisana, to jest nema sličnosti između plana izraza i sadržaja, onda je konvencija prisilnija, i obrnuto. Konvencija može biti implicitna ili eksplicitna, jača i slabija. Ukoliko je konvencija slaba, vrednost znaka je promenljivija, ukoliko je jača, znak je više kodiran. U semiotičkoj terminologiji znak koji se zasniva na temelju konvencije i podupire ga tradicija naziva se **simbol**, za razliku od ikoničkog znaka koji u sebi sadrži elemente predstavljenog.

Međutim, treba ukazati na izvestan terminološki „nered“ u semiotici nastao na temeljima različite upotrebe pojmova od strane Sosira i Pirsra. Naime, dok je u Pirsovoj terminologiji **simbol** jedan od tri tipa znaka u kome postoji arbitrarna veza sa onim što predstavlja, kod Sosira isti termin ima značenje kao **znak** kod Pirsra.¹⁰⁸ Svejn (Joseph Swain) ukazuje da ni u prirodnom jeziku ne postoji veza između zvuka i slike (primer drveta!), da jedna reč izražava nešto putem konvencije, da ne postoji nikakva sličnost između označitelja i označenog zapravo. Naučeno je da reč „drvo“ označava sliku drveta, ali ne postoji nikakva sličnost ova dva (Swain, 1997: 225). Prema Sosiru, konvencija je kolektivna navika, svaki izraz koji je prihvaćen od društva zasniva se na konvenciji.

Prema Nadi Ivanović (2002) konvencionalni znaci u muzici bi mogli biti: pikardijska terca u doba baroka, sintaktička pravila harmonskog jezika (tonalni plan fuge,...), koncepcija ritmičkog parametra (izoritmički motet) itd.¹⁰⁹ Takođe, konvencionalnim znacima se mogu smatrati i Ratnerove **topike** kao referentni znakovi muzike 18. i 19. veka, ali i Vagnerovi lajtmotivi kao simboli, znakovi koji su utvrđeni za jedno delo i izvan konteksta nemaju značenje.

Up. Arbitrarnost, Simbol

V. Motivisanost, Znak

¹⁰⁸ Pirsov simbol Tag naziva „arbitrarni znak“ da bi se izbegla konfuzija.

¹⁰⁹ Nekonvencionalni znaci bi bili ikonički znaci koji nemaju univerzalni karakter. Ivanovićeva kao nekonvencionalne znakove u muzici navodi: triler-cvrkut ptica, horna-lov, gregorijanski koral-epitet crkve itd.

KORELACIJA

Korelacija (lat. *cor* = zajedno + *relatus* = pričanje događaja, eng. *correlation*) je Ekov pojam kojim supstituiše termine denotacija i referenca, da označi doslovno značenje. U muziku ovaj pojam uvodi Robert Hatén, jer prema njegovom mišljenju predstavlja neutralniju verziju problematičnijih pojmova referenca ili denotacija u tumačenju ovakve vrste muzičkog značenja. Kao najbolji primer muzičkih korelacija Hatén navodi **topike** kao doslovna značenja u muzici najbližnja rečima u jeziku. Tako korelacije, u ovom kontekstu funkcionišu kao ekvivalenti „doslovnog“ značenja u muzici: one su karakteristične po svojoj neposrednosti i motivisane su osnovnim vezama koje postoje između zvuka i značenja, što im omogućava status stilskih markera.

Determinisanje korelacije u muzici omogućio je Hatenu razvijanje ideje o muzičkim **topima** koje definiše kao novo (treće) značenje koje nastaje fuzijom dve distinktivne i opozitne korelacije, npr. topike marša i valcera na istoj funkcionalnoj lokaciji (pr. 57, str. 251).

Da bi korelacije mogle imati uporište u muzičkom stilu, Hatén uvodi pojam motivacije, to jest strukturalne ikoničnosti, ili izomorfizma kao ikoničnosti jačeg dejstva između zvuka i značenja.¹¹⁰

Up. Denotacija

V. Muzički gest, Teorija o muzičkom gestu, Topika

„KVARTSEKSTAKORD (6/4) PRISPEĆA“

„Kvartsekstakord prispeća“ ili „6/4 prispeća“ (eng. *arrival 6/4*) je Haténov naziv za kadencirajući kvartsekstakord koji se, za razliku od shvatanja unutar tradicionalne harmonije, percipira kao stabilno razrešenje nakon disonantnog, hromatskog akorda u kombinaciji sa snažnom tematskom promenom. Za Hatena je ovaj 6/4 „Ekspresivno ključni kadencirajući kvartsekstakord u funkciji razrešenja tematske ili tonalne nestabilnosti, često sa efektom pikardijske terce. Ne mora se razrešiti u V stupanj; njegova retorička funkcija može izmeniti njegovu sintaksičku funkciju, makar na lokalnom nivou“ (Hatten, 1944: 288).

¹¹⁰ Jedan od problema sa kojim se suočava Hatén jeste definicija korelacija kao kulturno motivisanih u suprotnosti sa prirodno motivisanim.

Reč je dakle o pojavi K6/4 kao stabilnog razrešenja prekomernih akorada hromatskog tipa. Retorički efekat ove harmonske sintagme može se pratiti na početku Betovenovog trija „Duh” u D-duru, op. 70, br. 1, gde se tematski gest iznenada prekida uvođenjem sniženog trećeg stupnja (t. 5) koji se dalje prolongira u deonici violončela i podržava pratnjom (tonom B u klavirskoj deonici). Hatenu u kvinti B-F prepoznaje element nemačkog akorda koji se suprotnim pokretom razrešava u A-Fis, čime se početak muzičkog toka prekida ekspanzijom T-D progresije.

Allegro vivace e con brio.

VIOLINO.

VIOLONCELLO.

PIANOFORTE.

The image displays the first system of a musical score for a piano trio. It features three staves: Violino (Violin), Violoncello (Cello), and Pianoforte (Piano). The tempo is marked 'Allegro vivace e con brio.' The key signature is D major (two sharps). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'stacc.', 'dolce', and 'cresc.'. The Violino part starts with a series of eighth notes. The Violoncello part has a more melodic line with some slurs. The Pianoforte part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

Primer 18. L.V.Betoven, Klavirski trio br. 5 u G-duru, op. 70 br. 1 „Duh”

Fenomen koji vodi do ometanja tematskog gesta Hatenu naziva „6/4 prispeća” čiji se retorički efekat pojavljuje u percipiranju lirске teme (u violončelu) kao izuzetno stabilne (t. 7), iako je na pedalu dominante.

U većini slučajeva K6/4 je markiran kao nestabilna sintaksička funkcija u kadenci, međutim kao „6/4 prispeća” nakon nemačkog (ili drugog disonantnog) akorda u konjunkciji sa snažnom tematskom promenom biće markiran kao stabilan (Hatten, 1997). Hatenu ovu pojavu percepcije dominante kao stabilnog razreše-

nja vidi kao istorijsku stilsku promenu koja se može opisati kao kontekstualna migracija kadencirajućeg 6/4 (Hatten, 1997) i daje niz primera koji pokazuju upotrebu retoričkog efekta „6/4 prispeća“ i razvojni proces transformacije u „6/3 prispeća“ u nizu primera od Betovena do Šuberta.¹¹¹

V. Markiranost, Muzički gest, Stilski gest, Teorija o muzičkom gestu

MARKIRANOST

Markiranost (eng. *markedness*) se najšire može definisati kao „vrednost data razlici“ (Jakobson). Teorija markiranosti se utemeljuje na opozitnim parovima koji su u jeziku veoma česti: čovek / žena, veselo / tužno, gde opozicije očigledno nisu jednake težine. Nemarkiran pojam je primaran, data mu je prednost i prioritet, dok je markiran pojam tretiran kao sekundaran. U jeziku, markiran pojam nosi referencu sa konceptualnim ili gramatičkom vrednošću koja ne može biti razlikovana pomoću nemarkiranog pojma. Nemarkiran pojam, suprotno tome, može biti korišten kada nema potrebe da se razlikuje opozitna vrednost. Ako uzmemo opozitni par čovek / žena, primetićemo da „čovek“ ukazuje na čovečanstvo, dok „žena“ to ne može, pa je njena vrednost markirana i ima uži raspon značenja.¹¹² Iz tog razloga nemarkirani pojam se

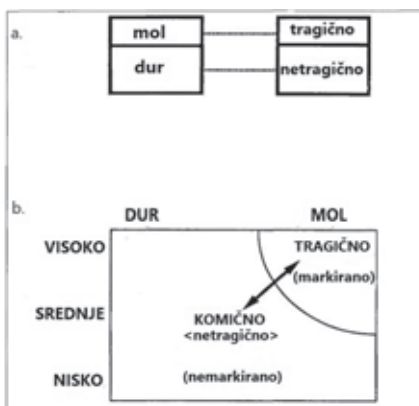
¹¹¹ Daje primer Betovenove klavirske sonate, op. 111, I stav (t. 50) i kodu finala Betovenove sonate za klavir i violončelo u A-duru, op. 69, gde *subito piano* markira retorički kvartsektakord prispeća na subdominantu u deonici klavira (t. 195); U Betovenovoj sonati za klavir i violončelo u D-duru, op. 102, br. 2, u kodu I stava ističe se prispeće, ali ovog puta sa sektakordom 6/3 na tonici (t. 143), logično se pojavljujući u ovoj inverziji zbog pravilnog vođenja glasova obrtaja nemačkog akorda p6/5 (t. 142) sa sniženom tercom u basu. Jasno je da Betoven širi upotrebu ovog efekta, te je 6/3 prispeća primer stilskog razvoja. Na kraju, u Šubertovoj klavirskoj sonati u A-duru, D. 959, poslednji nastup rondo teme u finalu je prekinut retoričkom pazom i reinterpetacijom nemačkog p 6/5 (t. 342). Međutim, umesto da ga razreši „pravilno“ na 6/4 prispeća, Šubert nastavlja sa temom tamo gde je i stala, sa (toničnim) sektakordom (t. 344). Ono što ovaj primer pokazuje jeste da retoričko razrešenje može imati prioritet čak i nad razrešenjem sintaktički pravilnog vođenja glasova, što je pokazatelj Šubertovog stilskog razvoja. Videti: Robert Hatten, „The Opening Theme of Beethoven’s “Ghost” Trio: A Discourse in Semiotic Method“ (1997).

¹¹² Debora Tanen (Deborah Tannen) je ukazala na činjenicu da većinu stvari koje rade žene jeste markirana, kao što je ženski rod markiran i u samom jeziku. Kod žena nema mnogo neutralnih izbora, npr. ženska odeća i obuća je veoma raznolika za razliku od muških odela (svi će primetiti ako dve žene na zabavi nose iste haljine, ali niko neće primetiti da sto muškaraca ima identična siva odela). Isto tako, u engleskom jeziku postoje čak tri forme obraćanja ženama - Mrs, Ms, Miss, a samo jedno za muškarca - Mr. Mnogo reči u jeziku se odnosi na muški pol - neutralno: doktor, kongresmen, profesor... Videti: Deborah Tannen. „Marked Woman, Unmarked Man“. <http://www2.bakersfieldcollege.edu/driess/marked-women.pdf>

često koristi kao opšti pojam, dok se markirani pojam koristi na određeniji način. Za Jakobsona je zato takvo sparivanje hijerarhijsko, a ne simetrično (Jakobson prema Chandler, 2007: 95).¹¹³

Teoriju markiranosti je prvo primenio u fonologiji ruski lingvista Trubeckoj (Николай Сергеевич Трубецкой), potom je u lingvistici razvio Roman Jakobson, dok je u muzičku semiotiku zakoračila preko američkog lingviste Majkla Šapira (Michael Shapiro), odnosno Roberta Hatena koji ju je direktno primenio na muziku.

Ideju markiranosti mnogi smatraju jednom od najproduktivnijih koje je muzika pozajmila iz lingvističke oblasti. Ona, naime, objašnjava jednu od osnovnih opozicija koja postoji u tonalnoj muzici: dur / mol. Mol je markiran, jer nosi uži raspon značenja, i prenosi konvencionalno „tragično” kao ekspresivni sadržaj, dok dur konotira, na širi nemarkiran način „netragiku” i nosi reference na različite stilove u rasponu od herojskog, preko pastoralnog do komičnog. Na slici se može videti objašnjenje kako se ova opozicija vidi kroz korelacije (a) kao doslovno značenje, a kako kroz prizmu markiranosti (b). Kao markiran pojam, mol ne samo da nosi uži raspon značenja, već se i pojavljuje mnogo ređe u delima nego dur (Hatten, 2005).



Slika 18. a. Korelacije (doslovno preslikavanje signifikacije)

b. Ekspresivno polje opozicije definisano matricom strukturalnih opozicija unutar stila klasicizma¹¹⁴

¹¹³ Tipovi markiranja su: *formalno markiranje* – markirani označitelj nastaje dodavanjem distinktivnih osobina nemarkiranom označitelju (npr. markirana forma „nesretan” nastaje dodavanjem prefiksa „ne” nemarkiranom označitelju „sretan”) i *distributivno markiranje* – markirani pojmovi pokazuju tendenciju da budu ograničeni unutar konteksta u kojem se pojavljuju.

¹¹⁴ Slika preuzeta iz: Robert Hatten, „Four Semiotic Approaches to Musical Meaning: Markedness, Topics, Tropes, and Gesture” (2005), str. 10.

Dalje markiranost Hatena primenjuje na istraživanje tipova i tokena u analitičkom procesu. Ako pratimo Pirsovu taksonomiju, kao strukturalna kategorija, tip je u osnovi „idealne prirode“, dok je token manifestacija tipa kao „perceptivnog entiteta“. Tako tip, ako se tumači u opoziciji, jeste nemarkiran, dok je token markiran. To znači da tonični trozvuk, kako Hatena predlaže, jeste primer tipa u muzici, ali ako se njegova konstrukcija promeni, elizijom terce ili kvinte, i dalje ostaje funkcionalno identifikovan kao tonika kada se tumači kao token. Hatena takođe primenjuje teoriju markiranosti na topike kako bi odredio strukturalnu hijerarhiju „ekspresivnih žanrova“,¹¹⁵ ali najvažniju primenu ona ima unutar područja stilske i strateške kompetencije, odnosno ukazivanja na kauzalitet koji postoji između razvoja stila i promena markiranih vrednosti, npr. pikardijske terce ili tzv. „kvartsekstakorda prispeća.“

V. „Kvartsekstakord prispeća“, Muzički gest, Tip i token, Teorija o muzičkom gestu

METAMODALITET

Metamodalitet (eng. *metamodality*) kao pojam potiče iz Tarastijeve **egzistencijalne semiotike** i odnosi se na modalitete koji se pojavljuju u transcendentnoj analizi kao poslednjem analitičkom koraku.¹¹⁶ Nakon što su ustanovljeni interoceptivni i eksteroceptivni modaliteti, u egzistencijalnoj analizi se razmatraju različiti aspekti *Moi* i *Soi* kompozicije, kao i različite strukture znakovnosti i komunikacije. U transcendentnoj analizi se ispituje **Ja-Ton** u odnosu sa transcendentnim idejama i vrednostima koje mogu biti ispunjene ili ne. U ovoj fazi se determiniše da li i kako iz modaliteta dela nastaju metamodaliteti koji garantuju besmrtnost kompozicije van svog kontingenta, istorijsko- društvenog **Umwelt** – a (Tarasti, 2012: 18).

¹¹⁵ Hatena primenjuje teoriju markiranosti na Ratnerove topike i „ekspresivne žanrove“ koje pokrivaju dramatski diskurs u tonalnim kompozicijama. Teoriju markiranosti Hatena primenjuje na nivoe stilova (viši/nži) i referencijalne ili ekspresivne asocijacije sa tim stilom (komično ili buffo/tragično) što mu omogućava da shvati ekspresivnu logiku koja ilustruje dramatsku radnju, što pomaže analitičaru u interpretaciji kasnih Betovenovih dela.

¹¹⁶ Nakon: 1. fenomenološke faze; 2. analize prostorno-vremensko-aktorijalne dimenzije; 3. analize modaliteta; 4. egzistencijalne analize.

Metamodaliteti omogućavaju promet endoznakova i egzoznakova, onih koji su interni za svet subjekta ili izvan njega, to jest promet između transcendentalnog i egzistencijalnog sveta (Tarasti, 2012: 74).

V. „Dasein“, Egzistencijalna semiotika, Ja-Ton, Modaliteti, Transcendencija

MIMETIČKA HIPOTEZA

Mimetičku hipotezu (eng. *Mimetic Hypothesis*) razvija američki teoretičar Arni Koks (Cox, 2006, 2011, 2016) na osnovi ideje da telesno iskustvo može motivisati i ograničiti formiranje osnovnog muzičkog značenja. Osnova „mimetičke hipoteze“ je da: 1) mi shvatamo zvuk u poređenju sa zvukom koji smo sami stvorili, i da 2) ovaj proces poređenja uključuje bezvučnu imitaciju, ili mimetičku participaciju, koja se zauzvrat oslanja na prethodno ostvareno iskustvo proizvodnje zvuka.

Shodno tome, muzika se internalizuje u telima i mislima slušalaca, budući da u percepciji i konceptualizaciji muzike postoji stalni odnos um – telo (*mind-body*). Tako je „mimetička hipoteza“ direktni derivat **teorije otelovljenja** sa jasnim prikazom kako funkcioniše **konceptualna metafora** i **slikovne sheme**: „Mimetička hipoteza se bavi pitanjem otelovljenja pokazujući kako su muzičke slike [music imagery] – podsećanje, planiranje, ili inače razmišljanje o muzici - delimično motoričke slike [motor imagery]. Motorička slika je slika povezana sa naporom i pokretima našeg skeletno-motornog sistema, a u slučaju muzike to podrazumeva različit napor izveden tokom izvođenja muzike. Mimetička hipoteza detaljno opisuje kako se to događa i sugerije kako ona može predstavljati osnovu konceptualizacije i značenja“ (Cox, 2011). Drugim rečima, Koks sugerije da način na koji shvatamo muziku predstavlja „neku vrstu fizičke empatije koja uključuje zamišljanje da mi proizvodimo zvukove koje slušamo“ (ibid.). To se vrši putem imitacije „koju možemo nazvati mimetičkom kognicijom ili mimetičkim razumevanjem“ (ibid).

Potvrde ove hipoteze dolaze iz razvojnih i neuropsiholoških studija, kao i od istraživanja govornih slika, motoričkih slika, i muzičkih slika. Telesno iskustvo koje se aktivira tokom mimetičke participacije motiviše i ograničava **višedomensko preslikavanje** na kome se zasniva više muzičkih koncepata. Na primer, metaforički koncept vertikalnosti u muzici ne može se shvatiti bez razmatranja uloge mimetičke participacije. Takođe, neko može imati negativnu percepciju

kompozicije samo zbog negativnog iskustva njenog izvođenja, iako je to možda u suprotnosti sa njenim karakterom (npr. neka duhovna kompozicija koju veći- na okarakteriše kao meditativnu).

V. Konceptualna metafora, Slikovna shema, Teorija otelovljenja, Višedomensko preslikavanje

MODALITETI

Modaliteti (lat. *modalis* = koji se odnose na način; *modus* = način; fr. *modalités*; eng. *modalities*) u lingvistici označavaju sve intencije kod kojih osoba koja govori može „obojiti“ svoj govor, i odnosi se na psihičke aktivnosti koje govornik projektuje na ono što govori. Kroz modalitete se iskazuje volja, verovanje, želje i drugo. Teoriju modaliteta utemeljuje Greimas 1970. godine kada radikalno utiče na semiotički pravac i dovodi do značajnih otkrića na polju dinamičkog aspekta ljudske komunikacije. Greimas deli modalitete u tri grupe: *virtuelizujuće*, *aktuelizujuće* i *realizujuće*. Svaka grupa sadrži *egzotaksičke* modalitete koji pretpostavljaju dva različita subjekta i *endotaksičke* modalitete koji se realizuju unutar jednog subjekta (Up. Lidov, 2005). Drugim rečima, egzotaksički se odnose na komunikaciju sa nekim drugim (spoljašnje), a endotaksički na komunikaciju sa samim sobom (unutrašnje, autokomunikacija).¹¹⁷

	Virtuelizujući	Aktualizujući	Realizujući
Egzotaksički	Morati – Obligacija (Must)	Moći (Can)	Činiti (To Do)
Endotaksički	Hteti-Volja (Will)	Znati (Know)	Biti (To Be)

Tabela 3. Greimasove kategorije modaliteta¹¹⁸

Dakle, u muzici modaliteti podrazumevaju niz emotivnih stanja koje slušalac povezuje sa muzičkim tekstom. Modalitete je Tarasti preuzeo od Gremasa i razvio kroz istraživanje komunikacionog sloja muzike. Modaliteti¹¹⁹ koje Tarasti ispituje u muzici bili bi sledeći:

¹¹⁷ Lidov govori o modalitetima u egzosomatskom i endosomatskom području. Endosomatski svet je onaj koji osećamo, a egzosomatski onaj koji vidimo (Lidov, 2005).

¹¹⁸ U Tarastijevoj terminologiji pojavljuje se više parova jednoznačenjskih termina poput: interoceptivni i eksteroceptivni, endotaksički i egzotaksički, endogeni i egzogeni.

¹¹⁹ Neki naučnici su pojam modaliteta doveli u vezu sa istraživanjem gestova (Bart, Brele, Kurt), jer se očigledno ovi drugi mogu reducirati na modalni sadržaj. Tarasti daje primer dirigenta koji nije koncentrisan na sam gest, već pre na modalni sadržaj muzičkog dela.

- **being** (*etre*) = stanje mirovanja, stabilnosti, konsonanca (will+know)
- **doing** (*faire*) = stanje muzičke akcije, tenzije, događaja, dinamike, disonanca,
- **becoming** (*devenir*) = „normalni“ vremenski proces u muzici, prelaz iz jednog oblika stanja u drugi, tranzitivni odseci muzičkog toka
- **will** (*vouloir*) = kinetička i katalizirajuća energija muzike, muzika usmerna ka cilju (*Zielstrebigkeit*)
- **know** (*savoir*) = muzička informacija, kognitivni momenat muzike, sve što je novo i inovativno
- **can** (*pouvoir*) = tehnički virtuoziitet, efikasnost, virtuoznost
- **must** (*devoir*) = aspekti žanra ili formalnog tipa, norme stila

Stepen intenziteta određenog modaliteta u muzici Tarasti meri pomoću sledećih vrednosti: ++ preteran, + dovoljan, 0 neutralan, - nedovoljan, - - nedostajući. Ispitivanje modaliteta je neodvojivo povezano sa područjem *aktorializacije*, tj. sa učesnicima muzičkog diskursa – likovima, jer likovi unutar muzičkog procesa *modalizuju* jedni druge i snažno utiču na narativnost muzičkog toka.¹²⁰

Tarasti povezuje teoriju modaliteta i sa Kurtovom teorijom o kinetičkoj prirodi muzike. Muzika se posmatra kao balansiranje između činjenja (*doing*) – akcije, događaja, i bivstvovanja (*being*) – mirovanja, statičnosti (videti **semiotički kvadrat**, str. 195).¹²¹ Muzika koja je narativna ne može se sačinjavati samo iz jednog od ova dva modaliteta, muzika koja samo „jeste“ ne može biti narativna, već kvalifikativna (Tarasti, 1994).

Još jedan zaseban modalitet Gremasove teorije je *believing* (koncept istine) koji je globalna slika funkcionisanja ostalih modaliteta, globalno značenje teksta. Tako se u muzici može istražiti i njena epistemska vrednost – *believe* (ubedljivost u prijemu, intencija kompozitora u muzičkom tekstu) – koja se ispoljava kroz kombinacije raznih modaliteta koji definišu suprotstavljene kategorije kao što su *potvrda / poricanje, istinitost / neistinitost*, i drugo, u odnosu na narativni program.

¹²⁰ Jedno od najvažnijih pitanja koja se pojavljuju kod ispitivanja modaliteta jeste kako razlikovati *doing* od *becoming*? *Doing*, naime, sugerise snažniju aktivnost od *becoming*. Tarasti navodi da segmenti u kojima je aktivan modalitet *doing* mora sadržati dovoljno „muzičke supstance“, kao što je *know*, druge modalitete i njihove kontraste, ukratko, događaje koji proizvode osećaj da se nešto dešava.

¹²¹ Posmatrano kroz teoriju znakova, *being* je ikoničnost u muzici, dok je *doing* indeksnost.

Ispitivanje modaliteta Tarasti predlaže kao treći korak analize, nakon fenomenološke faze i ispitivanja prostorne, vremenske i aktorijalne dimenzije. U četvrtoj fazi uvodi egzistencijalnu analizu koja se sastoji od ispitivanja različitih aspekata **Moi /Soi**. Tu ističe da endogeni (endotaksički) modaliteti otkrivaju unutrašnji, organski život dela, njegov *Moi*, ili *being-in-myself*; i suprotno, egzogeni (egzotaksički) modaliteti otkrivaju spoljašnji oblik dela, njegovu socijalnu prirodu, *Soi*, *being-in-itself*. Tarasti kaže da se „borba između ova dva aspekta uvek odvija u muzičkom delu“ (Tarasti, 2012: 78). Za *Moi* je najvažniji modalitet *will*, potom *can*, *know*, i na kraju *must*, dok je za *Soi must* najvažniji, potom *know*, *can*, dok je najmanje važan modalitet *will*.

Iz prethodnog se može zaključiti da su u Tarastijevoj teoriji modaliteti mnogo više od „bojenja govora“ kako o njima misli Rolan Bart u vezi sa jezikom, oni imaju primarnu, a ne sekundarnu ulogu. Zapravo, on modalitete neraskidivo povezuje sa pitanjem **značenja muzike**, jer najznačajniji način na koji muzika *znači* dolazi od modaliteta (Tarasti, 1994), drugim rečima, muzika je semantizovana preko modaliteta (Tarasti, 2012). Iz toga prozilazi da je govor o muzičkom značenju, bez ukazivanja na modalitete, bespredmetan: „Ono što je ovde važno jeste da su modaliteti dinamičan, procesualni koncept. Ako ih razmatramo kao osnovnu karakteristiku muzičkog procesa, onda najurgentniji problem analize nije segmentacija [...], već pre prisustvo i intenzitet modaliteta, koji se manifestuju kao aktorijalne, prostorne i vremenske artikulacije“ (Tarasti, 2012: 73).

Tarastijev osnovni cilj jeste da ukaže na to da se modaliteti, pored izotopija i ukupne putanje narativnosti realizuju u apsolutnoj, neprogramskoj muzici kroz entitet “tematskog lika.” Modaliteti tako predstavljaju čisto ljudsku stranu muzike i njihovo bliže ispitivanje kako su izraženi u izotopijama (prostornoj, vremenskoj i aktorijalnoj) čini srž Tarastijeve analize. Sledeći korak u primeni ovih modaliteta bio bi unutar izvođačke prakse, gde izvođači mogu putem niza asocijacija i vežbi kao što su **muzički karakter** i **ton glasa** snažno uticati na prenos i komunikaciju muzičkog dela kao poruke.

V. Aktorijalna dimenzija, Egzogeno, Egzistencijalna semiotika, Endogeno, Metamodalitet, Prostorna (spacijalna) dimenzija, Vremenska (temporalna) dimenzija

„MOI / SOI“

„**Moi / Soi**“ (fr. *Moi / Soi* = Mene / Sebe) je dihotomni koncept koji Tarasti preuzima od Rikera i Fontanila (Jacques Fontanille) da bi označio „ego“ i „super-ego“, odnosno egzistencijalnog sebe i društvenog sebe (Tarasti, 2005, 2006, 2012), ili drugim rečima organsko i konvencionalno biće, normativno i društveno biće kroz relacije kompozitorovog stvaralaštva i društvenog konteksta.

Pojam *Moi* (ego) je Tarasti takođe povezao sa Hegelovim i Sartreovim (Jean-Paul Sartre) učenjem, sa konceptom iz Hegelove knjige *Nauka logike (Wissenschaft der Logik, 1816) an-und-für-mich-sein*, to jest Sartreovim *être-en-et-pour-moi*, to jest *being-in-and-for-myself* na engleskom jeziku.¹²² Na primer, ako je neko dobar sa rukama (*an sich*) može postati pijanista ili pekar (*für sich*) itd. Drugi pojam *Soi* (super-ego) označava društvenog sebe ili socijalni aspekt, u Hegelovoj terminologiji je to *an-und-für-sich-sein*, kod Sartra *être-en-et-pour-soi*, to jest na engleskom jeziku *being-in-and-for-itself*. Društvo sa svojim apstraktnim vrednostima i normama (*an sich*) predstavljeno je kroz vrednosti i norme institucija i drugih socijalnih praksi (*für sich*). *Moi* se tako odnosi na organsko biće, a *Soi* na konvencionalno, normativno ili društveno „biće.“

Ovaj princip *Ja i Društvo* (nem. *Ich und Gesellschaft*; eng. *Myself and Society*) je prema Adornu (Teodor Adorno) jedno od centralnih pitanja proučavanja svakog kompozitora. Budući da *Moi* u muzici rezonira sa kompozitorovim egzistencijalnim egom i čistim izvorom ideja, a *Soi* sa njegovim društvenim egom, zajedno čine ono što Sebeok (1979) naziva „semiotičkim bićem“ (*the semiotic self*) koje se sastoji od fizičkog i virtuelnog tela.

Kao i druge usvojene koncepte, i ovaj Tarasti ispituje kroz različita stanovišta. Tako se koncept *Moi / Soi* ispoljava kroz relaciju endogenih i egzogenih, unutrašnjih i spoljašnjih modaliteta, gde prvi otkrivaju unutrašnji organski život muzičkog dela, a drugi njegov spoljašnji oblik, društvenu prirodu. U delu može prevladati tako ili organski tip narativnosti kod koga dominira modalitet volje (*will*) u smislu originalnih postupaka i ideja, ili konvencionalni tip narativnosti kod kojeg dominira modalitet moranja (*must*) u smislu poštovanja određenih normi, pravila, konvencija. Pored toga, u *Moi* ulazi još modalitet umeća (*can*), a u *Soi* znanja (*know*).

¹²² Multijezičke konstrukcije su tipične za Tarastijevo pisanje. O terminologiji njegove egzistencijalne semiotike videti više u: Nataša Crnjanski, „Is that a new language coming? Some questions concerning music semiotics vocabulary“ (2018).

- Prema Tarastijevom mišljenju, *Moi* se uvek ispoljava kada neko govori „izvan tradicije.“ Time **agramatični** postupci uvek ulaze u kategoriju delom *Moi*, dok su **gramatični** oni koji odlikuju *Soi*. Opisujući stvaralaštvo Čajkovskog, Tarasti (2012: 411) determiniše *Moi* i *Soi* na sledeći način:
- **Moi**: emotivno, psihološko (velika količina modaliteta volje - *will*), senzualna lepota.
- **Soi**: uticaj nemačkog simfonizma i italijanskog u kombinaciji sa ruskim društvenim temama kao što su fantastično, narativno, epsko.
- **Moi / Soi**: specifični *Moi* dominira nad *Soi*; čak i disfonični elementi su euforizovani.



Slika 19. Taksonomijski model „bitisanja“ (being)¹²³

V. Agramatičnost, Egzistencijalna semiotika, Egzogeno, Endogeno, Gramatičnost, „Dasein“, Modaliteti

¹²³ Semiotički kvadrat Tarasti interpretira na četiri načina. Prvo, *being-in-myself* predstavlja naš telesni ego koji se pojavljuje kao kinetička energija, kao "khora," želja, gestovi, intonacije, Pirsova Prvostепенost. Naš ego još uvek nije svestan sebe, već ostaje u svojoj naivnoj prvostепенosti bića (modalitet: endotaksički, *will*, 'volja'). Drugo, *being-for-myself* korespondira Kjerkegorovom stavu „posmatrača“. To je Sartrova negacija, u kojoj se manji deo *being* prebacuje do transcendentnog, primećuje se nedostatak postojanja, i postaje svestan sebe i transcencencije. Ego otkriva svoj identitet i dostiže stabilnost, stalnu korporealnost kroz navike (modalitet: endotaksički, *can*, 'umeće'). Treće, *being-in-itself* je transcendentalna kategorija, jer se odnosi na norme, ideje i vrednosti koje su čisto konceptualne i virtualne. To su potencijali osobe, koje osoba aktualizuje ili ne. Apstraktne jedinice i kategorije su uključene (modalitet: egzotaksički, *must*, 'moranje'). Četvrto, *being-for-itself* se odnosi na pomenute norme, ideje i vrednosti realizovane i vođene u realnosti. Apstraktni entiteti se pojavljuju kao distinkcije, primenjene vrednosti, izbori, realizacije koje su često daleko od originalnih, transcendentalnih entiteta (modalitet: egzotaksički, *know*, 'znanje'). (Tarasti, 2012: 450).

MONOSEMIJA ⇨ polisemija

Monosemija (grč. *μόνος*, *monos* = sam + *σήμα*, *sēma* = znak, eng. *monosemy*) je termin koji označava da se jedan označitelj odnosi na jedno označeno. Primer: reč 'oblak' koja označava kondenzovanu vodenu paru u slobodnoj atmosferi. Suprotan pojam monosemiji jeste **polisemija** kada jedan označitelj upućuje na više označenih, na primer reč 'sto' koja može referisati broj, ali i predmet.

V. Polisemija, Semioza, Znak

MOTIVISANOST ⇨ arbitrarnost

Motivisanost (eng. *motivation*) je odnos između označitelja i označenog koji leži u njihovoj prirodi: supstanci ili formi. „Ako je u supstanci - motivacija je analoška, ako je u formi, ona je homološka (ili spoljašnja i unutrašnja). Ta analogija može biti metaforička ili metonimijska“ (Giro, 1983: 34).

Motivisanost je u suprotnosti sa proizvoljnim i nemotivisanim, to jest **arbitrarnim**.

Primarna motivisanost predstavlja odnos u kome označitelj prirodno sadrži karakteristike označenog, odnosno zvuk označitelja podražava označeno (onomatopeja), a sekundarna motivacija predstavlja istu vezu dva glasovna zvuka i pojma, npr. kamenorezac je označitelj, kamen i rezati su u vezi sa označenim. Motivisani znaci nazivaju se **ikonama (ikoničkim znacima)**, a proizvoljni **simbolima**.

Ukoliko je motivacija slabija, konvencija je prisilnija.

Up. Ikona (ikonički znak), Izomorfizam

V. Arbitrarnost, Izomorfizam, Konvencija, Znak, Značenje

MUZIČKA PERSONA

Termin **muzička persona** (eng. *musical persona*) označava virtuelnu subjektivnost koju slušalac doživljava u muzici, utisak da je muzika vrsta sile ili volje. Retoričke varijacije termina muzička persona kao što su: muzički lik, subjekt, agent ili delovatelj (*character, actor, subject, agent*) rezoniraju sa terminologijom

pojedinih autora i retorikom engleskog govornog područja.¹²⁴ Neretko, muzika provocira pitanje subjekta koji može biti i stvarna osoba, ali sve od doba romantizma, kako Tarasti primećuje, muzičko delo se može posmatrati kao živi organizam (2012: 14). Tako Sartr u Betovenovoj *Sedmoj simfoniji* doživljava neku vrstu persone ili lika; Abate (Abbate, 1991) i Birnam (Burnham, 1995) govore o „glasu“ ili „prisustvu.“ Birnam uočava da u Betovenovim herojskim delima čujemo delovanje herojske borbe, i projektujemo sebe kao učesnike te borbe, dok Lidov govori o Berliozovoj instrumentaciji kao agentima radnje i zaključuje: „Kada orkestar postane jedan glas, ja čujem autora“ (Lidov, 2005: 58).

Pitanje muzičke persone je pored istraživanja relacije muzika – telo, jedno od najznačajnijih u savremenoj muzičkoj semiotici. Kao kinetička, procesualna umetnost, muzika provocira sledeća pitanja: ako je muzika proces, ko ga izvodi? Zašto se u muzici ne može detektovati subjekt muzičkog procesa? Jedno logično objašnjenje daje stanovište da se muzika percipira kao „tok kompozitorovih misli,“ pa je mogući zaključak da u muzičkom procesu čujemo glas kompozitora. Međutim, šta se dešava u performansu? Da li u nijansama izvođenja, kroz ekspresivnost i modalnost čujemo ipak i glas izvođača? Kon, Levinson (Jerrold Levinson) i Kaming govore o imaginarnoj *personi*, Moza o *delovanju* (agency) bez subjekta...Premda se većina teoretičara slaže da se procesualnost muzike može porediti sa odvijanjem radnje u nekom književnom delu, u muzici ostaje enigma ko su nosioci te radnje, ko su ti likovi.¹²⁵ Zatkalik (Miloš Zatkalik) i Kontić (Aleksandar Kontić) daju interesantan izmišljeni, ali ipak uobičajeno intoniran diskurs o muzici u kome se vršioc i radnja stalno menjaju:

„Prva **tema počinje dominantnim septakordom** koji **se razrešava** u submedijantu. **Flauta iznosi** osnovni motiv koji je dalje razvijan u klarinetu. Nakon polukadence, stav nastavlja sa sekcijom mosta. **Muzika iznenada staje** u taktu (tom i tom) i **kompozitor predstavlja** novu temu, koju ćemo mi kasnije čuti transponovanu u nov tonalitet“ (Zatkalik & Kontić, 2018: 101).

Za razliku od književnosti, pa čak i vizuelne umetnosti, gde je obično veoma jednostavno uočavanje likova, protagoniste i antagoniste, u muzici je ono ne-

¹²⁴ Premda ne postoji konsenzus oko terminološke odrednice ovog pojma, dešava se da svi nazivi funkcionišu kao sinonimi. Iz tog razloga o ovom pitanju se u ovoj knjizi raspravlja u retoričkim varijacijama.

¹²⁵ Slične zaključke izvodi i Kivi. Up. Peter Kivy, *Antithetical Arts: On the Ancient Quarrel between Literature and Music* (2009).

određeno. Svi se slažu da postoji subjekt, ali niko ne zna šta je! Muzika je, kako Moz predlaže „vrsta drame u kojoj nedostaju definisani likovi“ (Moz prema Levinsonu, 2006: 135).

Doživljaj muzike kao procesa i energije se naučno objašnjava kroz postojanje strukturalne ikoničnosti između energetske stanja muzičkog zvuka i energetske stanja tela (kao i indeksne relacije, npr. auditivni efekat izvođačkog pokreta, ili fizički efekat nekih zvučnih parametara kod slušaoca) što rezultira time da muziku često čujemo kao da konverziramo sa drugim osećajnim bićem, muzika deluje kao da ima likove.¹²⁶ Kako se menja energetska stanje muzike, pojavljuje se “pokret.” Energicističke teorije o muzici uobičajeno vide muziku kao proces i signifikaciju, te obuhvataju i pitanje subjekta u muzici.

Monel (Raymond Monelle), sa druge strane doživljava muziku kao da oličava, otelotvoruje autorski glas, jer deluje kao da potiče od govornog subjekta (Monelle, 1997: 61). Tu uočava “potpise” koji služe kao znakovi kompozitorovog stila poput napolitanskog akorda kod Rahmanjinova u kadenci. Edvard Kon primećuje da je intimna pojava kompozitora u muzici u vezi sa upotrebom ljudskog glasa. Zapravo je Kon (Con, 1974) izvršio transfer pojma persone iz književnosti u muziku, i utemeljio pojam muzičke persone, ali je u isto vreme promenio njenu poziciju – dok je persona u književnosti fiktivna, i potiče *izvan* teksta, ona je kod Kona stvarna osoba – kompozitor *unutar* teksta (Fehn & Thyme, 2008). Tako u svakom muzičkom delu postoji “muzička persona, to jest iskustveni subjekt u celoj kompoziciji, u čijoj se misli odvija predstava, ili priča, ili sanjarenje – čiji unutrašnji život muzika komunicira putem simboličnog gesta” (Cone 1974: 94). Kompozitorov glas se javlja i u Konovoj trihotomiji pesme uz instrumentalnu pratnju: vokalna persona, instrumentalna persona i kompozitorov glas. Za jednog kompozitora koji je često optuživan za odsutnost stila (*Stillosigkeit*), Adorno kaže, da je ovaj nedostatak lični stil – *Malerov stil*.¹²⁷ Ovaj kompozitor, paradoksalno, koji je imao toliko glasova (poput štrausovske retorike, okrutnog realizma, ničeovskog nijansiranja, bidermajer udobnosti) nema nijedan glas, zato što se njegov muzički subjektivitet ne može ujediniti (Monelle, 1997).

Muzička persona je nesumnjivo u relaciji sa muzičkim narativom, koji može opet biti unapred određen ili spontan. Prelaz iz jednog narativa u drugi vrši muzička

¹²⁶ Na elementarnom nivou, ovaj efekat se temelji na činjenici da je muzika rukovođenje energetske stanja (zvučnih konfiguracija).

¹²⁷ Tarastijevim jezikom, njegov *Moi* je njegov *Soi*.

persona, to jest „zamišljeni lik koji ujedinjava opipljivu osobu interpretira s neopipljivim skladateljem, onako kako to zamišlja slušatelj“ (Grimalt, 2019: 26). Persona se uočava već u lirskom karakteru ili pevačkom glasu koji se imitira u većini instrumentalne muzike (Almén 2008: 30). Istorijski gledano, postoji jasna razlika između klasične i romantične muzičke persone: prva opisuje spoljašnji, a druga unutrašnji svet, smatra Grimalt (up. Agawu, 1994: 44). Isto tako se može videti dijahronijska promena kršenja formalnih obrazaca u korist spontanog izraza, što Grimalt vidi kao težnju da se muzička persona izrazi bez ikakvih formalnih ograničenja. U Betovenovom opusu broj spontanih, improvizovanih segmenata neobično raste u odnosu na njegove prethodnike, pa se čak događa da glavna tema ima znatno „labaviju“ strukturu od sporedne.

U teoriji o muzičkom gestu, posebno razrađenoj od strane Hatena (Hatten, 1997, 2005), pojam **agenta** je usko povezan sa pojmom muzičkog gesta, budući da se muzički gestovi definišu na osnovu analogije sa fizičkim gestovima. Hatten koristi pojam „agency“ – delovanja, ali to delovanje ima i subjekta - „agenta“. Hatten uvodi još jedan srodan pojam koji se još direktnije odnosi na onog koji izvodi gest – *gestovnik* (*gesturer*). Tako je u njegovoj definiciji „muzički gest (...) pokret (...) koji se tumači kao znak, bilo da je sa namerom ili ne, i kao takav on prenosi informacije o *gestovniku* (ili liku, personi koju gestovnik imitira ili otelotvoruje)“ (Hatten, 2004:224). Do sličnog zaključka dolazi i Crnjanski (2019) navodeći kao jedan od osnovnih uslova za postojanje muzičkog gesta postojanje agenta koji te gestove vrši.¹²⁸ U prilog aktuelnosti i važnosti teme govori podatak da je Hatena najnovija publikacija u potpunosti posvećenja ovom pitanju (*A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*, 2018).

U sličnom pravcu objašnjenja virtuelne muzičke persone kroz teoriju afekta i emocije ne ide samo tumačenje Hatena, već i autora kao što su Abate (Abbate, 1991), Šajenberg (Sheinberg, 1995), Kaming (Cumming, 1999, 2000), Levinsona (Levinson, 2006), i Moz (Maus, 1988). Polaznu osnovu za njihova tumačenja predstavljaju radovi Klajnsa (Clynes, 1977), Lidova (1987), Kokera (Coker, 1972), Kona (Cone, 1974) i Kivija (Kivy, 1980) u kojima je centralni fenomen pitanje modalnosti i aktorijalnosti. Manfred Klajns otkriva vezu između osnovnih ti-

¹²⁸ Videti više: Nataša Crnjanski, „Musical Gesture: from Body and Mind to Sound“ (2019). Autorka u tom tekstu razmatra i vezu virtuelne muzičke persone sa modalitetom činjenja (doing), kao i sa ontološkim pitanjem gde se nalazi muzika, da li u partituri, zvuku, performansu?

pova emocija i gesturalnih izraza i definiše ih kao **sentičke forme**¹²⁹ (slika 28). Lidov (1999) dalje razvija Klajnsove ideje kroz pojam emotivnih objekata, dok Kamingova predlaže da jednostavni indeksi fizičkih stanja postanu reprezentameni ikoničnih znakova razrađenih fizičkih stanja i emocija (Cumming 1999).¹³⁰ Prema teoriji Lidova, pored emotivnih objekata, postoje i *pokretni objekti (motional object)*, pa se muzička persona pojavljuje kao interpretant tog pokretnog objekta (Lidov 1999: 219). Lidov kaže da su pokretni objekti jedan od razloga zbog kog nas muzika suočava sa delujućim subjektom, personom sa kojom se identifikujemo' (Lidov 1999:219).¹³¹ Levinson (2006) se približava idejama Kamingove i Lidova u tvrdnji da muzika izražava emocije, odnosno korelativne emotivne osobine, samo iz razloga što možemo da ih čujemo kroz personu ili personifikovani entitet (Levinson 2006: 85). Međutim, „delovanje bez agenata“ (1988) prvi put u svom istraživanju će utvrditi Moz (1988).¹³² On, naime, objašnjava da se niti kompozitor niti izvođač ne čuje kao akter tih radnji, već se pre takve radnje pripisuju personi ili nekom akteru nalik personi koji je zamišljen u trenutku, i koji izvodi te radnje u realnom vremenu (Moz prema Levinsonu 2006: 134-135). Levinson smatra da je koncept muzičke ekspresivnosti veoma složen, tu su ideje personalne ekspresije, fizičkih i muzičkih gestova, virtuelnih agenata, likova, ...od kojih svaki ima svoju ulogu (Levinson, 2006: 85-86). U muzici možemo čuti lik koji fizički ne mora biti stvaran i te dve stvari su, prema njegovom mišljenju neodvojive (Levinson, 2006). Levinson se približava idejama Naomi Kaming o definiciji ekspresivnosti samo ukoliko u muzici čujemo lik, koji ne mora biti stvaran. Ovo je jedna od suštinskih ideja teorije o virtuelnoj personi.

¹²⁹ Određeno stanje emocije je mentalni korelat, otelotvoren u ekspresivnom gestu kao fizičkom korelatu. Iako je emotivno stanje relativno dugog trajanja, njegovu ekspresiju gestom Lidov ne smatra problematičnom. Da bi se te emotivne forme izmerile izmislilo je aparat senzograf koji se sastoji od dugmića osetljivih na dodir prsta (videti str. 199).

¹³⁰ Slične teorije razvijaju Šeferd i Vik (Shepherd & Wicke, 1997). Prateći Cukerkandla (Zuckermandl, 1956), oni vide muzički zvuk kao konstantno-promenjivu energetska teksturu, odgovornom za to što se čuju kao ikonične sa telesnim i afektivnim stanjima. Muzički gestovi se doživljavaju kao afektivna stanja. Unutar fenomenološke orijentacije, Šeferd i Vik istražuju mnoga pitanja subjektiviteta relevantna za diskusiju o muzičkoj personi, dajući njihovo iskustvo u studijama kulture, takođe doprinose definisanju teorije gestovne i afektivne ikoničnosti u širem kulturno-teoretskom okviru.

¹³¹ Abate (Abbate, 1991) i Birnam (Burnham, 1995) govore u smislu „glasa“ ili „prisustva“.

¹³² O pitanjima delovanja (agency) i persone raspravlja minuciozno Kivi u: Peter Kivy, *Antithetical Arts: On the Ancient Quarrel Between Literature and Music*. (2009) posebno na str. 101–157.

Jedan od autora koji se dosledno posvećuje pitanju muzičke persone u savremenoj muzičkoj semiotici, nazivajući ih **likovima** (actors) prema Gremasovoj naratologiji, jeste Tarasti. On smatra da se u svakom muzičkom tekstu mogu pronaći četiri aspekta: muzički gestovi kao talasi kinetičke energije muzike; socijalne norme u vidu retoričkih figura, topika i žanrova; estetski aspekt sadržaja – vrednosti i ideje koje muzika prenosi i označava, i muzički likovi ili persone, koji su stabilni antropomorfni entiteti, kao motivi ili teme, imaju jasno izražene profile i konstituišu jedinice muzičke naracije.

Up. Agent, Muzički lik, Protagonista

V. Aktorijalna dimenzija, Sentičke forme, Teorija o muzičkom gestu

MUZIČKA SEMIOTIKA

Muzička semiotika (eng. *Musical Semiotics*) je nauka koja istražuje muziku kao znakovni (semiotički sistem). Pored ovog termina, koristi se i termin **muzička semiologija**. Ove terminološke varijacije prate razvoj evropske nauke o znakovima – semiologije zasnovane na Sosirovim idejama, i američke nauke – semiotike – zasnovane na Pirsovoj pragmatičkoj filozofiji (Francuzi uglavnom koriste izraz *sémiologie*, a Anglosaksonci *semiotics*). Međutim, iako će se oba naziva jednako upotrebljavati skoro sve do kraja 20. veka (a ima slučajeva i danas!), diferencijacija muzičke semiotike od muzičke semiologije ne leži samo u terminologiji, već i u konceptu. Naime, francuska semiologija muzike se oslanja na nauku o jeziku ideje Sosira, dok se semiotika usmerava na specifičnost pojedinačnih znakovnih sistema, a ne isključivo na njihovu analogiju sa jezikom. Interesantna je činjenica da je upravo sam Sosir inicirao primenu semiologije na nejezičkim sistemima. U svom delu *Opšta lingvistika* (1977),¹³³ on je rekao kako bi lingvistika, strogošću svojih postupaka možda mogla pružiti obavezni obrazac za celokupnu semiotiku, pošto jezik predstavlja samo jedan od mnogih znakovnih sistema. I Bartove ideje idu u prilog sličnom razmišljanju: „Prospektivno gledano, predmet semiologije je svaki sistem znakova, nezavisno od njegove supstance i njegovih granica: slike, gestovi, melodični zvuci, predmeti, kao i kompleksi ovih supstanci koje nalazimo u obredima, u pravilima vladanja ili u spektaklima, predstavljaju ako ne ‘jezik’, ono bar sisteme značenja” (Bart,

¹³³ U originalu: *Cours de linguistique générale*, 1916.

1979: 283). Budući da se poslednjih decenija semiotičko izučavanje muzike vrši iz različitih perspektiva, rezultat toga je da termin **muzička semiotika** ima sve veću upotrebu u naučnoj zajednici.

Predmet proučavanja muzičke semiotike je **muzički znak**. Budući da je muzika apstraktna umetnost koja se služi semiografičkim prikazom zvuka, semiotičar muzike se nalazi pred *dvostrukim znakovnim sistemom*: muzičkog dela kao teksta u notiranoj formi i njegove akustičke interpretacije. Mnogi smatraju da analiza znakovnog sistema mora pratiti oba vida postojanja muzičkog dela, jer *poietski* proces prethodi *estezijskom*.¹³⁴ Dakle, muzičko delo kao znakovni sistem predstavlja rezultat kompleksnog procesa stvaranja koji operiše nad formom i sadržajem, nakon čega se kroz interpretaciju dirigenta ili izvođača, kao i tumačenje slušaoca ono pojavljuje kao *simbolička forma*. Muzici je oduvek bila pripisivana moć značenja. Prisetimo se starogrčkih modusa u kojima je vladala doktrina o etosu, potom kako su u staroj Kini muzički elementi povezivani sa kosmičkim pojavama, godišnjim dobima, delovima dana ili razdobljima ljudskog života, da je u srednjem veku pojava gregorijanskog koralu uvek konotirala religijski karakter, tonskih slikanja u renesansi, i muzike 19. veka koja je nedvosmisleno ukazivala na prisustvo vanmuzičkih sadržaja. Kasnije, kroz 20. vek komponovanje postaje neka vrsta „intelektualne igre,“ jer u muziku ulaze različiti vanmuzički sadržaji, a kao posledica se javljaju kontemplativno zahtevna muzička dela. Elektronska, kompjuterska muzika, *musique concrete*, sintetizovana, aleatorička, serijalna,... ta „nova muzika“ bavi se umom i umovanjem, kako naglašava Midlton (Robert Middleton), pri čemu su dotadašnja analitička sredstva postala gotovo neupotrebljiva. Suočeni sa problemom, muzikolozi (uglavnom poststrukturalisti) su pokušali da prošire intelektualne granice proučavanja muzičkih dela razvojem **Nove muzikologije** kao tvorevine postmodernog kritičkog duha. Uključivanjem vanmuzičkih disciplina među kojima je i semiotika, ali i naratologija, teorija polova i drugo, date su mogućnosti za različite interpretacije i varijantna tumačenja istog dela.

U razvoju muzičke semiotike mogu se primetiti dve faze: prva počinje 60-ih, a druga 90-ih godina 20. veka. Kao disciplina se razvija 60-ih godina 20. veka u Francuskoj. Najraniji pokušaj primene semiotičke analize u muzici pronalazimo u pisanju Rivea i Natjea, koji su zapravo bili lingvisti, i Amerikanca Dejvida Lido-

¹³⁴ Termine *poietski* i *estezijski* koriste se u vezi sa Natjeovim i Molinovim (Jean Molino) učenjem o triparticiji. Videti str. 151.

va. Tumačenje muzičkog značenja su zasnovali na lingvističkom modelu, gde se muzika posmatra kao tok zvučnih elemenata kojima upravljaju pravila distribucije sa ciljem da se uoči pravilo njihovog kombinovanja, to jest da se formuliše, drugim rečima, sintaksa za muziku. Rezultat ovakvog tipa analize bila je metodologija koja je odbacivala ideju muzičkog značenja, u korist naučnog procesa segmentacije, a veoma često se zbog složene procedure i teškoće primene na složeniju fakturu i višeglasne kompozicije, odustajalo od krajnjeg cilja analize. Nova faza razvoja počinje kasnih 80-tih i početkom 90-ih godina, i imala je za cilj pored segmentacije i interpretaciju značenja. Publikacije teoretičara Roberta Hatena, Kofi Agavua i Era Tarastija predstavljaju referentnu literaturu koja se pojavljuje u to vreme, a njihov pristup je interpretativno-hermeneutički u smislu ispitivanja značenja i signifikacije na osnovu relacija između strukturalnih i ekspresivnih osobina muzike. Može se reći da se, za razliku od prvog semiotičkog pristupa koji se razvija pod dejstvom Sosirovog učenja, druga struja muzičke semiotike snažno oslanja na Pirsove ideje, trodelnu strukturu znaka i pojam interpretanta koji je u najbliskijoj vezi sa interpretacijom.¹³⁵ Dok je prvoj grupi semiotičara akcenat bio na segmentaciji muzičkog toka, drugoj grupi je akcenat na njegovoj interpretaciji.

U isto vreme mora se primetiti da mnogi semiotičari razvijaju autonomne semiotičke pristupe, te se ne može reći da postoji neka generalna muzička semiotika, tj. nikakvi generalni koncepti, metode i pravila analize, već samo specifična istraživanja. Uzimajući u obzir prethodno rečeno, može se reći da postoje dva osnovna vida posmatranja muzike kao znakovnog sistema: **muzika kao jezik**, i **muzičko delo kao poruka**, što odgovara postojanju dva pravca:

1. **Sintaksički** - koji se zanima za sintaktičke strukture u muzici, služeći se lingvističkim i statističkim metodama,
2. **Semantički** - onaj gde se muzičko delo posmatra sa semantičkog aspekta

Ovakvu generalnu podelu potvrđuju i neke ranije klasifikacije poput Knajfove (1974) ili Stefanijeve (1975), dok Agavu ove pravce naziva **tvrdom** (*hard*) i **mekom semiotikom** (*soft*), gde je druga više antropološki usmerena analiza

¹³⁵ Ečard (Echard, 1999) primećuje da svaka važnija studija iz muzičke semiotike iz devedesetih uključuje mapiranje Pirsove tipologije i muzičke signifikacije (Baest & Driel, Cumming 1999; Hatten 1994; Martinez 1996; Monelle 1991, itd.).

(Agawu, 1999: 154).¹³⁶ Ečard (William Echard, 1999) dalje navodi tipologiju koja bi mogla da se odnosi na podelu tog drugog semantičkog pravca ili „meke“ semiotike:

1. Prvi predstavlja hermeneutički pokret i udaljavanje od formalizma kao nečega što je samo sebi svrha
2. Drugi je određen pojavom koherentne i moćne teorije o telesnom i simboličkom aspektu – teorije otelovljenja
3. Treći je predstavljao pojavu semiotičke teorije o muzičkoj personi (ličnosti) i muzičkom narativu.

Danas se može govoriti o dominaciji nekoliko pravaca u muzičkoj semiotici i teoretičara koji pripadaju pre svega „mekoj“ semiotici, a koji su značajno doprineli reputaciji muzičke semiotike koju ona uživa danas: 1. Topikalna analiza (Ratner, Agawu, Mirka, Grabócz, Monelle); 2. Teorija o muzičkom gestu (Hatten, Lidov) 3. Egzistencijalna semiotika (Tarasti) 4. Model introverzivne i ekstroverzivne semioze (Agawu); 5. Teorija mimeze (Cox). Naročito se ističe Hatenova teorija o muzičkom gestu koja kao hermeneutički model obuhvata i pitanje razvoja stila, muzičke persone (agenata), značenja, i interpretanta koji obezbeđuje „pragmatičnu dimenziju“ proučavanju znaka, zbog čega je njegov model snažno povezan ne samo sa analitičkom, već i izvođačkom interpretacijom muzičkog dela. Takođe, autori poput Kamingove, Larsona, Kila, Moza, Lidova, Zbikovskog, Spicera (Michael Spitzer), i drugih, takođe doprinose rasvetljavanju nekih osnovnih pitanja muzičke semiotike poput virtuelne muzičke persone, muzičke kognicije, značenja, percepcije muzike kao kinetičkog procesa, sile i energije, proučavanje artikulacionih mehanizama i formalnih struktura, definisanje osnovnih pojmova i drugog. Jedan od ključnih problema današnje muzičke semiotike predstavlja terminološki pluralizam, odnosno nepostojanje konvencionalnog semiotičkog rečnika i usaglašenost predstavljanja pojedinih koncepata određenim terminima,¹³⁷ pa se i ova knjiga može shvatiti kao doprinos rešenju problematike na srpskom govornom području.

Danas se može reći da je semiotički princip dominantan princip naučnog promišljanja, danas se sve može posmatrati kao znak, danas je *semiotika sve*. U tom

¹³⁶ Agawu pripadnike ova dva pravca naziva taksonomijskim empiričarima i semantičarima (Agawu, 1994).

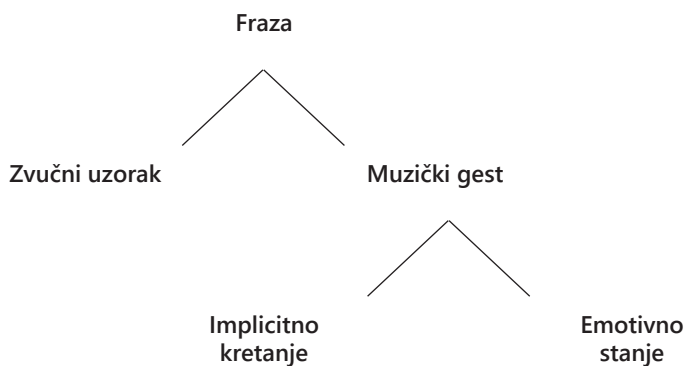
¹³⁷ O ovom pitanju videti više: Nataša Crnjanski, „Is that a new language coming? Some questions concerning music semiotics vocabulary“ (2018).

smislu, i muzička semiotika je nauka koja i dalje progresira i od koje se mnogo očekuje u budućnosti.

V. Egzistencijalna semiotika, Kognitivna muzička teorija, Mimetička hipoteza, Muzički znak, Semiotika, Teorija o muzičkom gestu, Teorija otelovljenja

MUZIČKI GEST

Muzički gest (eng. *musical gesture*) se odnosi se na kratke segmente muzičkog toka koji se na osnovu kinetičkog iskustva muzike percipiraju analogno pokretu u fizičkoj oblasti. Muzički gest sugerše istu kinetičku proporciju, izomorfizam sa telesnim pokretom što ide u prilog bliskom odnosu našeg muzičkog i telesnog iskustva. Muzički gest potvrđuje sva tri aspekta telesnog gesta: on ima definisan početak i kraj, obično je kratak i protiče u vremenu bez prekida. Međutim, dok je korporealni gest neprekidna jedinica, muzička predstava gesta ne zahteva neprekidnost zvuka, jer se kontinuitet gesta ostvaruje i ako se sastoji iz odvojeno artikulisanih tonova. Kao osnovna kategorija, prototipski gest je onaj koji se odvija u radnoj memoriji od dve sekunde (pr. 16, str. 79). Kil (Kühl, 2011) tvrdi da je muzički gest implicitni deo muzičkog znaka, te da stabilni element muzičke semantike predstavlja primarna signifikacija od muzičke fraze do gesta, i od muzičkog gesta do emotivnog sadržaja i društvene pripadnosti. Kao takav, muzički gest kao znak funkcioniše kao drugostepeni, konotativni model.



Slika 20. Muzički gest kao znak prema Kilu

Jedna od najšire prihvaćenih definicija muzičkog gesta jeste da je on „ekspresivni pokret kroz vreme” (Hatten). On se tumači kao pokret, energija, znak u procesu komunikacije u kome pruža informacije o *onome*¹³⁸ ko ga stvara. Muzički gest je zvuk koji ima specifično značenje. Dakle, „gest se najšire definiše kao komunikativno (bilo sa namerom ili ne), izražajno, energetsko oblikovanje kroz vreme (uključujući karakteristične osobine muzikalnosti kao što su puls, ritam, periodičnost razmene, linija, intenzitet), bez obzira na medijum (kanal) ili senzo-motorni izvor (intermodalni ili unakrsno-modalni)” (Hatten, 2004: 109). Muzički gestovi su prema Hatenu (Hatten, 2004: 124):

- a. *Analogni*, u suprotnosti sa digitalnim i odvojenim
- b. *Kontinuirani* na produktivan način (ne mora doslovno da znači kontinuiran zvuk, već kontinuitet linije, oblika, pokreta u tišini, itd.)
- c. poseduju *artikulisan oblik*
- d. poseduju *hijerarhijski* potencijal
- e. poseduju značajne *granice* (pokreti pre i posle gesta mogu značajno uticati na kvalitet zvučnog gesta)
- f. *Kontekstualno ograničeni i obogaćeni*, i stilski i strateški
- g. uobičajeno se nalaze na *prednjem planu (foregrounded)*
- h. *van precizne notacije* ili egzaktne reprodukcije, ali
- i. podložni odnosima *tip-token* putem kognitivne kategorizacije ili čak konceptualizacije, i tako
- j. *potencijalno sistematični* do te mere da su organizovani *opoziciono* prema vrsti, kao što je to slučaj u gestualnim „jezicima” ili ritualnim pokretima.

Ukazujući na 12 karakteristika gestova prema Hatenu (Hatten, 2004), Skot (Douglas Walter Scott) ih razvrstava u 3 kategorije: otkriće, karakter i značenje (2009: 10).

¹³⁸ U Hatenuvoj terminologiji gestovnik (*gesturer*).

Otkriće	<ol style="list-style-type: none"> 1. Gestovi nisu aktivnosti koje generišu zvuk; već značajno oblikovanje zvuka 2. Gestovi komuniciraju na odvojenim nivoima značenja izvan notacije; njihovo značenje se ne može naći u notaciji. 3. „Gestovi se mogu izvesti na osnovu muzičke notacije...” - putem osećajnog čitanja možemo zaključiti koji gestovi su intencionalni od strane kompozitora 4. Slušalac može zaključiti intencionalne gestove kroz pristup zvukovima koje proizvodi isključivo izvođač 5. „Gestovi mogu sadržati bilo koje muzičke elemente, iako ne mogu biti svedeni na njih...”
Karakter	<ol style="list-style-type: none"> 6. Dve definišuće karakteristike su date ovde: gestovi su jedinice „perceptivne sadašnjosti”, u trajanju od oko dve sekunde [ovo pravilo je uslovno, može se odnositi na sposobnost kratkog pamćenja; i kao takvo treba se smatrati pre indikacijom reda veličine, nego štopericom, videti Hatten, 2004: 101]; i gestovi su izgrađeni oko ‘nuklearnih tačaka emfaze’. 7. Gestovi obezbeđuju kontinuitet, čak i kada ga nema u samom muzičkom zvuku. 8. ‘Gestovi mogu biti hijerarhijski organizovani, pa tako veći gestovi mogu sadržavati manje’.
Značenje	<ol style="list-style-type: none"> 9. Gestovi su motivski po prirodi i mogu biti u službi tematskih funkcija. 10. ‘Gestovi mogu obuhvatati retoričke radnje, i pomoći njihovom izražavanju...’ i kao takvi se mogu odnositi na van-muzički pokret ili čak verbalni dijalog, bez lingvističkog u sebi. 11. Gestovi mogu ukazivati, ili upućivati na druge gestove da bi skrenuli pažnju na značajan deo muzike. 12. Gestovi ‘mogu otkriti intencije i modalitete emocija i radnji....’

Tabela 4. Dvanaest karakteristika gestova prema Hatenu

Parametri koji oblikuju zvuk, to jest muzički gest, imaju izuzetno značajnu ulogu, jer svaka njihova promena utiče na promene zvučnog materijala.¹³⁹ „Muzički gest tako pored melodijske, ritmičke i harmonske strukture uvek podrazumeva i specifičnu artikulaciju, određen tempo i druge elemente koji preciznije definišu njegove osobine” (Crnjanski, 2014: 45). To znači da u muzici postoji jaka zavisnost između označitelja - materijalnog nosioca i označenog - sadržaja koji se prenosi, pa se i muzičko značenje u osnovi menja kada se promeni zvučni materijal.¹⁴⁰ Za razliku od muzike, u kodiranim sistemima kao što su jezici moguće je posmatrati promene označitelja bez odgovarajuće promene u prenošenom sadržaju, što na kraju omogućava da se jedan jezik prevede u drugi.

¹³⁹ Videti više o ovome u uticaju geštalt psihologije na formiranje teorije o muzičkom gestu, str. 53.

¹⁴⁰ Prema Zampronji (Zampronha, 2005) značenje u muzici je toliko blisko povezano sa označiteljem da se gotovo sjedinjuje sa njim.

Kada govorimo o analogiji fizičkog i muzičkog gesta, Lidov navodi da je suština motornog gesta – kao kratke, ekspresivne molarne jedinice motorne aktivnosti tela već predstavljena u muzici kratkim grupama nota: „mali geštalti od nekoliko tonova, motiv ili ornament, ili jedna figuracija je atomski nivo značenja u muzici“ (Lidov, 205:152). Premda termin motiv u sebi nosi neophodan dinamički momenat (lat. *motus* – pokret), on implicitno sugerise strukturalno formalistički pristup muzici kao što je uočavanje rada s motivom: augmentacije, diminucije, inverzije i drugog. Dakle, ne radi se o prostoj zameni termina motiv i gest, već o drugačijoj percepciji muzike. Za motive se može reći da predstavljaju unutrašnju strukturu gesta, jer su oni samo jedan element gesta koji se odnosi na njegovu strukturu, jedan aspekt u nizu koji definiše celinu muzičkog gesta. Gestovi, kao i motivi jesu geštalti koji podrazumevaju minimalan zahtev pamćenja sa maksimumom informacija. Na taj način oni se lako pamte i lako se njima manipuliše (Hatten, 2006: 19). Primera radi, u II stavu Prokofjevljeve *Osme sonate* obeležen je motiv As-G-As-Des koji predstavlja intonacionu osnovu celine muzičkog gesta (Pr. 19).



Primer 19. S. Prokofjev, Klavirska sonata br. 8, op. 84, II stav, obeležen *motiv*

Za postepenu evoluciju od motiva do teme, ili modifikacije jedne teme putem koje nastaje druga Šenberg ima termin „razvojne varijacije“ (nem. *Entwickelnde Variation*). Drugi Šenbergov termin - *Grundgestalt* ili osnovni oblik, najbolje opisuje ovaj osnovni motiv koji ulazi u celinu muzičkog gesta, što Hatten vidi kao *ready-made* alat za uspostavljanje istrajnosti identifikovanog motiva kroz odvijajući diskurs, odnosno analitički omogućava otkrivanje identiteta gesta, što predstavlja analitički izazov: „*Grundgestalt* je tipično izražen kao tonska ćelija, intervalski skup ili tonska linija. *Grundgestalt* takođe može biti ritmički motiv, kao u *Hauptrhythmus*-u (otprilike, 'vodeći ritmički motiv') koji Alban Berg tako genijalno razvija u Voceku, III čin, scena 3. Proširio sam koncept *Grundgestalt* u svom radu na tematskim gestovima uključujući čak i <sekundarne> parametre (npr. artikulaciju) koji mogu doprineti gesturalnom identitetu“ (Hatten, 2018: 97). Gest se postepene definiše kao „pokret koji otelovljava značenje“

(Lidov, 2005) i kao „izražajni pokret koji se aktualizuje kroz vremenske i prostorne promene“ (lazzetta, 1997). Budući da se gest kao izražajni pokret tumači kao znak, on komunicira informaciju o onome ko ga realizuje (lik, ličnost koja ga otelotvoruje). Poredeći fizički gest i verbalni medijum, Tag i Tarasti zaključuju da gest predstavlja osnovni, generički nivo komunikacije u odnosu na reči, jer je on prirodna forma komunikacije koja se prvo nauči i poslednje прибежиште kada jezika nema. Porast zanimanja za fenomen muzičkog gesta, i istraživanje uloge fizičkih gestova u muzičkom izvođaštvu (Pierce, 2005; Vines, Wanderley, 2002; Wanderley, Nuzzo, Levitin & Krumhansl 2004, Fredrickson 1995, 1997, 1999, 2000; Krumhansl 1996, 1997; Krumhansl & Schenck 1997; Davidson, 1993, 2004; Davidson & Correia 2002; Sloboda, Parker, 1985), kao i istraživanje muzičke kognicije (teorija otelovljenja) i konceptualne metafore doprineli su boljem razumevanju odnosa tela, uma i zvuka u percepciji muzičkih aktivnosti.¹⁴¹

Mora se priznati da se sam pojam „muzičkog gesta“ već dugo konvencionalno koristi u muzikologiji i to u značajnom metaforičkom rasponu. Primera radi, za Hatena je gest energetsko oblikovanje (*energetic shaping*), za Fernihaua (Brian Ferneyhough), Levinsona i Lidova gest je ikonička predstava emocije (*an iconic representation of emotion*) za Koksa su muzički gestovi muzički postupci (*musical acts*), za Larsona muzičke sile (*musical forces*), za Kila bogati geštalti (*rich gestalts*), pa čak se mogu dovesti u vezi i sa Hanslikovim (Eduard Hanslick) pokretnim formama (*moving forms*) i vitalnim afektima (*vitality affects*) Sterna (Daniel Stern), itd. Može se zaključiti da većina ovih distinkcija: *energetsko oblikovanje, geštalt, ikonička predstava emocije, znak, fraza, postupak, sila*....sadrži zajednička tri elementa: *pokret, agenta, i značenje* (Crnjanski, 2019).¹⁴² Prema tome, svaki muzički gest mora imati ispunjen uslov ova tri elementa (*movement-agent-meaning*, skraćeno MAM) da bi se mogao tumačiti kao gest. Prvo, ukoliko ne postoji pokret, ne možemo ga zvati – muzički gest. Mora postojati kinestetičko iskustvo muzike. Ovaj efekat se zasniva na činjenici da je muzika tok promene energetskih stanja, i kada se ono promeni, pojavljuje se „pokret“. Kao što Ečard primećuje: „kvalitet pokreta je nekako prisutan u samoj muzici“

¹⁴¹ Naslov jednog teksta autorke ovog rada nosi naziv „Musical Gesture: from Body and Mind to Sound“ (2019), gde se upravo ukazuje na neraskidivu povezanost tela, uma i zvuka.

¹⁴² Ovaj uslov se naziva MAM, kao skraćeniica od *movement-agent-meaning* (Crnjanski, 2019). Interesantno je da Hatena (2018) govori o relaciji između gesta, ekspresije i delovanja (*gesture, expression, agency*), odnosno za njega je gest energetsko oblikovanje kroz vreme koje poseduje i afekt (emociju) i signifikaciju (značenje), analogno ljudskom pokretu, stvarajući trenutno ekspresivno značenje (*emergent expressive meaning*).

(prema King, 2006: xxii). Drugo, ne postoji gest bez onoga ko ga proizvodi, *agenta*. Moramo priznati da je pojam engleske reči agent ovde sveobuhvatniji od pojmova subjekat ili lik, jer ne samo da ukazuje na subjekta, on se odnosi i na „onoga koji nešto čini, odnosno deluje.“ Hatén pronalazi analogiju između gravitacionog polja tonalne muzike i sile ljudskog tela u fizičkom prostoru, i tvrdi da muzički gestovi počinju da se osećaju kao gestovi tela, tako da možemo govoriti o *delovanju (agency)* „naročito kada se pojavi niz gestova ujedinenih kao intencionalna sekvenca ili sekvenca orijentisana ka cilju, progresija ili diskurs“ (Hatten 2006: 3). Gestovi podrazumevaju delovanje (*agency*) – gestovnika (*gesturer*)...i specifične karakteristike agenta u smislu ekspresivne modalnosti. Gest tako može evoluirati od toga da poseduje karakter, do toga da postane karakter (lik) unutar tematskog muzičkog diskursa (Hatten 2006: 8). *Delovanje agenata* u muzici je prezentovano kroz ekspresivnost, kroz modalitet *doing (energetsko oblikovanje, sile, postupci...)*¹⁴³ Tako, muzički **agent** zapravo označava subjektivnost koju slušalac oseća u muzici, utisak da je muzika volja ili sila, a da ne mora jasno definisati da je to kompozitor, izvođač ili čak motiv ili tema. Činjenica da procesualnost muzike doživljavamo kao radnju i delovanje, ali da još uvek nismo u poziciji da ukažemo na subjekt koji to vrši, izrodila je kod Kona, Levinsona i Naomi Kaming ideju o imaginarnoj personi ili kod Moza koncept o delovanju (*agency*) bez subjekata (*agent*). Levinson se takođe zalaže da muzika predstavlja emociju, ili još bolje korelativnu ekspresivnu osobinu samo zato što smo spremni da je čujemo kroz osobu ili entitet nalik osobi (Levinson 2006: 85). Možemo tvrditi onda, da ako čujemo ekspresivnost u muzici, mi čujemo zamišljenog agenta.¹⁴⁴ Pojam agenta se, međutim, ne mora svoditi

¹⁴³ Takođe, filozofi Kivi i Dejvis (Stephen Davies) su doprineli razumevanju muzičkih gestova, korišćenjem homologije da bi se objasnile energetske forme muzike koje korespondiraju fizičkim karakteristikama ljudskih pokreta i ponašanja. Kivijeva teorija linije je naročito značajna, jer teži objašnjenju veze između fizičkog gesta i muzičkog značenja kao posledice potrebe da se „osvesti“ sve što se doživljava

¹⁴⁴ Ovaj uslov da muzički gest ima *agenta*, povlači i dalju raspravu. Šta se može reći o muzici koja je lišena izvođača, i tako lišena *ekspresivnosti*. Kako možemo tvrditi da čujemo agenta, gestovnika? Ako recimo slušamo elektronsku verziju muzičkog dela koju izvodi kompjuter, po tom kriterijumu mi je jedva možemo i smatrati muzikom. Ova činjenica nas dovodi do sledećeg pitanja, a to je – šta mislimo o kompozitorovom glasu, da li je on zamišljeni agent? Ako je odgovor da, onda treba da prihvatimo da se kompozitorov glas nalazi u semiografičkoj predstavi muzike, ili jednostavnije da je partitura – takođe *muzika*. O ovom problemu dosta raspravlja Gligo u delu *Zvuk – znak - glazba* (1999). Ukazujući na prividnu protivurečnost zapisa i muzike i pozivajući se na grafičke partiture poput kompozicije *Varijacije I* Džona Kejdža, ali i muziku koja nije namenjena izvođenju, već samo čitanju poput kompozicije Ditera Šnebela *MO-NO. Muzika za čitanje ili Privatni komadi. Muzika za samozabavu*. T. Džonsona.

samo na onoga ko gestove proizvodi, već i onoga ko ih tumači. Tako pojam *agenta* uvek podrazumeva prisustvo subjektivnosti, ekspresivnosti i činjenja.¹⁴⁵ Treće, gest je znak koji ima ekspresivni potencijal, i kao takav on prenosi *ekspresivno značenje*. Ne samo da je to moguće putem gesta, već prema Hatenu, i putem fuzije različitih gestova, kada se javljaju nova metaforična značenja u kojima leži čista umetnička kreativnost.

Prema Hatenuj taksonomiji, svi gestovi dele se na **stilske i strateške**.¹⁴⁶ **Stilski gestovi** se najšire mogu definisati kao konvencionalni gestovi koji čine određeni stil, dok su strateški gestovi oni koji su karakteristični za strategiju određenog dela. Stilski gestovi se mogu definisati kao generalni principi i karakteristike stila, drugim rečima konvencionalni gestovi, a strateški kao individualni izbori kompozitora koji se povremeno pojavljuju unutar dela. **Strateški gestovi** se dalje dele na **tematske, spontane, retoričke, dijaloške i tropološke**. Oni se mogu shvatiti kao strateške adaptacije najšire kategorije stilskih gestova, tako da jedna kategorija ne isključuje drugu, odnosno nemoguće je govoriti o strateškom gestu izvan određenog stila, pa se pojavljuje čitavo polje preplitanja stilskih i strateških funkcija gesta.

STILSKI GESTOVI				
STRATEŠKI GESTOVI				
TEMATSKI	SPONTANI	RETORIČKI	DIJALOŠKI	TROPOLOŠKI

Tabela 5. Klasifikacija muzičkih gestova prema Hatenu

Jedan od stilskih gestova klasicizma koji Hatenu navodi je „prinošenje V4/2-16“ (*yielding of V4/2-16*). Reč je o uobičajenoj harmonskoj vezi disonance sa konsonancom - veza sekundakorda dominante sa toničnim sekstakordom, koje su povezane lukom i postupnim melodijskim pokretom u basu, u metričkom od-

¹⁴⁵ Više o ovoj temi videti: Robert Hatten, *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music* (2018).

¹⁴⁶ Lidov priznaje da se ne može utvrditi generalni sistem tipova gestova i njihovih funkcija, ali pravi kategorizaciju za koju smatra da se može koristiti u interpretativnoj muzikologiji. Gestovi mogu imati tri funkcije: *emotivnu* (npr. tužan, sretan), *fatičku* (kao u emfazi, imajući ličnu snagu i odnose) i *dijagramsku*. Ova poslednja funkcija, koja potiče iz lingvističke pragmatike – gestovi koji ukazuju ili iznose na videlo oblike i strukture – jesu analogni u muzici. Jedan gest može imati više funkcija.

nosu arza-teza. U simfoniji (b) se postupni pokret javlja i u diskantu zbog čega izostaje naglašavanje tona prilikom razrešenja.¹⁴⁷

a) Adagio cantabile



b) (Adagio molto e cantabile)



Primer 20. Adagio teme kod Betovena koje sadrže harmonsku progresiju kao muzički gest koji Hatten naziva „prinošenje V4/2-I6“ (prelaz t.1-2)¹⁴⁸

a. Klavirska sonata u c-molu (Patetična), op.13, II stav

b. Simfonija br. 9 u d-molu, op.125, III stav

Jedan od takođe uobičajenih stilskih gestova klasicizma jeste pokret koji se sastoji od tonova u odnosu teza – arza povezanih ligaturom. Ovaj pokret otelotvoruje dva različita stilska tipa: 1) *gest uzdaha* (*empfindsamer 'sigh gesture'*)¹⁴⁹ čiji ekspresivni značaj varira od žalosti do oštine, i 2) *galantni gest gracioznosti* (*galant gesture of 'graciousness'*) analogan formalnom društvenom naklonu, te se pojavljuje kao formula u galantnim, apođatura kadencama. Hatten prikazuje kako se strateškim adaptacijama ovog gesta u 19. veku uočava stilski razvoj. Na početku drugog stava Šubertove sonate u A duru (pr. 21b) uočava se figura koja je stilski nemarkirana, ali strateški markirana, zbog tematske podloge kao eho galantnog gesta iz završne kadence prvog stava (pr. 21a).

¹⁴⁷ Videti primer ovog stilskog gesta koji Betoven naročito koristi u adagio temama: drugi stav *Patetične sonate* i treći stav *Devete simfonije* (Hatten, 2004: 146).

¹⁴⁸ Ovaj muzički gest je *stilski*, jer važnu ulogu igra luk koji povezuje odnos disonanca-konso-nanca i na taj način se razrešenje ne naglašava (Hatten, 2004: 146).

¹⁴⁹ Hatten, 2005c: 18.

a) **Allegro moderato**

b) **Andante**

c)

Primer 21. F. Šubert, Sonata u A-duru (D. 664), a) I stav, finalna kadenca; b) II, *galantni gest* (1-3); c) II, finalna kadenca i kodeta (69-75)

RONDO
Poco allegretto e grazioso

Primer 22 . L.V. Betoven, Klavirska sonata u Es-duru, op. 7, finale, početak (1-4)

Šubert koristi sličnu kadencu (t. 70), ali ovaj put elizija glave teme ukazuje jasnije na poreklo galantnog gesta iz apođature kadence i pojačava njegovo dejstvo (pr. 21c). Drugi primer je *gest uzdah* koji Betoven proširuje na razrađeni *galantni gest* teme ronda u finalu sonate op. 7 (pr. 22). Betoven duplira ekspresivni efekat *gesta uzdah* (zadržice u desnoj ruci), jer je anticipiran predtaktom pre nego što se ponovo čuje na tezi ili, drugačije rečeno, stvara muzički pleonazam. On je predstavljen ligaturom dva tona u kombinaciji galantne gracioznosti sa tugom, tropirajući dva gesturalna značenja koja vode ka efektu fuzije konvencionalne gracioznosti i tragike. Romantični efekat ovog gesta pojavljuje se iz strateškog tretmana stilskog tipa klasicizma, sa potencijalom za dalje tumačenje, smatra Hatén (2004: 142). Strateški tretman galantnog gesta javlja se i kod Prokofjeva u smislu aludiranja na idiome 18. veka, konvencionalnu gracioznost, najčešće u stilizovanim plesovima, kao što je menuet sa određenom ceremonijalnom formalnošću (pr. 23, 24).

The image shows a musical score for the Coda of the second movement of Prokofiev's Piano Sonata No. 8, Op. 84. The score is in G major and 3/4 time. It features a 'Coda' section with dynamics ranging from *mp* to *mf*, and a 'rit.' section with a piano (*p*) dynamic. The notation includes various ornaments and slurs.

Primer 23 . S. Prokofjev, Klavirska sonata br. 8, op. 84, II stav, koda, *galantni gest* (naklona) kao stilska kadenca

Allegro molto sostenuto

The image shows a musical score for the first system of Prokofiev's Piano Sonata No. 4, Op. 29, I. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a piano (pp) dynamic and includes markings for 'poco rit.' and 'pp'. Several musical phrases are enclosed in rectangular boxes, indicating 'galantni gest' (galant gesture) with a 'naklona' (slant).

Primer 24. S. Prokofjev, Klavirska sonata br. 4, op. 29, I stav, obeleženi galantni gest (naklona)

Definisanju stilskih gestova takođe doprinose **topike** čiju listu utvrđuje Ratner za klasicizam (*Manhajmska raketa, stil lova, učeni stil*, itd.), a kasnije i drugi teoretičari koji je proširuju za kasnije stilove, pa i utvrđuju za pojedinačne kompozitore.

Kada je reč o strateškim gestovima, podkategorija **spontanih gestova** predstavlja spontanu originalnost kompozitora koja se ogleda u intervenisanju na konvencionalnim elementima, označiteljima muzičkog stila kada se postiže individualni izraz. Zbog toga što su ovi postupci u svojoj biti **agramatični**, njihova pojava može uticati i na širenje granica jednog stila. „Stvaranje spontanih gestova u muzici je prostor u kome kompozitori mogu prikazati individualno i često veoma ličan, afektivni karakter bez zapadanja u konvencionalne formule. Otuda i naziv spontani gest koji se poklapa sa istom kategorijom slikovitih gestova u Meknilovoj klasifikaciji,¹⁵⁰ a odnosi se na spontane, veoma individu-

¹⁵⁰ Reč je o spontanim, slikovitim, ikoničkim gestovima koji nastaju tokom govora.

alne pokrete koje govornik stvara dok govori (gestikulacija). Na neki način, ovi spontani gestovi se mogu shvatiti i kao ritualni gestovi budući da su to postupci koji se koriste veoma često i predstavljaju neku vrstu rituala kompozitora“ (Crnjanski, 2014: 62). Primer za ovaj strateško-spontani tip gesta u muzici može biti Betovenov „uzlazni gest“ (*lift gesture*) koji i vizuelno i slušno predstavlja energetski uspon – lestvično kretanje nakon koga prirodno sledi relaksacija, to jest silazni pokret.



Primer 25. L. V. Betoven, Klavirska sonata, A-dur, op. 2, br. 2, finale, „uzlazni gest“ (*lift gesture*) kao spontani gest¹⁵¹

Dijaloški gestovi (pr. 11, str. 65) mogu imati dijalošku funkciju stvarajući do izvesnog stepena tzv. konverzacioni stil. Dijaloška funkcija gestova je zasnovana na intersubjektivnom razvoju ljudskog gesta, što se u muzici pojavljuje u vidu dijalektičkih opozicija (Hatten, 2006), na primer to mogu biti dve melodijske linije, antagonizam osnovnih tema, imitaciona tekstura, ili korespondentni dvo-takti, koncertantni princip barokne prakse, i drugo.

Retorički gestovi se mogu definisati kao specifični muzički događaji, kao što su retorički prekidi i promene u nivou diskursa (isprekidanost pauzama, dinamičke, artikulacione, registarske promene...) koji nagoveštavaju odstupanje od očekivanog toka događaja (misli se na stilsko-formalne šeme). Na taj način retorički gestovi direktno utiču na dramatski proces. "Retorički gestovi utiču na dramatski razvoj muzičkog toka i stvaraju kratkoročne i dugoročne posledice. Kada je reč o prvim, oni označavaju *faze muzičkog narativa i signaliziraju promene dramatskog diskursa*, dok na makro planu neizostavno prouzrokuju modifikacije forme, tematske promene, nastupe viših narativnih

¹⁵¹ Primer preuzet iz Robert Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert.* (2004), str. 163.

likova, i drugo. Retorički gest treba tražiti u momentima „disrupcije“ toka u jednoj ili više dimenzija muzičkog diskursa (Hatten, 2004: 113), pa se kao zajednička crta retoričkih gestova pojavljuje *ometanje nemarkiranog toka muzičkog diskursa*.

Hatten razmatra retoričke upotrebe korone, ili niza korona koji generalno konotira tragiku, ili retorički efekat kadencirajućeg kvartsekstakorda koji markira prekid muzičkog toka ispred solo kadence u koncertu, ali oni nemaju snagu i intenzitet strateških gestova koji iniciraju retoričke obrte, prekide ili promene u nivou diskursa, odnosno nemaju intenzitet originalnih markiranih događaja, kao što su tematske korone ili retorički efekat 6/4 prispeća u delima Betovena i Šuberta. Jedan od najnavođenijih retoričkih gestova jeste takozvani gest „pod fermatom“ ili „pod koronom“, zamrznut pokret, stav ili poza, koji markira nemarkirani tok i ukazuje na promenu muzičkog toka (pr. 30). Gest postaje **tematski** kada je: a) ustanovljen kao značajan i stiče identitet potencijalnog tematskog entiteta, i kada je b) konzistentno korišćen na način subjekta muzičkog diskursa. Tematski gest je obično dizajniran tako da obuhvati ekspresivni ton i karakter dela, tako da njegove ekspresivne osobine pomažu slušaocu da razume i tumači značenje muzike na višim nivoima.

Parametri kao što su artikulacija, dinamika, vreme (ritam, metar) oblikuju tematske gestove, odnosno njihovu ekspresivnost. Sve što se više udaljavamo od tonalnosti, ovi elementi postaju još važniji od samog intervalsko-melodijско-harmonskog sklopa u formiranju ekspresivnosti. Tematski gestovi imaju i strukturalnu i emotivnu ulogu u muzičkom delu, i moraju uključiti iz semiotičkog kvadrata karakter *being* da bi se pojavio lik u tematskom muzičkom diskursu. Odnos tematskog gesta i konvencionalnog izraza *tema* može se videti kao relacija kratke molarne jedinice koja odaje karakter stava, sonate, odnosno određenog lika prema sintaksičkoj građi. U pitanju je neka vrsta metonimije u muzici, jer tematski gest jeste inicijalni gest teme koja predstavlja sintaksičku celinu. Ima primera u kojima je jedna tema koncipirana čak iz više različitih tematskih gestova. U narednom primeru prikazan je gest silaznog toničnog trozvuka koji dobija status „tematskog,“ jer postaje važan subjekt muzičkog diskursa. Na njemu se zasniva tematičnost svih stavova.

The image displays five staves of musical notation for the first movement of J. Haydn's Symphony No. 45, 'Farewell'. The music is in G major and 3/4 time. The first staff (I) is marked 'Allegro assai' and 'f'. The second staff (II) is marked 'Adagio' and 'pp'. The third staff (III) is marked 'Menuet. Allegretto' and 'p', with a 'f' dynamic marking at the end. The fourth staff (IV) is marked 'Presto' and 'p', labeled 'I tema'. The fifth staff is marked 'Adagio' and 'p', labeled 'I tema', and contains a triplet. The sixth staff is labeled 'II tema' and contains several triplet markings.

Primer 26. J. Hajdn, *Simfonija br. 45 „Oproštajna“*, tematski gest u svim stavovima

Tropološki gestovi nastaju kreativnom fuzijom dva ili više tematskih gestova (pr. 60, str. 254). Da bi se neka fuzija tumačila kao trop, moraju postojati dva odvojena gesta pre nego što su kombinovani. Isti proces nastaje i u književnosti, gde je trop retorička figura koja menja osnovno značenje reči.

Semantičke **korelacije** i **tropi**, odnosno **metafore**, u muzici predstavljaju važan pomak muzičke semiotike u preciziranju pojma muzičkog značenja, a Hatén je jedan od prvih semiotičara koji se oslanja na dostignuća kognitivne lingvistike i pojam konceptualne (kognitivne) metafore, te otvara mogućnost proučavanja muzičke metafore nezavisno od striktno jezičke upotrebe. Definisanjem, podelom i proučavanjem muzičkog gesta Hatén povezuje muziku sa ljudskim iskustvom, te doprinosi razvoju kognitivne muzičke teorije koja ovu apstraktnu oblast ljudskog stvaralaštva nastoji da konceptualizuje i poveže sa kognitivnim procesima ljudskog uma. Teorija otelovljenja ukazuje da muzički gest ne

samo da može biti reduciran na fizički pokret koji učestvuje u stvaranju zvuka, već se može odnositi na specifično oblikovanje koje tim zvukovima daje izrazito značenje (Hatten). Tako „muzički gest postaje ključ razumevanja muzičkog značenja“ (Crnjanski, 2010a: 56). Ako je gesturalna ekspresivnost, kaže Hatten, suštinski motivator kompozicione forme i strukture, onda moramo pronaći način da gest inkorporiramo u svoj njegovoj posebnosti, kontinuitetu, analognom karakteru, i u svom njegovom vremenskom oblikovanju i senčenju, kao deo temelja strukturalne analize (Hatten, 2004: 123).

Pored Hatena, Lidova, Kamingove, Tarastija, i Koksa, tu su i radovi Zbikovskog, Martineša, Spicera, Berija (Michael Berry), Taga, Gritena (Anthony Gritten), Kingove (Elaine King), Kila, Jacete (Fernando Iazzetta) i drugih koji problematizuju pitanje muzičkog gesta, muzičke kognicije i muzičkog značenja. Istraživanja autora poput Vanderlija (Marcelo Wanderley), Lemana (Marc Leman), Džejn Dejvidson (Jane Davidson), Klarka (E. Clarke), Daulinga, Fridriksona (Fredrickson, W. E.) i Aleksandre Pirs predstavljaju prekretnicu u percepciji muzičkog gesta, interakciji tela i zvuka, i generalno važne uloge fizičkog pokreta u percepciji muzike i izvođaštvu.

Up. Dijaloški gest, Gest hezitacije, Idiosinkratički gest, Retorički gest, Spontani gest, Stilski gest, Tematski gest, Tropološki gest

V. Gest, Izomorfizam, Konceptualna metafora, Muzički znak, Teorija o muzičkom gestu, Trop / Tropiranje

MUZIČKI JEZIK

Razvoj muzičke semiotike kao nauke podstaknut je istraživanjem analogije između muzike i prirodnog jezika. Ta analogija je oduvek prisutna u muzičkoj teoriji, što podupire primenu lingvističkih sistema na muziku i odvija se na području: fonetike (oba područja koriste isti medijum izražavanja – zvuk), sintakse i semantike. Naročito su se metode strukturalne i kognitivne lingvistike pokazale od vitalne važnosti za razvoj muzičke semiotike.

Ideja o postojanju „muzičkog jezika“ javlja se još u 18. veku kada hamburški kompozitor Johan Mateson u svom delu *Savršeni kapelnik (Der vollkommene Capellmeister, 1739)*, uvodi termin „tonski jezik“ (*Tonsprache*). Nekoliko godina kasnije muzika se prvi put promišlja kao „jezik srca“ u spisima iz 1746. godine

francuskog filozofa Batoa (Charles Batteux). Nakon što je semiologija konstituisala lingvistički model za proučavanje jezika kao znakovnog sistema, javljaju se i prvi radovi koji isti model primenjuju na drugim znakovnim sistemima tokom 20. veka. Tako se istraživanje analogije između muzike i jezika pokazalo kao veoma plodonosno, počevši od radova Natjea i Rivea, teorije ritma Kupera (Grosvenor Cooper) i Mejera (Leonard Meyer) zasnovanoj na prozodiji, generativne gramatike Čomskog primenjene u muzičkoj analizi od strane Bernstajna potom „generativne“ teorije Lerdala i Džekendofa, delom inspirisane lingvistikom, do radova Njukomba, Moza, Lidova i drugih u području muzičkog narativa. Odnos strukturalne lingvistike i nauke o muzici može se generalno sagledati kroz tri aspekta:

1) **poređenje muzika – jezik** oduvek je postojala u muzikologiji (muzička rečenica, fraza, period, fonem, slog, muzička interpunkcija,...); novi odnosi uspostavljaju se novim otkrićima lingvistike; korišćenje lingvističke terminologije u opisivanju muzike;

2) **primena lingvističkih sistema na muziku**: a) sosirovski strukturalizam (Sosir, Bart): dihotomije jezik/reč, paradigma/sintagma, sinhronija/dijahronija, označitelje/označeno; Hjelmsleva (Louis Hjelmslev) glosematika; b) funkcionalna semiotika (Natje), lingvistički funkcionalizam (Martine), funkcionalistički strukturalizam (Mukaržovski), komunikacioni funkcionalizam (Jakobson), pragmatička semantika (Lisa); c) generativno-tranformacionalna struktura (Čomski, Laske); ovde se može dodati i d) referencijalni strukturalizam (Lidov), e) kognitivna semantika (Zbikovski) f) „dinamika sila“ kod Stiva Larsona i dr.

3) **razvoj autonomne semiotike** koja se postavlja u odnosu na muziku na isti način kao i lingvistika u odnosu na prirodni jezik (muzička lingvistika).

Prvi lingvistički modeli u muzici koji su bili primenjeni šezdesetih godina 20. veka posmatrali su muziku kao tok zvučnih elemenata – prvo su se identifikovale najmanje značenjske jedinice, zatim su se razvrstavale u paradigmatičke klase, a potom bi se uočavalo pravilo njihovog kombinovanja u sintagmi (videti **distributivna analiza**, str. 27). Značenje muzike bilo je izjednačeno sa **sintaksom**, pa su se dalja istraživanja nastavila u pravcu implementacije neophodnog semantičkog okvira koji će podupreti sintaksu.

Pitanje sintakse u muzici smatra se među najvažnijim kada je reč o konstituisanju muzičkog jezika, jer važi kao uslov za proglašenje muzike jezikom! Jedan

od prvih koji posle Rimana (Hugo Riemann)¹⁵² govori o sintaksi u muzici jeste Vilson Koker (Coker, 1972) koji 70-tih godina 20. veka razvija hipotezu o diskurzivnom karakteru muzike čiji segmenti imaju obeležja rečenica u govoru, te sintaksički i semantički parametri postoje i funkcionišu gotovo na isti način kao u jeziku. Jedna od najoriginalnijih Kokerovih ideja, zbog koje je i često kritikovan, jeste ukazivanje na sposobnost dvostrukog označavanja u muzici – sa jedne strane tu je izjednačavanje značenja govora i značenja muzike, to jest jezičke i muzičke fraze, na osnovu odgovora publike (*extrageneric meaning*), a sa druge mogućnost da jedna muzička fraza označava drugu (*congeneric meaning*).¹⁵³ Sa druge strane, Leonard Mejer (1986) je pošao od ideje da sintaksa generiše informacioni (semantički) sadržaj, to jest dokle god muzička dela ispunjavaju očekivanja slušalaca, ne nose informaciju; kada se desi „neočekivano,“ stvara se odgovor, reakcija, koja može biti afektivna (osećaj) ili intelektualna (misao), ali se ne mogu javiti obe reakcije u isto vreme. Za razliku od Mejera, kod koga sintaksu generiše informacija,¹⁵⁴ Svejn (Swain, 1997) svoje razmatranje o muzičkoj sintaksi započinje fenomenom „pogrešnog tona,“ jest kako neko može detektovati grešku pri izvođenju iako delo čuje prvi put. To znači da postoje pravila koja regulišu sintaksički efekat. Hipoteza Svejna je da sintaksa u muzičkom jeziku funkcioniše kao medijator odnosa tenzije i razrešenja, to jest tenzija i razrešenje imaju sintaksički efekat. To znači da je sintaksa, *grosso modo*, izjednačena sa harmonijom.¹⁵⁵ Sintaksa se ne može promeniti, a da se to ne odrazi na semantiku. Efekat sintakse je to što svi primećuju kulminaciju u Betovenovim delima u isto vreme! Pored sintakse, Svejn svoje istraživanje analogije jezika i muzike usmerava i na područje fonologije, pragmatike, semantike i zajednice.

Prema mišljenju Rolana Barta, svaki semiotički sistem se prepliće sa jezikom. On smatra problematičnom situaciju u kojoj označeno može postojati izvan jezika: „[...] postoji samo imenovani smisao, a svet označenih jeste svet jezika“

¹⁵² Pojam sintakse prvi je koristio Hugo Riman (Riemann, 1877) u opisivanju progresije akorda u zapadnoj muzici.

¹⁵³ En Klark (Ann Clark, 1982) zaključuje da tako Koker pretvarajući tonove u reči pokazuje da muzika nije jezik, te da je to slab i neograničen poduhvat.

¹⁵⁴ Dejvis (Davies, 1994) kritikuje Mejera, jer smatra da što bolje neko poznaje delo, manje informacija će dobiti o njemu i manje značenja, a to nije nešto što obično podrazumevamo pod informacijom ili značenjem.

¹⁵⁵ Prema Svejnu, harmonsku sintaksu treba tražiti u pravilima harmonskog ritma kao najznačajnijeg izvora tenzije, određenog sa tri elementa: visinom tona, trajanjem tona i harmonskim identitetom.

(Bart, 1979: 284). Razmatrajući muziku kao jezik, Agavu postavlja pitanje: „Ako muzika, kao jezik, ima rečnik, koje su njene reči, i šta one znače?” (Agawu, 1991: 9). Verujući u ekspresivnu moć muzike Kuk (Deryck Cooke, 1959) je pokušao da utemelji upravo „muzički rečnik” kojim bi muzika stekla možda najproblematičniji od svih neophodnih uslova da se proglasi „jezikom.” On je pošao od uobičajene predstave o muzici kao jeziku emocija i osećanja, pa je i njegov rečnik izgrađen na terminima muzičkih izraza koji predstavljaju „semantizaciju” intervala i harmonskih odnosa sa „preciznim značenjem.”¹⁵⁶ Ograničavajući mogućnost muzike samo na tonalnost i zakone harmonije Kukov pokušaj „semantizacije” muzičkih izraza, bili oni intervali ili harmonske konfiguracije, čini se nelogičnim. Pored Kuka, i drugi autori nastoje muziku da proglase „jezikom emocija.” Ova teorija, sa možda najviše pristalica, nije do kraja konstituisana zbog različitih poimanja odnosa emocija i muzike: jedni su smatrali da muzika izaziva emocije, drugi da su emocije uzrok nastanka muzike, a treći da su emocije sadržina muzike.¹⁵⁷ Tako na primer Levinson i Kivi u odnos muzika – emocije uključuju i kognitivni momenat, što Robinson (Jenefer Robinson, 1994) smatra greškom, jer smatra da muzika ima moć da utiče na naša osećanja, bez ikakvog kognitivnog posredovanja (npr. percepcija određenih ritmova koji utiču da se osećamo smireno ili napeto, ali bez kognitivnog posredstva). Razmatranje intrigantnog pitanja odnosa muzike i emocija je sveprisutan u muzičkoj teoriji, o čemu svedoče radovi Mejera, Lidova, Levinsona, Kivija, Koksa, Hjurona, i drugih. Sa druge strane, Ratnerove topike utvrđene za stil klasicizma sasvim sigurno utemeljuju „rečnik” kojim govore kompozitori klasicizma, pa se posmatraju kao semantičke jedinice najbližije rečima u jeziku (Lidov, 2005: 8),¹⁵⁸ odnosno kao denotativni nivo značenja u muzici, to jest „složene muzičke korelacije” (Hatten, 1994: 294). Hatten čak utvrđuje da je muzika, nalik jeziku, sposobna da stvara metaforična značenja (trop) fuzijom ovih osnovnih, denotativnih značenja i pronalazi niz primera fuzije topika, gestova, i žanrova čime daje preciznija objašnjenja u odnosu

¹⁵⁶ Evo nekoliko primera: tonika-emocionalno neutralna, m2-polustepena napetost prema tonici, v2-prohodna nota, emocionalno neutralna, m3 je snižena v3, izraz za tragiku, v3- izraz radosti, povišena kvarta je izraz težnje kada modulira u D tonalitet, durski trozvuk-potvrđivanje radosti, mel.pokret 1-5-6-5 -čistota i nevinost u duru, pasivna patnja u molu, itd. Kombinacijom ovih i drugih formula stvara se muzičko delo. Videti: Enrico Fubini, „Jezik i semantičnost muzike” (1967). str. 1-9.

¹⁵⁷ Tu svakako treba pomenuti i **geštalt-teoriju** u kojoj se upotrebljava jezik muzičke dinamike kao analogija sa psihološkim pojavama.

¹⁵⁸ Lidov zapravo kaže da su muzičke topike simboli, i da jesu najbližije rečima, ali da ne funkcionišu u potpunosti kao reči, npr. ne mogu definisati jedna drugu (Lidov, 2005: 8).

na Svejnovo tumačenje metafore. Još jedan predlog o muzičkom rečniku potekao je i od Vagnerovih lajtmotiva i ideje da se od njih može načiniti jezik (na način nemotivisanih znakova, kao i u jeziku, označavaju ne samo pojave, već i ljude, predmete i tome slično). Složenost definisanja termina „muzički jezik“ potiče i od njegove široke upotrebe u muzikologiji kao sinonima za *muzički stil*: muzika poseduje svojstva jezika, jer različiti jezici (stilovi muzike) mogu imati zajednička strukturalna načela, elemente, pa se može govoriti i o *stilističkim sistemima*, baš kao što se govori i o grupama jezika. Primera radi, barok i klasicizam mogu ulaziti u jedan stilistički sistem zbog rasprostranjenih shvatanja o postojanju „tonalnog muzičkog jezika“ (tonalne konvencije, ali i stilski idiomi poput vrste kadenci, tip fature, korišćenih instrumenata, ornamenata,...).

Među autorima koji se suprotstavljaju ideji o muzici kao jeziku, nalazi se i Dejvis (Stephen Davies, 1994) koji ispituje svih sedam uslova¹⁵⁹ da bi se neki sistem proglasio jezikom i dolazi do zaključka da se muzika ne može porediti sa prirodnim jezikom u odnosu na značenje, jer ona ne sadrži poseban, nediskurzivni sistem simbola koji teži denotaciji; nema opisni sadržaj (kao što ima predstavljajuće slikarstvo) niti emocije u muzici mogu biti objašnjene kao one koje kompozitor oseća. Isto tako, reči u jeziku se nalaze u linearnom odnosu što „isključuje mogućnost da se dva elementa izgovore u isti mah“ (Sosir, 1977: 198) što je u suprotnosti sa muzikom u kojoj simultano koegzistiraju različiti narativi, što otežava primenu lingvističkih modela na muziku, kao što je Natjeov. U muzici takođe postoji prednost zvuka nad značenjem, dok je u jeziku obrnuto. Među teoretičarima koji su oštro napadali pokušaj stvaranja muzičkog jezika nalazi se i Suzan Langer (Susanne Langer) koja smatra da muzički simboli nemaju nikakvo značenje izvan muzike i ne mogu biti prevedeni i definisani kao govorno-jezički simboli pomoću nekih drugih izraza ili simbola: „[...] Logički uzev, muzika nije jezik, pošto nema nikakav rečnik. Nazivati tonove jedne lestvice ‘rečima’ muzike, harmoniju njenom ‘gramatikom’, a tematski razvoj ‘sintaksom’, znači služiti se beskorisnom alegorijom, jer tonovima nedostaje upravo ono čime se jedna reč razlikuje od puke vokabule – naime, nedostaje im utvrđena konotacija [...]“

¹⁵⁹ Utvrdio ih je Jeran Hermeren (Göran Hermerén) 1988. godine. Jezik mora posedovati: (1) posebne i ponavljajuće elemente (2) koji, kada su povezani, predlažu ili izazivaju ideje ili osećanja (3) zato što poseduje rečnik, takođe mora imati (4) indeksne i karakteristične elemente (5) prikazujuće načine i modalitete, kao i (6) logičku povezanost; i tako (7) mora priznati mogućnost metalingvističkog opisa. Videti: Stephen Davies, *Musical Meaning and Expression* (1994), str. 5-25.

(Langer, 1966: 474). Međutim, iako je odbacila teoriju auto-ekspresije i semantičnosti, ona u ovome ne vidi nadmoć jezika nad muzikom, već naprotiv, veruje da su forme ljudskog osećanja kongruentnije sa muzičkim formama nego sa formama jezika, zato muzika može tačnije i preciznije da otkrije prirodu osećanja nego jezik. O nadmoći vanjezičkog izražavanja govori i čuvena anegdota o Ajnštajnu koji je, kada su ga pitali da li bi svoju teoriju relativiteta mogao rečima objasniti, rekao da to ne bi mogao, ali da bi mogao pokušati da je odsvira na violini. Čarls Ziger (Charles Seeger) je to doslovno objasnio: „Muzika komunicira nešto što govor ne može...Govor peva i muzika priča više nego što shvatamo“ (prema Nattiez, 1990: 151). Sa druge strane, osporavanje ideje o muzici kao jeziku utemeljeno je na činjenici da muzika ne poseduje epistemsku vrednost, to jest, njome se ne može ništa tvrditi. Kontroverzne ideje francusko-litvanskog naučnika Gremasa, naročito njegova revolucionarna teorija modaliteta, i primena od strane Tarastija u muzici, posredno su uticale na širenje shvatanja o ovom diskutabilnom pitanju. Naime, zaseban modalitet Gremasove teorije je *believing* – koncept istine, kao slika funkcionisanja svih ostalih modaliteta, pomoću koga se i u muzici može istražiti njena epistemska vrednost. Utvrđujući istinu u muzici, Tarasti je jedan od prvih autora koji nastoji da muzici pripiše i tu kompetenciju, koja se smatra najproblematičnijom u poređenju odnosa muzika – jezik. Da li je utvrđivanje sintakse, rečnika i epistemske vrednosti bilo dovoljno da se muzika proglasi jezikom?

Svejn ističe da je analogija muzike i jezika jednostavno očigledna, ali očigledne su i njihove razlike. Suština je u tome da će uvek postojati mesto gde se analogija prekida, jer, kako ističe Svejn, ukoliko nema tog prekida, ne bi više bila analogija, već identičnost.

Razmatrajući muziku u formi teksta, Gligo dolazi do sledećeg zaključka: „Glazba kao tekst metafora je posebne vrste. Ona paradoksalno upozorava da glazba nije jezik, premda po mnogočemu u svojoj ovisnosti o zapisu predstavlja i tekst s beskrajnim mogućnostima čitanja, ali i da se njezina težnja prema jeziku uvijek očituje spram verbalnom jeziku kao nedostižnu uzoru, ma koliko ona sama, čak i kao tekst, neverbalna bila. Možda o navodnosti jezičnog karaktera glazbe upravo najtočnije govori navika da se vezuje uz tekst i da se tekstem drži“ (Gligo, 1999: 166). Agavu (Agawu, 2009) ukazuje na deset činjenica koje se pojavljuju kod ove analogije: 1. muzika i jezik se, pored (moguće) religije pojavljuje u svim ljudskim društvima; 2. za razliku od jezika koji se koristi i kao sredstvo komunikacije i kao umetnički izraz – poetski jezik, muzički jezik postoji

primarno samo u poetskom domenu;¹⁶⁰ 3. za razliku od jezika, muzika postoji samo u izvođenju; 4. kao i jezik (to jest govor), muzika se nalazi u vremenski ograničenom ili akustički zatvorenom tekstu; 5. muzička kompozicija, kao verbalna kompozicija, organizovana je u diskretne jedinice ili segmente; 6. iako je deljiva, muzička kompozicija je više kontinuirana u svom realnom vremenskom prostiranju nego verbalna kompozicija; 7. muzika postoji u dva nezavisna plana, plan sukcesije (melodija) i plan simultanosti (harmonija); 8. dok reči imaju manje više fiksna leksička značenja, muzičke jedinice – kako god da ih shvatamo – nemaju; 9. muzičko i lingvističko značenje (referenca) može biti ekstrinzično ili intrinzično, ali u muzici intrinzično značenje dominira nad ekstrinzičnim, dok je u jeziku obrnuto; 10. jezik može sebe da tumači (metajezik), dok muzika to ne može.¹⁶¹ Daleko od hanslikovskog tautološkog određenja muzike, mogla bi se prihvatiti teza da je muzika **posebna vrsta umetničkog jezika**, što predlažu i autori poput Supičića, jer ako muzika nije jezik u govorno-diskurzivnom smislu, onda se može shvatiti i kao specifičan i poseban jezik tonskih znakova, čiji su potencijali (izraz i sadržaj) važniji od opravdanosti upotrebe termina „jezik“ (Supičić, 1978). Čini se da ova manjkavost terminologije pokazuje nepostojanje nekog adekvatnog supstitutivnog pojma za termin „jezik,“ jer ako muzika nije jezik, niti kakav poseban jezički tip, kojim terminom definisati njihove očigledne analogije? Odgovor na ovo pitanje ima Monel koji kaže da se za poređenje pogrešno uzima prirodni jezik umesto književnosti. Apstraktnost muzike, semantički raspon se pronalazi u književnosti, slikarstvu, vajarstvu i karakteristika je umetničkog značenja uopšte. „U suprotnosti sa ljudskim jezikom, muzički govor ne nastoji da sprovodi konceptualno jasne, logično artikulisane poruke“ (Nattiez, 1990: 127). Analogija poetskog jezika i muzike su otkrile ne samo sličnost narativnih struktura, već i komponenti kao što su intonacija, ritam, metar (metričke stope), vremenska dimenzija, forma, estetska funkcija, pitanje muzičkih likova (protagonista, antagonista). O dodirnim tačkama poezije i muzike govori Mukaržovski, a to je prevazilaženje umetničkog materijala i dominacija estetske funkcije znaka. Najsnažnija analogija između poetskog jezika i muzike ogleda se u metafori, jer ta sloboda koju pokazuje pesništvo u strukturalnom i semantičkom aspektu u odnosu na prirodni jezik jednaka je slobodi izražavanja

¹⁶⁰ Mada Agavu spominje i društva u kojima muzika služi za komunikaciju kao što su „talking drums“ u zapadnoj i centralnoj Africi.

¹⁶¹ Agavu smatra da je najbliže što smo došli do tačke da muzika interpretira sebe jeste Šenkerov metod izlaganja analitičkih činjenica (Agawu, 2009: 29).

koja postoji i u drugim umetnostima. Metafora je tu zajednički imenitelj poezije i muzike, a ona nastaje kada se jedno semantičko polje premešta ili vezuje za neku drugu reč i tada sugerise semantičku apsurdnost, ukoliko se ta konjunkcija razmatra doslovno. Ideja o muzičkim metaforama potiče od sličnih utisaka koje slušalac ima u reakciji na muziku. Svejnova prvobitno široko postavljena definicija metafore kao muzičkog odlomka koji zvuči čudno kasnije dobija puno, minuciozno objašnjenje u Hatenovim radovima, u vidu fuzije dve različite korelacije – topike, gesta, žanra. Bliskost poetskog i muzičkog jezika može se objasniti strosovsko-bartovskim objašnjenjem drugostepenih sistema (nalik mitu) gde znak na prvom stepenu postaje označitelj na drugom. Drugim rečima, i poetski i muzički govor funkcionišu na konotativnom, metaforičkom nivou, pre nego na denotaciji kojoj teži jezik.

„Muzički izomorfizam opažamo kao jezik zato što ga razumemo, ali apsolutna originalnost kojom se muzički jezik razlikuje od artikulisanog jezika, potiče od njegove neprevodivosti“ (Levi-Stros, 1980: 28). Međutim, za Fubinija je ta neodređena semantičnost - „višeznačnost“ (Fubini, 1967) koja predstavlja veliko bogatstvo muzike.

V. Distributivna analiza, Muzička semiotika, Narativnost, Taksonomijska analiza

MUZIČKI KARAKTER

Muzički karakter (eng. *musical character*) Aleksandra Pirs definiše kao „koncentrisani afekt koji je nošen određenim muzičkim momentom, posebno motivom“ (Pierce, 2007: 154). Pored pojma **tona glasa** on predstavlja važan element za šenkerijanski način slušanja. Kada govori o muzičkom karakteru Pirs ne misli na osobu, lik, ličnost sa određenim navikama govora i kretanja, već pre na „neobičan trag individualnosti, kao što bi bila Hamletova neodlučnost“ (Pierce, 2007: 154).

Muzički karakter nije uvek pristupačan za uho i oko, ali je distinktivan, a njegov gest najčešće repetativan, kao recimo na početku Šeste sonate Prokofjeva (pr. 27) ili prepoznatljiv kao gest (zlosutni motiv) iz *Pete sonate* koji se provlači kroz sve stavove (pr. 28).¹⁶²

¹⁶² Na primer, Betovenova notacija poseduje izuzetan trag fizičkog, karaktera i zvuka. Nekada je dovoljno samo pogledati u partituru da bi se pronašla ekspresivnost.



Primer 27. S. Prokofjev, Klavirska sonata br. 6, op. 82, I stav, početak, *topika zvona*

a)

20

b)

57

c)

81

Primer 28. S. Prokofjev, Klavirska sonata br. 5, op. 38/135,
a) I stav, „zlosutni motiv“; b) II stav, „zlosutni“ motiv, c) „zlosutni motiv“ kao
quasi glissando (83-84)

Na izvestan način muzički karakter „prebiva“ više u samom tematskom materijalu, dok je ton glasa više prisutan u artikulaciji, posebnim oznakama za tempo i agogiku. U slučaju početka Prokofjevljeve Šeste sonate, prisutan je oštar i kratak fizički gest tzv. *karakter-motiv* (character-motif)¹⁶³ ili „afekt oko koga se grupišu tonovi“ (Peirce, 2007: 157).

¹⁶³ U Hatenovoj terminologiji, on je tematski gest.

Pirsova razvija niz praktičnih vežbi za izvođače pomoću kojih mogu produbiti svoju izvođačku praksu i zadržati vitalnost.¹⁶⁴ Njen metod povezuje teoriju o muzičkom gestu, teoriju otelovljenja i osnovne karakteristike šenkerijskog zvuka, to jest Šenkerovog načina slušanja i izvođenja: *sjedinenje, ritmička vitalnost srednjeg nivoa i raspon (coalescence, middleground rhythmic vitality and span)*.¹⁶⁵ Njene vežbe obuhvataju sve muzičke elemente sa jasnim kinetičkim osobinama koje se mogu oživeti kroz pokret: harmonsko zaokruženje fraze, kontinuitet melodije, raspon fraze, klimaks, spretan početak jedinice ili takta, sjedinjenje u akorde, reverberacija¹⁶⁶ junktura,¹⁶⁷ muzički karakter kroz afektivnost motiva, ton glasa. Cilj je izolovati elemente muzike kao što su melodija, ritam, strukturalni nivoi i karakter, i onda kroz pokret tragati za definisanjem osobina svakog od njih. Vežbe kao što su *sjedinenje, ritmička vitalnost srednjeg nivoa i raspon, ton glasa i muzički karakter* se uglavnom praktikuju bez instrumenta, jer će na taj način spontani pokreti tela, ruku najbolje oslikati određen karakter, a izvođačima omogućiti izvesnu slobodu koju bi instrument potisnuo.¹⁶⁸

V. Konturisanje, Ocrtavanje luka, Raspon, Ritmička vitalnost srednjeg nivoa, Sjedinenje, Teorija o muzičkom gestu, Ton glasa

¹⁶⁴ Videti više: Alexandra Pierce, *Deepening Performance Through Movement* (2007).

¹⁶⁵ Ona koristi harmonske progresije srednjeg nivoa za fraziranje i primećuje interesantnu koincidenciju između balansa tela u polju gravitacije i Šenkerovog tumačenja muzike. Telo, u balansu u sedećem položaju ili stajanje je na tonici, dok je pokret, koračanje progresija. „Veza između fizičkog balansa i tonike u kadenci je više od analogije: izvođač se, zadržavajući tonus, pomera od centra da bi izrazio harmonski put dela od tonike kroz progresiju koja vodi nazad do tonike. Detalji života fraze su inicirani pokretima, ne samo jednostavnih, ruku ili jezika, već i respozivnog i utemeljenog torza“ (Pierce, 20). Za vežbu balansa predlaže: 1. sedeći i stajući balans, 2. njihanje (vežbajući podršku kičme i spinalnu fleksibilnost) 3. gracioznu liniju. Dve sugestivne vežbe sa ogledalom za poboljšanje balansa su *Gde si ti* i *Gde sam ja* (Pierce, 2007: 19).

¹⁶⁶ Ona upotrebljava reč *reverberacija* da naglasi da se veće sekcije gestova sastoje od manjih, energija novog početka mora poteći od zaokruženja. Lidov objašnjava reverberaciju: ako sviramo dužu liniju, individualni gestovi su potisnuti, oni su suviše blizu, i presecaju jedni druge. Pirsova o ovome govori kao o paradoksu „odmaranja u pokretu.“

¹⁶⁷ Ona koristi termin *junktura* da označi ono što stoji između dva dela (frazе ili jedinice)(Pierce, 2007: 31).

¹⁶⁸ Od jednostavnih pripremnih vežbi, kao što je *koturisanje* uz istančano praćenje strukturalnih harmonija, preko upotrebe koračanja, to jest kretanja gde koraci prate strukturalnu liniju basa, u kome ne tako slučajno značajnu ulogu igra Šenkerov koncept Štufen (nem. Stufen, stepeni lestvice) koji se odnosi na strukturalnu harmoniju, dolazi se i do složenijih vežbi kao što su pomenuti *raspon* i *ton glasa*.

MUZIČKI LIK

Muzički lik je slobodan prevod Tarastijevog termina *actor* (*actant*, *actatiant role*) koji autor definiše kao antropomorfni entitet koji ima stabilno, jasno izražen profil u vidu motiva ili teme. Koncept likova Tarasti pozajmljuje od ruskog formaliste Vladimira Propa i transponuje ih u oblast muzike, a ispituje u tzv. **aktorijalnoj dimenziji muzike**. On koristi i energicističku teoriju Ernsta Kurta kroz koju objašnjava ovaj koncept aktorijalnosti u muzici. Takođe, uz pomoć Gremasovih **modaliteta**, moguće je uočiti relacije likova unutar jednog muzičkog toka.

Muzički likovi se u muzičkom toku pojavljuju kao najmanje jedinice kinetičke energije, što su prema Kurtu motivi, a prema Tarastiju kineme, budući da se mogu javiti i na nižim paradigmatiskim nivoima, ali i na višim u vidu muzičkih tema. Ispitivanje likova u muzičkom delu se vrši kroz tri dimenzije: **prostornu, vremensku i aktorijalnu**, potom kroz **modalitete**, međusobne relacije likova (konjunkciju, disjunkciju) i posebno, kroz sferu znakovnosti koja utiče na semantički sadržaj.

Ideja o muzičkim likovima je čvrsto u vezi sa procesualnom prirodom muzike, sa idejom o muzičkim gestovima koji se zasnivaju na analogiji sa ljudskim gestovima, i uopšte se pojmovima subjektivnosti i persone u muzici.

U svojoj analizi *Valdštajn* sonate, Tarasti (1994) razvija osnovnu hipotezu da muzički lik iako ne govori ništa, ne nestaje „sa scene,” baš kao što glumac u dijalogu ne nestaje dok drugi govornik govori. Muzička tema – lik, može nestati iz partiture, ali ne može nestati iz slušaočevog uma. Tarasti uočava na početku *Valdštajn* sonate dva lika koji se bore jedan protiv drugog, oni modalizuju jedan drugog, i prate određeni narativni program. Pored njih, Tarasti uočava još dva lika, sveukupno to su: lik: a, uzlazni motiv, lik b – silazni motiv, lik c-motiv povratka, i lik d- razložen trozvuk.

Primer 29. Tarastijevo obeležavanje glavnih likova¹⁶⁹

Prema Gremasovom generativnom kursu, prvi motiv a je glavni lik koji poseduje snažno kretanje *will* ka disonanci i počinje od terce i sadrži vođicu. U ritmičkom smislu lik a sadrži duplu tenziju koju prati razrešenje; lik c: prolongiran ton, dve šesnaestine, finalni ton; c traži povratak na balans oko G. Ipak, slušalac ne doživljava motiv c kao zadovoljavajuće razređenje tenzije E-Fis-G kod lika a. Potom se javlja motiv b, kao reminiscencija na lik c; Lik b je miran lik, sporedni u odnosu na c. Kroz dalji tok i tranziciju b miran lik se pretvara u dominirajući lik koji odguruje lika c sa trona. Zamena likova, lik sa početka se pretvara u miran, a miran u aktivan (do t. 35). Ta četiri lika u relativno izbalansiranoj situaciji koja se može pokazati semiotičkim kvadratom (slika 21).

Modalni sadržaj likova:

- a: will, know, must (iz vremensko prostorne izotopije)
- c: ritmička kondenzacija c: will, being (na G), pa not being, jer ne ostaje na G
- b: delimično potiče od c, tonski sadržaj, ali u drugom registru, not-doing, delimično smirenje, ali uskoro preuzima vodeću ulogu i dominira teksturom

¹⁶⁹ Videti: Eero Tarasti, „Beethoven’s Waldstein and the Generative Course” (1991), str. 104.

u t.- 9-11 I ona potiče od a kao lestvično kretanje, ali u suprotnom smeru kao smirenje, završava na D, must+

d: razložen trozvuk (t. 12-13) završava odsek, Being-Tonični trozvuk, ali traži nastavak, flattened key are, 23-30 u levoj ruci d odaje utisak nesavršenosti.



Slika 21. Semiotički kvadrat likova u Valdštajn sonati¹⁷⁰

Razvojni deo Tarasti označava kao „heterotopos“ (Greimas 1979: 172) muzičke naracije. U takvom toposu, likovi iz ekspozicije su u „pogrešnoj“ izotopiji prostorne i vremenske dimenzije, bore se međusobno i modalizuju jedni druge i otkrivaju svoje unutrašnje potencijale. U reprizi Tarasti primećuje izvesne devijacije, poput interpoliranog odseka u tranziciji (t. 169-173) nakon varljive kadence (t. 168). U tonalnom, prostornom smislu prisutna je devijacija u prostor snizilica u odnosu na topos C dura, dok se vreme zaustavlja na koronama. U aktorijalnoj dimenziji d dolazi u prvi plan i dobija razvoj u kratkom pasažu, što može značiti kompenzacija njegovog poricanja do sada. Još jedna devijacija, koja se nalazi u reprizi se pojavljuje u pojavi druge teme u A duru (*debrayage* vrednost +3, u odnosu na E dur +4) druga tema stvara manje tenzije. Druga tranzicija (t. 211-35), koja stvara tenzični razvoj koji tonikalizuje E dur, ovde je u potpunosti u C duru, 0 tačka u unutrašnjem prostoru. U kodi (t. 249) su prisutne ekstremne varijacije u spoljašnjem prostoru, to jest registrima. Tenzija likova se gradi i kroz registre i hromatiku. Inovaciju predstavlja druga tema u osnovnom tonalitetu, ali prva fraza počinje u „pogrešnom registru,“ i tema prolazi kroz malu ritmičku transformaciju kada se ponavlja. Finalni taktovi (t. 295-302) predstavljaju sva 4 lika u svom izvornom redosledu pojavljivanja.

Up. Agent, Protagonista, Muzička persona

V. Aktorijalna dimenzija

¹⁷⁰ Slika preuzeta iz: Eero Tarasti, „Beethoven’s Waldstein and the Generative Course“ (1991), str. 108.

MUZIČKI ZNAK

Muzički znak (eng. *musical sign*) je predmet proučavanja muzičke semiotike. Muzička semiotika polazi od činjenice da muzika ima sposobnost značenja i kao znakove proučava celinu znaka koji se sastoji od zvučne konfiguracije (označitelja) i značenja (označenog).

Međutim, situacija sa znakom u muzici nije nimalo jednostavna, jer se pojam "znaka" već koristi u muzici. Takvo razmišljanje nas vodi u pravcu definisanja muzičkog znaka primarno kao celine koja se sastoji od grafičkog prikaza i zvučne slike, pa tek onda imenovanjem te celine znaka za označitelja na narednom nivou značenja (slika 16, str. 96, up. slika 20, str. 119). Govoreći o muzičkom znaku unutar oblasti muzičke semiotike najčešće se pak misli na sposobnost zvuka da označi nešto izvan sebe (**spoljašnje značenje**) ili neki drugi zvuk (**unutrašnje značenje**). Zbog toga mnogi autori poput Hatena ili Agavua upravo ovaj nivo muzičkog značenja smatraju osnovnim, denotativnim značenjem ili **korelacijom**, prema Hatenu.

Dobar primer toga šta su korelacije, to jest kako funkcioniše znak u muzici na denotativnom nivou pružaju **topike**: „Topika, se može definisati kao muzički znak. Svaka topika otelotvoruje jedinstvo označitelja i verbalnog označenog. Označitelji su čisto muzičke dimenzije kao što su tekstura, tembr, ritam, melodija i harmonija *u posebnoj dispoziciji*“ (Agawu, 1991: 128).¹⁷¹ Budući da topike jasno funkcionišu na dihotomnoj prirodi sosirovskog znaka: zvučna konfiguracija je označitelj (npr. figurirana akordska pratnja), a označeno je istorijski epitet (*Albertinski bas*), možemo ih smatrati monosemičnim znacima, ali u isto vreme i **konvencionalnim znacima** (Agawu, 1991: 19), jer su utemeljeni u muzičkim stilovima. Zbog dihotomne prirode sosirovskog znaka i značajnog uticaja lingvistike na razvoj muzičke semiotike, analiza znaka u muzici je često bila podeljena na dva tabora: one koji su izučavali njenu materijalnu predstavu (zvuk)¹⁷² i one koji su izučavali njeno označeno (značenje).¹⁷³ Drugim rečima, znak u muzici se ispitivao ili sa stanovišta kako se neki zvuk odnosi na drugi zvuk (unutrašnje značenje, introverzivna semioza) ili kako se odnosi na nešto izvan sebe (spoljašnje značenje, ekstroverzivna semioza), dok se ređe u prošlosti govorilo o medijaciji ta dva (videti **značenje**).

¹⁷¹ Emfaza Agavu.

¹⁷² Npr. distributivna analiza ili paradigmatško-sintagmatska.

¹⁷³ Semantičke teorije.

I Agavuoov koncept analize obuhvata potragu za *izrazom* i *strukturuom*, pa se tako pravi diferencijacija između referentnih znakova ili topika, i formalnih znakova. Dve vrste znakova učestvuju u dve vrste semioze, **ekstroverzivnoj** i **introverzivnoj**. Korak dalje čini Tarasti u svojoj **egzistencijalnoj semiotici** u kojoj razrađuje različite tipove znakova oslanjajući se na **Pirsovu trihotomiju** otvoriši ideju transformacije znaka iz unutrašnjeg, **interoceptivnog** sveta u znakove iz spoljašnjeg života, ili **eksteroceptivne**, i obrnuto. S jedne strane u muzici su retke monosemične situacije poput topika, što inicira primenu Pirsovog trećeg elementa znaka – **interpretanta** kao prijemčivijeg u diskursu o muzičkoj znakovnosti. Interesantno je da Kamingova primećuje da znak u muzici i funkcioniše na nivou trećestепенosti, to jest interpretanta, jer je lakše ustanoviti čitavu semiosferu značenja jednog muzičkog znaka, nego njegov denotativni nivo. Neuhvatljivost muzičkog značenja, i istovremeno naglašavanje važnosti semantičkog aspekta muzičkog znaka ogleda se u stavu da muzički znak može biti bilo šta što učestvuje u muzičkoj semiozi (Ivanović, 2002: 105). Sa druge strane, ostaje implicitno unutar strukturalističke koncepcije, čak i od strane Pirsda da se entitet znaka mora sastojati od materijalne i nematerijalne komponente. Zato i Hatén preuzima Pirsov model, jer dinamična trihotomija znaka uključuje i čoveka kao slušaoca u procesu signifikacije i dozvoljava polisemične situacije koje su češće u muzici. Pirsov model se pokazao kao efikasan ne samo u definisanju koncepcije znaka i daljih kategorizacija, već i u samom analitičkom procesu. Spoljašnja i unutrašnja semioza dobijaju treći analitički aspekt sa interpretantom. Naime, Martineš (1998) razvija analitički model na osnovu Pirsove trihotomije (slika 23) koji obuhvata tri međusobno povezana polja istraživanja: intrinzičnu muzičku semiozu, muzičku referencu i muzičku interpretaciju.¹⁷⁴ Sledeći Pirsda, Martineš ukazuje na najvažniju funkciju muzičkog znaka, a to je da služi komunikaciji, iako može imati i neke druge funkcije pored komunikativne.

Sa ekspanzijom kognitivnih istraživanja i rezultatima iz područja kognitivne lingvistike, sa rađanjem teorije otelovljenja, uloge neverbalne komunikacije, raste i značaj i zanimanje za ulogu telesnog u konceptualizaciji muzike (up. **Mime-tička hipoteza**). Sparivanje muzičkog elementa sa kognitivnim odgovorom, metaforičko preslikavanje muzičke i fizičke oblasti jeste široko prihvatljiv stav u muzičkoj semiotici. Ideja je da gest komunicira, ustvari predstavlja osnovniji ili generički nivo komunikacije nego reči. On je prirodna forma komunikacije i prva

¹⁷⁴ Videti str. 165.

koja se nauči, kao i poslednje utočište kada jezik zataji (Martinez, 1998). Pored Hatena koji, pored topika, tumači i muzičke gestove kao korelacije, čitav niz teoretičara zalaže se za istu ideju, od Lidova koji smatra da muzički znakovi imaju korporealno poreklo, do Kamingove koja govori o indeksima jednostavnih telesnih stanja u muzici, i Kila koji gest kao znak prezentuje kroz dvostruki sistem: muzički gest je **označeno** na denotativnom nivou, dok na konotativnom nivou dobija funkciju celine **znaka** koji se sastoji od impliciranog pokreta i emotivnog stanja koje označava (slika 20).

Danas su u muzičkoj semiotici utvrđene Pirsove kategorije na nivou drugostepenosti: **ikone ili ikonički znak, indksi i simboli**, koji se mogu razmatrati i kao unutrašnje i kao spoljašnje kategorije, dok kod Tarastija postoji čak devet vrsta znakova (str. 34).

Up. Muzički gest, Topika

V. Denotacija, Konotacija, Muzička semiotika, Muzički gest, Znak, Značenje

NARATIVNOST

Narativnost (lat. *narrativus* = pričati priču, eng. *narrativity*) u muzici se može definisati kao osobina muzike prema kojoj se tok muzičkih događaja percipira analogno narativnom toku u verbalnom medijumu. Dakle, muzika sama nije po svojoj prirodi narativna, jer ne može ispričati priču, ali ona poseduje narativnu strukturu i proces koji se odvija kroz vreme, nalik književnoj strukturi.

Jedan od semiotičara čiji se analitički stav zasniva na narativnosti muzike, Tarasti, opisuje narativnost kao centralni semiotički princip koji organizuje događaje u koherentan, logičan i linearni poredak (2012: 457-458). Neki kažu da je minimalni uslov narativnosti da se nešto promeni u nešto drugo, dok neki naglašavaju njegovu striktno tekstualnu prirodu, sa implicitnim autorom koji nije isto što i pravi autor. Pojedine teorije, poput Gremasove, zasnovane su na ideji da je tekst generisan na osnovnim logičkim operacijama, kao što su suprotnost i kontradikcija na semiotičkom kvadratu, dok drugi smatraju da je okidač konjunkcija ili disjunkcija subjekta i objekta (Propp, 1968). Kada je subjekt u disjunkciji sa objektom, to stvara početni nedostatak koji pokreće čitavu priču (Tarasti daje primer kada Alberih krade rajnsko zlato na početku tetralogije *Prstena Nibelunga*). Neki govore o narativnom luku ili tenziji, koja se

rešava na kraju priče. Tarasti daje primer mita kao priče koja pokušava pronaći logično rešenje za neki osnovni problem. Tarasti narativnost ispituje kroz modalitete i aktorijalnu dimenziju u sprezi sa unutrašnjim i spoljašnjim znakovnim relacijama.

Narativnost muzike je jedna od osobina koja dovodi muziku u blisku analogiju sa prirodnim jezikom, a odnosi se na „sposobnost muzike da ukazuje na sled događaja.“ U vezi sa tim, muzici je odavno pripisivana diskurzivna moć, moć da prenosi određena vanmuzička značenja i asocijacije, a mnogi teoretičari se i danas zalažu za tezu o muzici kao o „jeziku emocija“. U prošlosti je dosta istraživani odnos muzike i jezika, kao i uslovi za konstituisanje muzike kao specifičnog jezika. Naročito je u tome bio uspešan Svejn, američki kritičar i teoretičar muzike, koji svoje istraživanje bazira na analogiji jezika i muzike koja se odigrava na polju: 1) fonologije, 2) sintakse, 3) pragmatike, 4) semantike i 5) zajednice (Swain, 1997). Međutim, čak i kao poseban jezik, semiotika tu posebnost muzike vidi kao „tačke prekida“ analogije sa prirodnim jezikom, zbog čega je prikladnije termin „muzički jezik“ koristiti metaforički. Iz tog razloga, Monel, britanski teoretičar muzike, kritičar i pijanista, smatra da je pogrešno uzimati jezik umesto književnosti za poređenje sa muzikom (Monelle, 2000). Drugim rečima, književnost i muzika imaju mnogo više zajedničkih karakteristika kao što je „apstraktnost,“ svojstvena svim umetničkim sistemima, potom je tu: intonacija (melodika poetskog govora, muzikalnost poetskog stiha), ritam, metar (poetske stope), vreme (tempo, vremenske umetnosti), forma (dvodelna, trodelna pesma), estetska funkcija, struktura i sintaksa. Među teoretičarima koji su oštro napadali pokušaj stvaranja muzičkog jezika jeste i Suzan Langer, američka filozofkinja koja smatra da muzički simboli nemaju nikakvo značenje izvan muzike i ne mogu biti prevedeni i definisani kao govorno-jezički simboli pomoću nekih drugih izraza ili simbola, ali ona u tome vidi prednost muzike nad jezikom, jer muzika može tačnije i preciznije da otkrije prirodu osećanja nego jezik (Langer, 1966).

Semiotičarka muzike Marta Graboč (Grabócz, 2009) se takođe u svojim istraživanjima fokusirala na narativnost muzike.

V. Hermeneutika, Muzički jezik, Modalna gramatika

NEIZRECIVO ZNAČENJE

Neizrecivo značenje (eng. *ineffable meaning*) se pojavljuje kada slušalac primeti određene strukturalne mogućnosti i relacije, ali bez sposobnosti da ih imenuje.

O neizrecivoj muzici govori filozof i muzikolog Vladimir Jankelevič (Vladimir Jankélévitch) u svojoj studiji *Muzika i neizrecivo* (1987): ona je neizreciva, jer ne može da se prikuje za nešto, ona ima sposobnost bezgranične rezonance u nekoliko domena. Dok Jankelevič razvija tezu o tome da muzika nije ni jezik, ni sistem, ni naracija, pojam **neizrecivog značenja** utemeljuje violinistkinja i teoretičarka Naomi Kaming, koja razmatra problem pretakanja složenog i apstraktnog muzičkog značenja u reči. Ta značenja koja su distinktivna i individualna, ali teška za verbalno uobličavanje imenuje kao **neizreciva** (*ineffable*). Povezivanjem ideje „neizrecivog“, kognitivne teorije otelovljenja Lejkofa i Džonsona sa Pirsovim učenjem, ona istražuje otelovljene šeme, korporealnost interpretanata u muzici, i povezuje sa afektivnim odgovorima, čime prekida dugu praksu njihovog odvojenog strukturalnog razmatranja (Cumming, 1996). Time se afektivni odgovor uzima kao legitimna komponenta strukturalne percepcije, vraćajući odnos estetike i analize na neke relacije iz prošlosti. „Osećaj neizrecivosti može biti rezultat sintezijskog odgovora čiji je objekt neodređen, jer se ne može prilagoditi nijednoj pojedinoj karakteristici muzike, njena komunikacija zahteva ubedljiv jezik koji obuhvata provizornost metafore, a ne jednu od tvrdnji koja traži sigurnost u kategoričkim terminima muzičke teorije. Budući da ovakav odgovor premašuje domen trenutnih teorijskih kategorija, on ne može biti pronađen putem formalnog modela koji zavisi od njih. Zato je jednostavno pogrešno podrazumevati da tumačenje kognitivnih procesa zamenjuje kritičke refleksije o umetničkom iskustvu na višem nivou. Kognitivni problem nerazumevanja nije 'isti' problem kao i estetski... Preslikavanje neizrecivosti na niži procesualni nivo nesposobnosti znači ugrožavati iskustvenu ekologiju u kojoj se oseća verbalna 'afazija'. Međutim, to ne znači da su estetski i kognitivni tipovi diskursa nepomirljivi jedan s drugim”, zaključuje Kamingova (Cumming 1996: 119).¹⁷⁵

Kamingova ukazuje da je neizrecivo veoma važan element snage muzike. Ona ističe činjenicu da je neizrecivo semiotički fenomen, jer se muzika sluša kao „ne-

¹⁷⁵ Prevod sa engleskog N. C.

što“ (iako neimenovano nešto), što predstavlja svestan fenomen koji se razvija u daljem diskursu o muzici. Dakle, iako je muziku teško verbalizovati, može se reći da ono što ona „muzički kazuje“ jasnije ocrtava osećanja nego same reči. Sličan stav ima i Suzan Langer koja u ovome vidi prednost muzike nad jezikom.

V. Muzička semiotika, Muzički jezik, Narativnost

NEUTRALNA ANALIZA

Neutralna analiza predstavlja pored poetske i estetske analize, jednu od tri moguće analize koje integralno definišu „totalnu muzičku činjenicu“ (Nattiez, 1990). Neutralna analiza ulazi u model **triparticije** Molinoa (Jean Molino) i Natjea i odnosi se na imanentne strukture muzičkog dela do kojih se dolazi neutralizacijom poetske i estetske dimenzije objekta. Neutralna analiza je prvi korak koji Natje predlaže u analitičkom procesu, kao objektivno i dinamičko ispitivanje dela u celini. Međutim, ona je samo jedan element analize i ne sadrži sve informacije koje su neophodne za dva preostala analitička rakursa. Natje naglašava da neutralna analiza ne znači da je muzikolog neutralan prema muzičkom delu, već da on *neutrališe*, iz metodoloških razloga, poetsku i estetsku dimenziju *objekta* (Nattiez, 1990).

V. Distributivna analiza, Taksonomijska analiza, Triparticija

NOVA MUZIKOLOGIJA

Nova muzikologija (eng. *New Musicology*) je grana muzikologije koja je počela da se razvija od osamdesetih godina 20. veka u Americi sa fokusom na kulturne studije, antropologiju, sociologiju, estetiku, kritiku, semiotiku, rodne studije, psihologiju, hermeneutiku muzike i drugo. Nova muzikologija je snažno interpretativnog i hermeneutičkog karaktera i nastala je kao reakcija na tradicionalnu pozitivističku muzikologiju (Šenker, teorija skupova, itd.). Mnoge procedure Nove muzikologije se danas smatraju standardnim, iako se termin ne odnosi ni na jedan skup ideja ili principa posebno. Primećuje se uticaj feminizma, rodnih studija, kvir teorije (*queer theory*), postkolonijalnih studija, kritičke teorije, istorije i filozofije muzike, zbog čega se nova muzikologija može okarakterisati kao eklektična. Metode Nove muzikologije se zasnivaju na interdisciplinarnosti,

umrežavanjem raznih disciplina koje mogu doprineti razvoju saznanja o muzici. Tarasti smatra da ona preispituje tradicionalne vidove i škole muzikologije, ali često zaboravlja da kritikuje namerni propust koristeći „argumentum ad hominem“ ili ako kompozitor ili izvođač predstavljaju neprihvatljive i moralno niske vrednosti, one se uvek čuju u njihovoj muzici (2012: 458).

Nakon što je američki muzikolog i kritičar Kerman (Joseph Kerman) 1980. godine objavio rad pod nazivom „Kako smo završili u analizi, i kako da izađemo iz nje“ (“How We Got into Analysis, and How to Get Out”) tražeći promene u muzikologiji, izazvao je burne reakcije, naročito u polju muzičke teorije.¹⁷⁶ On je tražio “novu širinu i fleksibilnost u akademskoj muzičkoj kritici [muzikologiji]” (Kerman, 1994: 30) koja bi se proširila na muzički diskurs, kritičku teoriju i analizu. Suzan Mekleri (Susan McClary) smatra da Nova muzikologija definiše muziku kao “sredstvo koje učestvuje u formiranju društva uticajem na načine na koji mi doživljavamo naša osećanja, naša tela, naše želje, naše subjektivnosti – čak i ako to čini veoma prikriveno, da većina nas ne zna kako” (McClary, 1994). Za američkog muzikologa i kompozitora Krejmera, muzika ima značenja “dovoljno definisana da podrži kritičke interpretacije uporedive prema dubini, tačnosti i gustini povezanosti sa interpretacijama književnih tekstova i kulturnih praksi” (Kramer, 1990).

Nova muzikologija je obuhvatila sociologiju muzike i kulturne studije, i u svoje istraživanje je uključila žanrove koji su u tradicionalnoj muzikologiji bili periferni, kao što su džez i popularna muzika. Novi muzikolozi postavljaju pitanje oko procesa kanonizacije. Geri Tomlinson (Gary Tomlinson) predlaže da se značenje traži u “nizu međusobno povezanih istorijskih narativa koji okružuju muzički subjekt” (Beard and Gloag, 2005: 123) – u “mreži kulture” (Tomlinson, 1984). Primera radi, stvaralaštvo Betovena je istraživano sa aspekta prijema i uticaja u smislu muške hegemonije, razvoja savremenog koncerta i politike njegovog vremena, između ostalog.

Nova muzikologija se snažno odupire nemačkoj tradiciji, naročito teoretičarima muzike iz 19. veka kao što su Marks (Adolf Bernhard Marx) i Hanslik ili prominentnim teoretičarima 20. veka poput Šenkera i Dalhousa. Osnovna razlika se

¹⁷⁶ Jedna takva reakcija može se pratiti u odgovoru na ovaj tekst u vidu rada pod nazivom „How we got out of analysis, and how to get back in again“ (2004) Kofi Agawua. Slične kontrastavove Kermanu iznosi i u tekstu „Analyzing Music Under the New Musicological Regime“ (1996). <http://www.mtosmt.org/issues/mto.96.2.4/mto.96.2.4.agawu.html>

vidi u stavu prema pozitivizmu, i odnosu prema: umetničkom (artificijelnom), u šta spada i modernizam (u široko shvaćenom smislu pokriva svu umetničku muziku od slobodne atonalnosti do danas – do danas u smislu da postmodernizam nije ukinuo kontinuitet modernizma), idejama apsolutne / autonomne muzike sa jedne, i konteksta sa druge strane, kontekstualizaciji, ideji subjekta i popularnoj kulturi. Uticajni autori poput Suzan Mekleri su odbacili modernističku muziku. Nemački muzički sociolozi imaju tendenciju da budu skloniji modernizmu (ali nikako nekritički) i ozbiljno kritikuju popularnu muziku kao neraskidivo vezanu za estetiku distrakcije, kako to zahteva industrija kulture. Nova muzikologija, s druge strane, često se preklapa sa postmodernom estetikom; novi muzikolozi imaju afinitet prema muzičkom minimalizmu. Predstavnici Nove muzikologije su već pomenuti Džozef Kerman, Rouz Rozengard Subotnik (Rose Rosengard Subotnik), Suzan Mekleri, Lorens Krejmer, Geri Tomlinson, i drugi.

Kritika Novoj muzikologiji je, sa druge strane, najviše upućena na račun pluralizma, bez dodira sa "mejnstrim vrednostima," nepoželjnim zapadnim kanonskim tradicijama... Novu muzikologiju je kritikovao i Čarls Rozen odgovarajući na članak Meklerijeve (McClary, 1987), gde ironično poredi Novu muzikologiju sa "čovekom od slame koji se ruši", kritikuje stav o muzici koja nema značenje, koja nema politički i društveni značaj (Rosen, 2000). Agavu smatra da se Nova muzikologija pojavila ne samo kao odgovor na "novu muziku," već i kao snažna reakcija na analitički formalizam, te je ona antiformalistička: "Formalizam je kritikovan zbog toga što su analitičari ispitivali samo veze između struktura unutar dela; nisu se bavili pitanjima afekta i izraza, 'značenjem' muzike, i njenim kulturnim kontekstom. Ovo nesretno pogrešno predstavljanje dosadašnjeg složenog teorijskog poduhvata omogućilo je propisivanje trenutnog leka. Da bi se izbegla dilema formalizma, strukture koje su razmatrane moraju biti dalje primenjene na nešto drugo: na zaplet, program, emocionalni scenario, kontekst, plan, fantaziju ili naraciju. Drugim rečima, mora se problematizovati rascep između muzičkog i vanmuzičkog. Otkrića formalne analize su kao odsečeni organ: u najboljem slučaju, trebalo bi ga ponovo prišiti" (Agawu, 1996).¹⁷⁷

V. Muzička semiotika

¹⁷⁷ Prevod N. C.

OCRTAVANJE LUKA

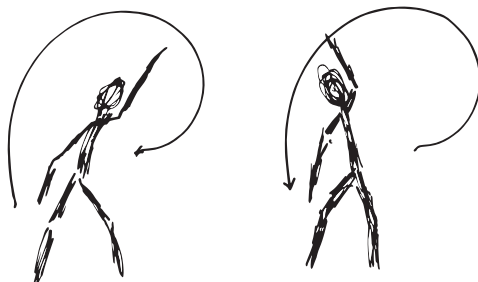
Ocrtavanje luka (eng. *arcing*) je jedna od vežbi Aleksandre Pirs koju ona predlaže izvođačima za vežbanje **raspona** (*span*) kao treće osobine šenkerijskog zvuka pored **sjedinjenja** (*coalescence*) i **ritmičke vitalnosti srednjeg nivoa** (*middleground rhythmic vitality*). **Raspon** se odnosi na „elastičnost fraze“ (Pierce, 2007: 85), to jest na fraziranje i kulminaciju i njihovo vremensko odvijanje.¹⁷⁸ Pirsova razvija koncept prema kojem fizički pokreti mogu pomoći izvođačima, ne samo da postanu svesniji uloge svog tela u izvođaštvu, već i da povežu fizički i muzički gest, definišu fraze, kulminaciju i drugo, kao osnovne komponente zvuka. Ova vežba se izvodi u stajaćem položaju, tako što izvođač prati frazu rukom, odnosno ocrtava luk tako da se doživljeni klimaks, kulminacija fraze poklapa sa potpuno ispruženim rukama, nakon čega sledi popuštanje tenzije.¹⁷⁹ Ocrtavanje luka počinje tako što desna ruka ocrtava luk sa leva na desno, a zatim se kulminacija doživljava sa ispružene obe ruke, nakon čega sledi relaksacija i početak nove fraze levom rukom s desna na levo (sl. 22). Tako je luk raspona analogon kinestetičkom iskustvu narativne linije, sa intenziviranjem motivacije ka klimaksu i razvitku drame (Pierce, 2007: 106). Vežba može početi i samo slušanjem, a onda se mogu priključiti i pokreti. Dok ruke ocrtavaju luk, sluša se moguće tematsko-melodijsko grupisanje tonova koje deluje „baš odgovarajuće veličine“ (Pierce, 2007: 108) da bi se formirala fraza i locirala kulminacija koja ne mora biti na melodijskom vrhuncu *de facto*. Pirsova ovu vežbu smatra jednom od najjasnijih kinetičkih izraza muzičke elastične igre spoljašnjih naspram dubinskih nivoa, najčistiji „šenkerijanski“ od svih osećaja probuđenih od strane pokreta (Pierce, 2007).

Takođe, ocrtavanje luka ukazuje na istu proporciju muzičkog i fizičkog gesta. „Muzički gest potvrđuje sva tri aspekta telesnog gesta: ima definisan početak i kraj, uobičajeno je kratak, i provodi se bez prekida. Udar ili klimaks je otelovljenje reference, semantička srž samog gesta, i ono što se uobičajeno definiše kao 'gest'“ (Crnjanski, 2019: 294). **Konturisanje i ocrtavanje luka** povlače još

¹⁷⁸ Tako se raspon pojavljuje više kao linearni aspekt muzike. Raspon je u najbliskijoj vezi sa Šenkerovom idejom „vođenja glasa“ i pravila „tečne melodije“ (nem. *fließender Gesang*). Takva melodija prati talasastu liniju sa uzlaznim i silaznim krivuljama. Ova ideja primarno potiče od koncepta linearne progresije (nem. *Zug*), odnosno fundamentalne linije (nem. *Urlinie*).

¹⁷⁹ Pirsova takođe predlaže vežbanje raspona sa skupljanjem i opružanjem šake, ali je ocrtavanje luka mnogo efektivnije.

neka pitanja u vezi sa percepcijom muzike. Naime, kada vežbamo konturisanje, tražimo *dobar kontinuitet*, kada vežbamo ocrtavanje, težimo grupisanju tonova u jednu frazu na osnovu *blizine*. Tako, u suštini kinezičko iskustvo melodije objašnjava kako **geštalt principi** funkcionišu u muzici.



Slika 22. Prikaz putanje luka sa dijagonalnim rasponom na kulminaciji prve fraze (levo) i dijagonalni raspon na kulminaciji druge fraze (desno)¹⁸⁰

V. Konturisanje, Muzički karakter, Raspon, Ritmička vitalnost srednjeg nivoa, Sjedinjenje, Teorija o muzičkom gestu, Ton glasa.

OTVORENO DELO

Otvoreno delo (it. *opera aperta*, eng. *open work*) je pojam koji utemeljuje Umberto Eco u istoimenoj studiji iz 1962. godine, a odnosi se na beskrajnost tumačenja umetničkog dela. Tako je pitanje **otvorenog dela** pre svega pitanje umetničke komunikacije (i informacije) koja se pojavljuje na liniji: autor-tekst-čitalac.

Eco je ukazao da se u savremenom tumačenju akcenat stavlja upravo na tumača i proces tumačenja, pa se pita da li recipijent, odnosno čitalac postaje novo sabirno mesto značenja umetničkog dela? (Eco, 1979). Ovo pitanje je posebno zanimljivo u muzici, jer ako se muzička dela mogu sagledati kao prazne forme kojima je moguće dati više mogućih značenja, onda su tu prisutne polisemičke situacije koje dolaze od samih slušalaca. Kao otvoreno, muzičko delo bi ukazivalo samo na ono što izaziva kod slušaoca, a ne na ono što je zaista integrisano u delu, što Mukaržovski definiše kao „semantičku intenciju“ slušalaca. Prevaziлаženje ovog izvesnog paradoksa u tumačenju umetničkog dela Eco vidi u po-

¹⁸⁰ Slika preuzeta iz: Alexandra Pierce, *Deepening Musical Performance through Movement* (2007), str. 112.

stavljanju granica, jer bismo u suprotnom završili u relativizaciji i nemogućnosti razlikovanja umetnosti od neumetnosti (Kršić, 2017). Kao taj ograničavajući faktor tumačenja na liniji autor-tekst-čitalac, Eko vidi sam *tekst*, odnosno *tekstualnu strategiju* koju „Model Autor ugrađuje u djelo, a Model Čitalac izgrađuje u procesu tumačenja“ (Kršić, 2017: 66). Izvesno je da Eko sa različitih stanovišta zagovara dijalektiku između forme i otvorenosti umetničkog dela, *intentio operis* i *intentio lectori*, ali mu upravo ta pozicija omogućava da razlikuje umetnost od neumetnosti, takođe da tumačenje umetničkog dela sagleda u horizontu ljudskog iskustva, a ne kao samodovoljan proces, kako zaključuje Kršićeva (Lamija Kršić) (ibid.).

Međutim, Eko razmatra pitanje otvorenosti pre svega u savremenoj umetnosti. Za razliku od tradicionalnih umetničkih dela koja su kompletirane i zatvorene forme (Eco, 1979: 49), savremena dela otvaraju mnoštvo perspektiva i ukazuju na nebrojene mogućnosti interpretacije. Sa tim u vezi, Eko ispituje otvorene mogućnosti aleatorike, nepredvidljivost dela kao što su Štokhauzenovi klavirski komadi, gde se ostavlja sloboda izvođačima da daju sopstveno tumačenje odlučujući o dužini tona, rasporedu segmenata itd. Iako to otvoreno delo krši principe komponovanja i izneveruje očekivanja, ono je na kraju „kontrolisani nered“ (Kršić, 2017: 67). Eko insistira na ovoj „dijalektici između zakonitosti forme i inicijativa njenih interpretatora, između doslednosti i slobode“ (Eco, 2014: 570), jer delo (forma) prethodi tumačenju, ali je otvoreno tek u procesu tumačenja (Kršić, 2017: 67).

Podršku slobode tumačenja Eko pronalazi i u Pirsovoj „beskonačnoj semiozi“, koja omogućava dinamička čitanja tekstova, jer je i konstrukcija značenja dinamički proces. Za Eka je taj neograničeni *semiosis* – razumevanje znaka pomoću drugog znaka, a njega opet pomoću trećeg interpretanta – neograničen proces sa strukturalističkog shvatanja sistema, ali nije neograničen u smislu procesa. Fenomen otvorenog dela je inicirao kod Eka preispitivanje komunikacijskog modela pošiljalac-poruka-primalac, u koji moraju biti implementirani i kodovi, i subkodovi, to jest različite sociokulturne okolnosti koje utiču na enkodiranje i dekodiranje poruke. Sa tim je povezan i pojam umetničkog **idiolekt** koji predstavlja privatni kôd kojim se služi samo jedan govornik (umetnik), a razume ga ograničeni broj slušalaca.

V. Poruka, Idiolekt, Kôd, Komunikacija

OZNAČENO

Označeno (eng. *signified*, fr. *signifié* (f)) je, prema Sosiru, jedan od dva entiteta u dijadičnoj koncepciji znaka. Označeno može biti: **pojam, objekat, pojava, osećanje ili proces na koji upućuje materijalni nosilac znaka**. Iz tog razloga, označeno se identifikuje sa samim značenjem, pa se i disciplina usmerena na istraživanje označenog, to jest značenjem, naziva **semantika**.

Označeno se kod različitih autora pronalazi pod drugačijim nazivom (moneta, sadržaj, pojam, referent, referenca), iako je termin označeno najšire prihvaćen.

Up. Semantika

V. Denotacija, Konotacija, Označitelj, Znak, Značenje

OZNAČITELJ

Označitelj (eng. *signifier*, fr. *signifiant*) je, prema Sosiru, materijalni nosilac znaka koji upućuje na označeno, on je jedan od dva entiteta u dijadičnoj koncepciji znaka. Označitelj se zato ne može definisati odvojen od označenog. Iako je vrednost označitelja uvek materijalna: **zvuci, objekti, oblici, ...**, on se često pogrešno poistovećuje sa znakom.

Sosir ističe da je u potrazi za identitetom označitelja najvažniji sistem diferencijacije. U procesu **distributivne analize** može se videti da se poruka prvo raspodeli u najmanje značenjske jedinice sa *probom komutacije*,¹⁸¹ zatim se te jedinice raspodele u paradigmatске klase, i konačno se te jedinice vide u sintagmatskim vezama, tj. u vezi sa drugim označiteljima. „Poruka je artikulisana kada je deljiva na označujuće elemente. [Označitelj] je zapravo uslov svake semiološke celine“ (Giro, 1983: 40).

Označitelj se kod različitih autora pronalazi pod drugačijim nazivom (moneta, izraz, zvučna slika), iako je termin označitelj najšire prihvaćen.

U muzici, znak može kvantitativno varirati, od jednog zvuka do čitavog muzičkog dela, tako da i označitelj može biti i samo jedan zvučni kvalitet (i negacija zvuka), ali i zvučni kompleks čitavog muzičkog dela.

V. Denotacija, Konotacija, Označeno, Znak, Značenje

¹⁸¹ Hjelmslev je uveo strukturalistički pristup značenju u kojem se koristi komutacija (lat. *commutatio*, *commutare* = zameniti, razmeniti) kao negativan test (menjanjem označitelja, menja se i značenje) i zamenjivanje (menjanjem označitelja ne menja se značenje).

PARADIGMA ⇨ sintagma

Paradigma (starogrč. παράδειγμα = *paradeigma*, obrazac; παραδείκνυμι, *paradeiknumi* = pokazujem ili poredim, μα, *ma* = sufiks za formiranje imenice) predstavlja najmanju značenjsku jedinicu koja može biti „predstavnik“ određene kategorije – paradigmatске klase, i odnosi se na vertikalni aspekt narativnog toka u jeziku, za razliku od sintagme koja se odnosi na njihov raspored u kontinuumu. Pojam paradigme potiče iz lingvistike i ulazi u jedan od Sosirovih binomskih parova: paradigma / sintagma. Bart kaže da „dve jedinice iste paradigme moraju malo međusobno da nalikuju *kako bi* razlika koja ih deli bila trenutno uočljiva [...]“ (Bart, 1979: 155).

U muzici se pojam paradigme koristi u **distributivnoj** ili taksonomijskoj analizi da označi jedinice muzičkog toka (motive) koji pripadaju istoj klasi (pr. 5). Tako na primer sve varijante istog motiva pripadaju istoj paradigmatškoj klasi. Jedna paradigma bi se tako mogla smatrati tokenom tipa, to jest paradigmatšom paradigmatške klase. Iz toga se može zaključiti da se analiza paradigmatšom na osi selekcije snažno oslanja na ikonički aspekt muzike.

V. Paradigmatško značenje, Sintagma, Distributivna analiza, Taksonomijska analiza

PARADIGMATŠKO ZNAČENJE ⇨ sintagmatško značenje

Paradigmatško značenje (eng. *paradigmatic meaning*) se koristi kao sinonim za spoljašnje značenje, jer u sebe uključuje osobine vertikalnosti i ikoničnosti, gde se razmatra „samostalno“ značenje samo jedne paradigmatše, van relacije sa nekom drugom paradigmatšom (znakom). Za razliku od paradigmatše, sintagmatško značenje je tako relaciono, i unutrašnje, zasnovano na horizontalnosti i indeksikalnosti, gde se značenje otkriva samo u odnosu jedne paradigmatše sa drugom.

Up. Egzogeno, Eksteroceptivno, Ekstragenerično značenje, Ekstroverzivna semioza, Referencijalno značenje, Spoljašnje značenje

V. Paradigma, Sintagmatško značenje

PIRSOVA TRIHOTOMIJA

Pirsova trihotomija (eng. *Peirce's trichotomy*) je naziv za trijadičnu strukturu znaka: **znak – objekt – interpretant**. Ova revolucionarna Pirsova ideja je izmenila ne samo put opšte nauke o znakovima, već i pravac muzičke semiotike. Sosirova dijadična koncepcija znaka **označitelj – označeno** je time zamenjena Pirsovom fleksibilnijom trijadičnom koncepcijom. Poredeći ova dva koncepta, može se zaključiti da je „Pirsov 'znak' [...] jasno analogan Sosirovom 'označitelju' [...] tako da reč 'znak' označava samo 'zvučni oblik'“ (Nattiez, 1990: 7). Objekat je analogan označenom, ali postoje razlike. Objekat je nešto sa čim je onaj koji koristi znakove već upoznat, npr. fizička stvar. Aktivnost semioze transformiše ili proširuje iskustvo korisnika znaka u vezi sa objektom. U suprotnosti sa Sosirovim viđenjem gde je označeno u jednostavnoj korelaciji sa označiteljem, u Pirsovom modelu objekat znaka se aktivno menja putem aktivnosti semioze. Treći element Pirsove trijade znaka – **interpretant** je širok fenomen, dalji znak, fizička reakcija, navika. Natje ističe da je Pirsova najoriginalnija ideja ta da ono na šta se znak odnosi – interpretant, jeste takođe znak. Natje ovo tumači kao postojanje „beskonačnog lanca interpretanata,“ koji zavisi od iskustva onog koji znak koristi.¹⁸²

Pirsova trihotomija je opšteprihvaćena koncepcija znaka u muzičkoj semiotici i karakteristična je za radove „druge semiotičke“ škole, od devedesetih godina 20. veka. Jedan od naučnika koji je doprineo njegovoj popularizaciji u muzičkoj semiotici, ali i razumevanju unutar šireg konteksta teorije o muzičkom gestu, jeste Hatén koji naglašava činjenicu da je i čovek taj koji je uključen u proces signifikacije, i dozvoljava višestrukost značenja. Ova činjenica je od izuzetne važnosti, jer se pomoću pojma interpretanta dolazi i do svih drugih pojmova koji su u vezi sa njim: interpretacija i interpretator. Pored pojma interpretanta, Hatén vidi prednost Pirsovog modela i u tome što omogućava istraživanje interakcije između „stilova i strategija“ unutar kulturno istorijskog konteksta. On takođe smatra da je ovaj model za tumačenje funkcionalne uloge znaka unutar

¹⁸² Neki teoretičari su poput Lidova videli u konceptima Sosira i Pirsra ne tako velike inkompatibilnosti. Lidov zaključuje da bez obzira na distinkciju dijadične i trijadične strukture znaka, ipak je u osnovi nerazumevanje, jer Sosirova dijada nije toliko jednostavna koliko zvuči, budući da su označeno i označitelj pozicije u sistemima „razlike“ (njegov pojam). Takođe Lidov ističe da kod Pirsra povremeno pronalazimo određenje znaka kao relatum sa dva korelata, tako da Pirs pre priča o relacijama, nego o delovima (Lidov, 2005: 82).

međusobno povezane mreže znakova, u kojima se mogu pojaviti nove i različite interpretacije na osnovu njihove pozicije unutar mreže relacija. U narednoj tabeli je prikazana međusobna relacija Sosirovog i Pirsovog koncepta znaka i primena na muzičko značenje.¹⁸³

Sosir (dijadično)	Pirs (trijadično)	Primenjeno na muziku
1. označitelj	→ 1. nosilac znaka	= muzički entitet
2. označeno	→ 2. designatum	= korelacija (kulturalna jedinica)
	3. interpretant osnova	

Tabela 6. Sosirova i Pirsova koncepcija znaka i primena na muziku

Dalja elaboracija te trihotomije donosi Pirsove kategorije znakova na nivou Prvostepenosti, Drugostepenosti i Trećestepenosti. Naime, znakovi na nivou prvostepenosti se odnose na sebe same, na drugostepenom nivou se odnose na objekat, a na trećestepenom na interpretante. Ove znakovne kategorije Hatten primenjuje na gest. Muzički gest je pokret koji sadrži značenje i kao takav on otkriva informacije o onome ko ga izvodi:

- a. kvalitativne (prvostepenost), jer se zanima za stanovište. modalnost ili emotivno stanje gestovnika (ili pretpostavljenog učesnika)
- b. dinamičke/upravljeno/intencionalni (drugostepenost), jer otkriva reakcije, ciljeve i orijentacije
- c. simboličke (trećestepenost), jer se mogu oslanjanti na konvencije ili navike intepretacije (u kontekstu kao što su umetnički stilovi) da prenose bogatstvo spoljašnjeg značenja izvan upravljenosti njihovih kvalitativnih i dinamičkih karakteristika (Hatten, 2004: 101). Pored Hattenove, uticajne teorije koje se zasnivaju na Pirsovom učenju jesu i Tarastijeva (Tarasti, 1994), Tagova (Tagg, 1992) i Lidovljeva (Lidov 1999, 2005), a jedna od najinteresantnijih primena nalazi se u uspostavljanju opšteg modela semiotičkog proučavanja muzike od strane Martineša (Matinez, 1998).¹⁸⁴

Up. Pirsove kategorije znakova

V. Interpretant, Znak, Značenje

¹⁸³ Tabela preuzeta iz: Keneth Cardillo, *Rereading The Language of Music: Toward a Reconciliation of Expressive Theory and Semiotic Analysis of Music with Implications for Performance* (2008), str. 88.

¹⁸⁴ Videti Martinešov model muzičke semiotike, str. 165.

PIRSOVE KATEGORIJE ZNAKOVA

Pirsove kategorije znakova (eng. *Peirce's sign categories*) dele se na tri nivoa: Prvostепенost (*Firstness*), Drugostепенost (*Secondness*) i Trećestепенost (*Thirdness*).¹⁸⁵ Prvostепенost, Drugostепенost i Trećestепенost treba shvatiti kao širu interpretaciju Pirsove trihotomije: **znak¹⁸⁶-objekat – interpretant**. Prema toj trihotomiji, znaci prvostepenog nivoa odnose se *na sebe same*, na drugostepenom nivou se odnose na *predmet* ili objekat, a znaci na trećem nivou se odnose na *interpretante*. Grinli (Douglas Greenle, 1968) predlaže da se ove kategorije razumeju na jedan opštiji način kao načini bivstvovanja (*modes of being*):

- 1) Prvostепенost podrazumeva pojam nečega što postoji samo po sebi, nezavisno od bilo čega drugog.
- 2) Drugostепенost podrazumeva odnos prema drugome ili reakciju na nešto.
- 3) Trećestепенost podrazumeva posredovanje prvog i drugog, na osnovu čega se dovode u vezu.

Znaci prvostepenog nivoa dalje se granaju na: kvalitativne (kvaliznak), odnosno (sinznak) i zakonodavne (legiznak). Na drugostepenom nivou dele se na: ikonu, indeks i simbol,¹⁸⁷ a na trećestepenom dele se na: remu, diciznak i argument (silogizam). Iz toga prozilazi da su znakovi jednog nivoa jedna „znakovna klasa“ na šta ukazuje i sledeća tabela:

Prvostепенost	Znak	1. kvaliznak - kvalitativni znak 2. sinznak - odnosni znaci 3. legiznak - zakonodavni znaci
Drugostепенost	Predmet	1. ikona 2. indeks 3. simbol
Trećestепенost	Interpretant	1. rema (propozicionalna funkcija) 2. diciznak - termin koji prelazi u odnosni znak-izjava 3. argument (silogizam).

Tabela 7. Pirsove kategorije znakova

¹⁸⁵ Prevodi se još rogovatnije kao prvost, drugost i trećost.

¹⁸⁶ Pirsov znak je jednak Sosirovom označitelju, tako da pojam „znak“ kod Pirsra označava samo „zvučni oblik.“

¹⁸⁷ Podela znakova na ikonu, indeks i simbol je hronološki uobičajeno prva, ali je strukturalno druga, unutar šeme 9 kategorija znaka kod Pirsra.

Svaki nivo podrazumeva jednu dominirajuću percepciju znaka u odnosu na element iz trihotomije na koji se odnosi. Tako prvostепенost podrazumeva ikonički način (znaci se odnose na sebe), drugostепенost indeksni način (znaci u vezi sa predmetom) i trećestепенost podrazumeva simbolički način (znaci u vezi sa interpretantom).

- *Kvaliznakovi, sinznakovi i legiznakovi.* Svaki znak je ili kvalitet ili mogućnost (kvaliznak), ili stvarna individualna stvar, činjenica, događaj, stanje (sinznak), norma, navika, pravilo, zakon (legiznak).
- *Ikone, indeksi i simboli.* Svaki znak ukazuje ili kroz similaritet na svoj objekat (ikona), ili kroz stvarnu vezu sa svojim objektom (indeks), ili kroz naviku ili pravilo na svoj objekat.
- *Reme, diciznakovi i argumenti.* Svaki znak se interpretira ili kao uslov koji stoji za svoj objekt u odnosu na kvalitet (reme), ili kao predlog, koji stoji za svoj objekt u odnosu na činjenicu (diciznak), ili stoji za svoj objekt u odnosu na naviku ili zakon (argument).

Budući da gotovo svaki znak uključuje pojam interpretanta, neki naučnici smatraju da znakovi prirodno spadaju u kategoriju trećestепенosti. Tako Grinli utvrđuje da znakovi ne spadaju ni u prvu, ni u drugu kategoriju, osim u smislu u kom, kada je nešto kategorisano kao treće može biti podeljeno na jednu ili drugu vrstu trećeg: prvostепенost trećestепенosti (ikone), drugostепенost trećestепенosti (indeksi), ili trećestепенost trećestепенosti (simbol) (Greenlee, 1976: 138). Prema tome, međusobne relacije kategorija su takve da svako treće uključuje prvo i drugo, svako drugo uključuje prvo, ali obrnuto nije moguće (Greenlee, 1976: 138). Koncept prvostепенosti, drugostепенosti i trećestепенosti dozvoljava umnožavanje trihotomije zasnovane na istim relacijama, što se može videti u narednoj tabeli.

Složenost Pirsovih kategorija prouzrokovala je prolongirane polemike, naročito nakon pokušaja da se izvrši njihov transfer u nejezičke sisteme. Takođe, mnogi naučnici smatraju da je Pirs ostao nedorečen kada je reč o terminologiji, poput objašnjenja **interpretanta**. Izvesne nejasnoće su izazvane i činjenicom da su pojedini autori koristili samo parcijalne elemente Pirsovog učenja, bez razumevanja teorije u celini. Grinli zaključuje da zapravo svako uzima iz Pirsove filozofije ono što mu odgovara (Greenlee, 1976) i da sva složenost tumačenja Pirsovih znakova potiče od ovih keno-pitagorejskih kategorija (*cenophythagorean categories*), kako ih Pirs naziva, te su mnogi problemi izazvani nerazumevanjem i njihovim pogrešnim tumačenjem (Greenlee, 1968).

Prvostепенost	Znak u odnosu sa samim sobom (kvaliznak) Ikonički način	1.prvostепенost prvostепенosti (kvalitativni znaci) 2.drugostепенost prvostепенosti (odnosni znaci) 3.trećestепенost prvostепенosti (zakonodavni znaci)
Drugostепенost	Znak u odnosu sa predmetom 1.prvostепенost drugostепенosti (ikona) (sinznak) Indeksni način	1.prvostепенost drugostепенosti (ikona) 2.drugostепенost drugostепенosti (indeks) 4. trećestепенost drugostепенosti (simbol)
Trećestепенost	Znak u odnosu sa interpretantom (legiznak) Simbolički način	1.prvostепенost trećestепенosti (rema) 2.drugostепенost trećestепенosti termin koji prelazi u odnosni znak-izjava (diciznak) 3.argument (silogizam).

Tabela 8. Pirsove kategorije u međusobnom odnosu

Pirsove kategorije (kenopitagorejske kategorije)					
Naziv:	Opis:	Kao iskustvo:	Kao kvantitet:	Tehnička definicija:	Valencija, "adicity":
Prvostепенost	Kvalitet osećaja.	Ideje, šansa, mogućnost.	Nejasnoća "neki"	Pozivanje na osnovu (osnova je čista apstrakcija kvaliteta)	Suštinski monadična (kval, u smislu takvog, koji ima kvalitet)
Drugostепенost	Reakcija, otpor, (dijadična) relacija.	Brute činjenice, aktualnost.	Singularnost, diskretnost, "ovo".	Referenca na korelat (po njegovom relatumu).	Suštinski dijadična (relatum i korelatum).
Trećestепенost	Predstavljanje, medijacija.	Navike, Zakoni, Nužnost.	Opštost, kontinuitet, "sve".	Referenca na interpretanta	Suštinski trijadična (znak, objekt, interpretant).

Tabela 9. Kenopitagorejske kategorije

Svaki postojeći znak spada u jedan od navedenih tipova, odnosno klasa. U kasnijim godinama je Pirs rafinisao svoju semiotiku, tako što je definisao znakovne klase ne samo u odnosu na znak, objekat i interpretant, već u odnosu na znak, direktni objekat, dinamični objekat, direktni interpretant, dinamički interpretant, i finalni ili normalni interpretant. Cilj je bio definisanje 66 klasa znakova,

ali tu ideju nije do kraja sproveo. Jedno od najdiskutabilnijih pitanja koje otvara njegova teorija iz kasnije faze jeste upravo pitanje objekta. Pirs razlikuje dve vrste: *direktni* (prisutan) i *dinamični* (posredni) objekat, gde je prvi prisutan u svom reprezentamenu,¹⁸⁸ dok dinamični objekat nije prisutan, ali je Pirs mnogo puta objašnjavao da je on nešto na šta „osoba koja adresira“ mora imati iskustvo sa tim (up. Nöth, 1999: 616).

Primena Pirsovih kategorija znaka u muzici se uglavnom svodi na upotrebu **ikone, indeksa i simbola**, jer oni pokazuju izuzetnu primenu u objašnjenju značenja muzike (Lidov 1986; Hatten, 1994, 2004; Dougherty 1993, 1994; Cumming 1999; Tarasti 1994, 2012; Tagg 1992, 1999; Ivanović 2002; Crnjanski 2010a). Ukratko, prema Pirsu je **ikona** znak koji fizički liči na svog referenta, **indeks** poseduje logičku vezu sa svojim referentom (Pirs, 1898 / 1955: 98-104), dok je **simbol** pak znak čija veza sa onim što predstavlja nije ni homologna (ikone) niti kauzalna (indeks), već konvencionalna ili arbitrarna. Iz tog razloga, Pirsov simbol se još naziva konvencionalnim ili arbitrarnim znakom (Tagg, 1999: 4). Treba naglasiti da su izvesne nejasnoće u njihovoj percepciji nastale upravo naglašavanjem da je ikona znak na nivou prvostепенosti, indeks na nivou drugostепенosti, a simbol na nivou trećestепенosti, bez uzimanja u obzir poziciju ovih znakova unutar ukupnog Pirsovog učenja. Kao što smo videli, nije ikona ta koja potiče iz prvostепенosti, već prvostепенost podrazumeva ikonički način, sama ikona zapravo potiče iz kategorije drugostепенosti.¹⁸⁹ Omasovljenost upotrebe ovih kategorija znakova u vezi sa činjenicom da je njihova primena moguća i van lingvističkog sistema, sa jednostavnim transferom u neke druge semiotičke sisteme, poput muzike. Sa druge strane, Martineš (Martinez, 1998) je jedan od retkih koji je u muzičkoj teoriji predložio ideje kvaliznaka, sinznaka i legiznaka, ideje o emocionalnim, energetskim i logičnim interpretantima. Interesantne su i Martinešove ideje inspirisane Pirsovim učenjem u vezi sa opštim istraživanjem muzike. Naime, on na Pirsovoj ideji trihotomije zasniva opšti model semiotičkog proučavanja muzike. Taj model se sastoji od: **1) intrinzične (ili unutrašnje) muzičke semioze, 2) muzičke reference (ili spoljašnje muzičke semioze) i 3) muzičke interpretacije**. Ove tri grane muzičke semiotike pokrivaju ono što Natje naziva „totalnom muzičkom činjenicom“ (Nattiez, 1990). Tako je intrinzična muzička semioza usmerena na odnos znaka prema sebi – semiotika muzičke

¹⁸⁸ Videti objašnjenje pojma **reprezentamen**, str. 177.

¹⁸⁹ Prvostепенost drugostепенosti, najpreciznije rečeno.

materijalnosti,¹⁹⁰ muzička referenca predstavlja odnos muzike ka široj klasi objekata i muzička interpretacija proučava znakove u odnosu sa interpretantima i obuhvata: muzičku percepciju, izvođaštvo, muzičku inteligenciju (analiza, kritika, učenje, teorija i muzička semiotika) i kompoziciju.



Slika 23. Model muzičke semioze prema Martinešu¹⁹¹

Dakle, svakoj vrsti semioze odgovara i vrsta značenja. Prema Pirsu, svako ovo područje pokazuje emancipovanost i moguće ga je samostalno istraživati, ali se jedino uvidom u sva tri i njihove relacije doseže do „totalne muzičke činjenice.“ I Tarasti je utvrdio sve Pirsove znakovne kategorije u muzici.¹⁹² Proces signifikacije ili označavanja, muzički znakovi i njihove međusobne relacije su stvarni izvori muzičke semantike koji formiraju vezu između autonomnog muzičkog dela i spoljašnje realnosti, zaključuje Tarasti (1994: 55). Za razliku od Tarastija koji Pirsovu tipologiju prilagođava muzici, može se zaključiti da gotovo svaka važna studija iz muzičke semiotike iz devedesetih godina 20. veka sadrži doslovno preslikavanje Pirsove tipologije na muziku.

Koncept znak – objekat – interpretant, i njegova šira implikacija Prvostепенost – Drugostепенost – Trećestепенost i dalje je intrigantna oblast za proučavanje

¹⁹⁰ Muzičke karakteristike kvaliznakova (registar, ritmička, melodijska i formalna komponenta,...), osobenosti sinznakova (kompozicije, razlike u izvođenjima, ...) i norme legiznakova (žanrovi, muzički sistemi, formalni tipovi, kompozicioni postupci).

¹⁹¹ Preuzeto iz: José Luiz Martinez, „A Semiotic Theory of Music: According to a Peircean Rationale“ (1998).

¹⁹² Pirsovu trihotomiju Tarasti u muzici vidi kroz trodimenzionalni model: kao generativni proces (legiznakovi, sinznakovi i kvaliznakovi). samo delo (ikone, indeksi i simboli), i događaje koji se formiraju u svesti slušaoca (reme, diciznakovi i argumenti). On smatra da svi znaci mogu imati interpretante koji usmeravaju našu pažnju na vanmuzičke elemente (eksteroceptivne) ili na odnose unutar muzike (interoceptivni). On se u svom radu najviše zanima za interoceptivna čitanja muzike.

u muzici. Razlog tome leži u činjenici da se muzika kao apstraktna oblast često odupire jednostavnom preslikavanju (mapiranju). Naročito kompleksno pitanje na koje upozorava Naomi Kaming jeste značenje muzike na nivou drugostepenosti – da li postoje objekti na koje muzički zvuk referiše? Da li možemo reći da muzika sama nekako postoji kao objekat, na „neutralnom nivou“ kao što Natje objašnjava? Martineš ovo pitanje rešava tako što izvođenje naziva drugostepenim, ali mu ostaje neubedljiva „percepcija“ kao prvostepenosti, jer se bez izvođenja, kao što Kamingova zaključuje, ništa ne može shvatiti. Dok je drugostepenost muzike diskutabilna i neprimenjiva u muzičkoj signifikaciji, Kamingova zaključuje potpuno drugačiju situaciju kada je reč o prvostepenosti (što je za nju tembr, onaj element muzike koji je neodvojiv od izvođaštva) i trećestepenosti. Naime, dok se na nivou drugostepenosti pojavljuje teškoća određivanja konkretnih objekta na koji neki zvuk referiše, to nije slučaj kada je reč o nivou trećestepenosti, jer muzički znak tvori čitavu semiosferu drugih znakova oko sebe, što se najjednostavnije može ilustrovati činjenicom da isti zvuk kod slušalaca izaziva mnoštvo različitih asocijacija. I sam Pirs je razmatrajući znak u muzici zaključio da se signifikacija pojavljuje u trijadičnoj relaciji znaka i objekta prema interpretantu, što u muzici jeste drugi znak razvijen u mislima slušaoca, muzičara, kompozitora, analitičara ili kritičara.

Up. Pirsova trihotomija

V. Interpretant, Znak, Značenje

POLISEMIJA ⇔ monosemija

Polisemija (grč. πολύ, *poly* = mnogo + σημα, *sēma* = znak eng. *polisemy*) je termin koji se koristi kada jedan označitelj upućuje na više označenih. Pimer: reč „sto“ koji može označavati broj, ali i predmet. Polisemičke situacije se u jeziku rešavaju kontekstom: „Imao je **sto** knjiga u svom koferu“ ili „Položio je tanjir na **sto** i diskretno se udaljio.“

Suprotan pojam polisemiji jeste **monosemija**.

V. Monosemija, Znak, Značenje

PORUKA

Poruka podrazumeva predmet ili stvar o kojoj se govori, i zajedno sa referentom ili znakovima, pošiljaocem, primaocem, medijem ili sredstvom prenošenja, i kodom, čini deo *komunikacionog lanca*. Budući da je primarna funkcija znakova da služe komunikaciji, semiotika nužno istražuje i ovu njegovu funkciju unutar procesa komunikacije.

Komunikativna uloga umetnosti je često bila predmet rasprava, jer se umetnička dela uobičajeno percipiraju na više mogućih načina, što stvara polisemičke situacije. Treba istaći da, generalno gledano, u porukama može prevladavati jedan od dva osnovna suprotna oblika značenja, denotacija ili konotacija, gde: „denotaciju čini označeni, objektivno shvaćen kao takav. Konotacije izražavaju subjektivne vrednosti vezane za znak s obzirom na njegovu formu i funkciju (...)” (Giro, 1983: 36). Nauke tako pripadaju prvom tipu, a umetnosti drugom. Iako je u delima umetnosti moguće utvrditi objektivne vrednosti, u tumačenju umetnosti kao poruka odnos plana izraza i sadržaja nije prosto jednoznačan. Naročite rasprave vođene su u pravcu da li umetnička dela zasnovana na sekundarnoj artikulaciji kao što su nefigurativna dela moderne umetnosti mogu uopšte imati značenje? Jedan od najrigidnijih stavova o nefigurativnoj umetnosti razvija Klod Levi-Stros. Naime, u muzici prvi nivo artikulacije obezbeđuju intervali koji imaju značenje, dok sekundarnu artikulaciju predstavljaju izolovani tonovi koji nemaju značenje. Levi-Stros smatra da se, zbog ove osobine (koju poseduje svaki artikulisani jezik, uvođenjem drugog koda, poništava se prvi), tonalni sistem (kao i svaka figurativna umetnost) može smatrati jezikom, a muzičko delo porukom kojom se prenose informacije. U odnosu na tonalni i modalni sistem, savremena muzička misao odbacuje prirodnu osnovu kao sistem odnosa ustanovljenih među tonovima skale i samim tim, ukida primarni nivo artikulacije. To bi bilo analogno situaciji u kojoj bi jezik odbacio morfeme i izgradio govor samo na fonemama. Zbog toga Levi-Stros nefigurativnu umetnost (atonalna muzika, apstraktno slikarstvo) smatra ne-jezicima. Time što se usprotivila tradicionalnim vrednostima (lestvici, tonalitetu, formi,...), atonalna muzika je postala nekomunikativna i udaljena od slušaoca. Ova Levi-Strosova kritika upućena je uopšte serijalnoj misli koja gradi poruke novim, nepoznatim kodovima, za razliku od strukturalne misli koja se služi unapred poznatim kodovima. Ovaj stav diskredituje i fenomen **otvorenog dela**. Eko govori da je umetničko delo dvosmislena poruka, a danas ta dvosmislenost jeste cilj dela, njegova najveća vrednost. Natje

kaže da čim primetimo dvosmislenost poruke, da smo mi tada u estezijskom nivou, nivou percepcije (Nattiez, 1990: 83), jer „u suprotnosti sa ljudskim jezikom, muzički govor ne nastoji da sprovodi konceptualno jasne, logično artikulisane poruke“ (Nattiez, 1990: 127). A to ne treba shvatiti kao manjkavost muzike, već njenu prednost. Na taj način, slušaoci konzumiraju umetnost na jedan kreativan i dinamički način sa jasnim stvaralačkim odnosom prema delu, jer otvorena dela dopuštaju takva progresivna tumačenja. Mukaržovski ovo definiše kao „semantičku intenciju“ slušaoca (Mukaržovski, 1987). „Unutrašnje jedinstvo dato intencionalnošću izaziva određeni odnos prema predmetu i stvara čvrstu osu oko koje mogu da se skupe asocirane predstave i osećanja. S druge strane, međutim, kao stvar značenjski neusmerena (što delo jeste usled svoje neintencionalnosti) stiće sposobnost vezivanja za sebe najrazličitijih predstava i osećanja, koji ne moraju imati ništa zajedničko s njegovom pravom značenjskom sadržinom; tako delo postaje sposobno da uđe u intiman spoj sa sasvim ličnim doživljajima, predstavama i osećanjima bilo kog primaoca, da utiče ne samo na njegov svestan duševni život, već da uvede u pokret i snage koje vladaju njegovom podsvešću“ (Mukaržovski, 1987: 151-152).

„Mogućnost opstanka otvorenog dela donekle je uslovio i rad Čomskog u istraživanju generativne gramatike. Pod pojmom generativnih struktura se mogu obuhvatiti i dela koja su gramatska (tonalna) i ona koja negiraju tonalnu gramatiku (atonalna), jer predstavljaju generativne mehanizme u kojima postoji mogućnost različitog kombinovanja što, na neki način, predstavlja pomirenje strukturalne i serijalne misli.“ (Crnjanski, 2010a: 32). Prema tome, možemo zaključiti da nefigurativna umetnička dela koja kritikuje Stros – atonalna muzika i apstraktno slikarstvo – ipak ukazuju na neki sistem pravila, i kao poruke nisu nekomunikativna, već samo *drugačije komunikativna*, zaključuje Eko.

Revizija teorije umetnosti tokom 20. veka, a naročito Burdijeova (Pierre Bourdieu), Bekerova (Howard Becker) i Dantoova (Arthur Danto) teorija doprinele su takođe razumevanju savremene umetnosti. Naročito je Dantoov termin „svet umetnosti“ (Art world)¹⁹³ ukazao na prošireni koncept „umetničkog dela,“ što je bio neophodan čin da bi se neka dela poput Vorholovih (Andy Warhall) *Brillo boxes* ili Kejdžovog *4'33"* uopšte shvatila kao dela umetnosti. Dantoova teorija je odbrana moderne umetnosti, naročito ready-made umetnosti i pop-arta,

¹⁹³ Danto je ovaj termin uveo 1964. godine u svom članku „The Art world“ u *The Journal of Philosophy* (No. 61: 571- 584).

jer on smatra da, da bi se nešto shvatilo kao umetnost, neophodno je da se ti objekti razumeju u *svetu umetnosti*, a ne u *realnom svetu*. To implicira reviziju teorije umetnosti, koja mora pratiti promene u tendencijama savremene umetnosti i ne sme posezati za tradicionalnim distinkcijama. Da bi nešto bilo tumačeno kao umetničko delo, neophodno je da bude odstranjeno iz realnosti tako što će predstavljati poruku (Danto, 1984). Međutim, Diki (George Dickie) se u svojoj institucionalnoj teoriji protivi ovoj ideji, jer čista apstraktna dela, ne kažu ništa o nekoj stvari, dok je Dantovo mišljenje da čak i ovakva dela stvaraju poruke i formiraju stavove o samoj umetnosti ili odnosima između umetnosti i realnosti.

V. Idiolekt, Komunikacija, Otvoreno delo

POST-ZNAK

Post-znak (eng. *post sign*) je vrsta procesualnog znaka koja ulazi u kategoriju **pred-/čin-/post-znakova** (eng. *pre/act/post signs*) koje utvrđuje Tarasti, a i odnose se na proces označavanja u kome značenje nije nešto fiksno i nepromenljivo, već se shvata kao dinamičan proces.

Post-znakovi pretpostavljaju transformaciju iz **pred-znakova** (kompozitorove muzičke ideje koje još nisu postale konkretni znaci u partituri ili u izvođenju), kroz čin-znakove (notirana i izvedena muzika koja se čuje). Kada stignu do slušaoca, oni se percipiraju kao **post-znakovi**. U svom, virtuelnom, potencijalnom stanju kao transcendentnih entiteta, oni se nazivaju **trans-znacima** (*trans-signs*).

Pošto se znakovi prema Tarastiju mogu klasifikovati i kao endo i egzo znakovi; oni koji dolaze iz subjektivog unutrašnjeg ili spoljašnjeg sveta, „Saobraćaj između ovih primera znakova - između transcencije i egzistencije - ostvaruje se onim što sam nazvao 'metamodalnostima'" (Tarasti, 2012: 74).

V. Egzistencijalna semiotika, Čin-znak, Pred-znak

PRED-ZNAK

Pred-znak (eng. *pre-sign*) ulazi u kategoriju procesivnih znakova **pred-/čin-/post-znak** (eng. *pre/act/post sign*) koje utvrđuje Tarasti, i odnose se na proces označavanja u kome značenje nije nešto fiksno i nepromenljivo, već se shvata kao dinamičan proces.

Pred-znakovi (*pre-signs*) mogu biti kompozitorove muzičke ideje koje još nisu postale konkretni znaci u partituri ili u izvođenju, i takvi znaci su virtuelni. Potom se aktualizuju kod notaciju i izvođenje (čin-znakovi), i na kraju se percipiraju od strane slušaoca (**post-znakovi**).

V. Egzistencijalna semiotika, Čin-znak, Post-znak.

PRINCIP INVARIJANTNOSTI

Princip invarijantnosti (eng. *Invariance Principle*) je princip strukturalne sličnosti između izvorne i ciljne oblasti na osnovu **slikovnih shema** koji omogućuje funkcionisanje konceptualne (kognitivne) metafore, to jest preslikavanje izvorne i ciljne oblasti. Ovaj princip najviše istražuju Lejkofer (Lakoff, 1993) i Turner (Turner, 1990). Prema principu invarijantnosti najbolje **višedomensko preslikavanje** je ono koje sadrži najviše struktura slikovnih shema i u izvornoj i u ciljnoj oblasti, pa je prema tome moguće i preslikavanje muzičke i fizičke oblasti. U muzici je veoma česta primena šeme vertikalnosti koju je najbolje opisao Zbikovski navodeći konvencionalno opisivanje tonova kao „visokih“ i „dubokih“ što omogućuje primena konceptualne metafore TONSKE RELACIJE SU RELACIJE U VERTIKALNOM PROSTORU. Preslikavanje dvodimenzionalne prostorne orijentacije gore-dole na tonski kontinuum nije rezultat slučajnosti, jer prema principu invarijantnosti postoji korespondencija između kognitivne strukture slikovne sheme prostorne i akustičke oblasti: u prostornoj, podela kontinuuma rezultira u tačkama, dok u akustičkoj oblasti rezultira tonovima. Ove ikoničke veze ne samo što objašnjavaju tendenciju ka primeni pojmova orijentacije u vertikalnom prostoru na muziku, već i zašto su neke konceptualne metafore efektivnije od drugih.

Tako vertikalnost ne opisuje samo tonove, već je povezana i sa muzičkom linijom: na najvišoj tački njene linije će verovatno biti najveća tenzija, a kada se ponovo dodirne najdublja nota, sledi osećanje razrešenja i zaokruženosti. Tu

postoji korelacija sa fizičkom visinom, nalik penjanju, kada potencijalna energija tela raste (zbog potencijalne opasnosti osećamo tenziju), dok je silazak praćen smanjenjem tenzije. Posle skoka u muzici često dolazi postupno kretanje, uzbrdo se krećemo krupnijim koracima nego silazno (Zatkalik, Medić i Vlajić, 2003). Hatén govori o gravitacionim silama kao tonalnim silama, dok neki tvrde da u muzici deluje gravitaciona sila koju je kao fenomen teško objasniti, i o tom fenomenu se može govoriti u različitim oblastima muzike, najviše u kontekstu tonalnih odnosa, strukture.

Džonsonove tvrdnje da naše shvatanje uključuje mnoge prekonceptualne strukture iskustva - slikovne sheme koje se mogu metaforički projektovati i teoretski elaborirati kako bi konstituisali mrežu značenja, predstavljaju temelj **teorije otelovljenja**.

V. Konceptualna metafora, Slikovna shema, Teorija o muzičkom gestu, Teorija otelovljenja

PROCESIVNI ZNAK

Procesivni znak (eng. *processive sign*) je, prema Dejvidu Lidovu, „znak čiji reprezentamen, objekat ili interpretant jeste proces.“ (Lidov, 1999: 182).

Prema nekim teoretičarima (Echard, 1999) Lidov je ovom definicijom dao doprinos izučavanju **neizrecivog značenja**, i dokazao da znak ne mora uvek da upućuje na neki konkretan objekat ili pojavu, već može biti i proces. Za razliku od neprocesivnog, lingvističkog znaka, za primer procesivnog znaka daje dela umetnosti, gde mi ne znamo da li x predstavlja y ili z: „X nas provocira da održimo perspektivu u kojoj vidimo, čujemo ili razumemo y kao z. Kada se bavimo umetnošću mi smo bačeni u njenu perspektivu. Produžena perspektiva je interpretativni proces“ (Lidov 1999: 184).

V. Neizrecivo značenje, Znak, Značenje

PROTAGONISTA ⇨ antagonist

Protagonista (grč. πρωταγωνιστής, *prōtagōnistēs*, *prōtos* = prvi po značaju + ἄγωνιστής, *agōnistēs* = glumac, lik) je glavni lik književnog dela. U analitičkom diskursu o muzici, termin protagonista najčešće označava personifikaciju glavne teme muzičkog dela.

Suprotan pojam jeste antagonist, i zajedno ulaze u terminologiju muzičke semiotike preko popularnih Greimasovih (Greimas, 1966) termina aktant (*actant*) i negaktant (*negactant*) koji su im analogni, a vezuju se primarno za interpetaciju književnih dela. Termine pronalazimo u naratološkim analizama Hatena i Tarastija unutar **aktorijalne dimenzije** muzičke analize.

Kroz pitanje percepcije subjektivnosti u muzici, pojam protagoniste je međusobno povezan sa bliskim pojmovima poput **muzičkog agenta, muzičke persone i muzičkog lika**.

Up. Agent, Muzička persona, Muzički lik

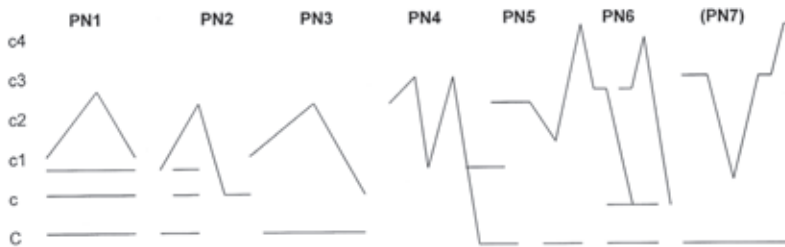
V. Aktorijalna analiza, Antagonista

PROSTORNA (SPACIJALNA) DIMENZIJA

U Tarastijevoj semiotici, **prostorna dimenzija** (eng. *spatial dimension*) ili spacijalizacija (eng. *spatialization*) je jedna od tri kategorije izotopija i tri grane muzičke logike, pored **vremenske i aktorijalne dimenzije**.

Tri grane muzičke logike predstavljaju minimalne uslove da bi se odigrao jedan muzički događaj. Svaka kategorija, pa i prostorna, se posmatra kroz unutrašnju strukturu (nivo znakovnosti) i spoljašnju (nivo komunikativnosti). Unutrašnja prostorna dimenzija se odnosi na tonalni prostor (tonalitet, tabela 10), dok se spoljašnja prostorna dimenzija odnosi na registarski prostor muzičkog toka (slika 24). Percepcija unutrašnjeg i spoljašnjeg prostora kroz tonalitet i registar omogućuje da se utvrdi njihova „norma“ za određeno muzičkog delo, te se svako udaljavanje od norme, osnovnog tonaliteta i određenog registra, tumači kao prostorni *debrayage*, to jest udaljavanje.

Spoljašnji prostor se jednostavno može prikazati putem dijagrama koji pronalazimo u Tarastijevim analizama (PN - program narrative).



Slika 24. D. Šostakovič, Gudački kvartet br. 11, analiza spoljašnjeg prostora¹⁹⁴

Isto tako je moguće izračunati udaljenost od osnovnog tonaliteta u zavisnosti od udaljenosti toničnih kvinti, kao i pravca – snizilica (-) ili povisilica (+). Osnovni tonalitet se označava nulom (0), a svaka modulacija u novi prostor meri se pomoću udaljenosti toničnih kvinti, naviše (+) ili naniže (-). Tarasti apstrahuje ton-ski rod, pa se istoimeni durski i molski tonaliteti označavaju zvezdicom*, dok se osnovni tonalitet označava nulom 0. Primera radi, ovako bi izgledalo računanje udaljenosti za osnovni tonalitet C dur.

C-D	C G (g)	Es	d	H	c – C
0+2	0+1 (*+1)	-3	*+2	+5	*0 0

Tabela 10. Računanje unutrašnjeg prostora prema Tarastiju od osnovnog tonaliteta C-dur

Rezultat je tabela sa unutrašnjim prostorom svih stavova, gde se može videti najveća prostorna udaljenost (*debrayage*). Tarasti ipak ukazuje i na nedostatke tog sistema od kojih je jedan kojim brojem označiti novu oblast koja postaje primarna (1994: 197). „Prostorne“ informacije su itekako značajne za ukupnu analizu narativnog procesa jednog muzičkog dela, za komparaciju sa drugim dimenzijama, vremenskom i aktorijalnom i razmatranja njihovog odnosa sinergije, kompenzacije i opozicije.

V. Egzistencijalna semiotika, Aktorijalna dimenzija, Izotopija, Vremenska (temporalna) dimenzija

¹⁹⁴ Preuzeto iz: Nataša Crnjanski, *Muzička semiotika kroz DSCH*, 2010, str. 90.

RASPON

Raspon (eng. *span*) predstavlja jednu od tri osnovne karakteristike šenkerijanskog tumačenja zvuka, pored sjedinjenja (*coalescence*) i ritmičke vitalnosti srednjeg nivoa (*middleground rhythmic vitality*). Teoretičarka Aleksandra Pirs je razvila specifičan metod sa nizom praktičnih vežbi za izvođače, koji povezuje sa osobinama šenkerijanskog zvuka. Njen metod se sastoji od elemenata teorije o muzičkom gestu, **teorije otevljenja** (*embodiment theory*) i osnovnih osobina šenkerijanskog zvuka, to jest šenkerijanskog načina slušanja i izvođenja: sjedinjenja, ritmičke vitalnosti srednjeg nivoa i raspona.¹⁹⁵ Praktičnim vežbama koje je razvila, Pirs je obuhvatila sve muzičke elemente sa jasnim kinetičkim osobinama koji se mogu oživeti kroz pokret: harmonsko zaokruženje fraze, kontinuitet unutar melodije, vest početak otkucaja i takta, sjedinjenje u akorde, raspon fraze, klimaks, **reverberacija**, junktura ili spoj,¹⁹⁶ afektivni život motiva (karakterizacija), **ton glasa**. Većina vežbi se zasniva na izolovanju elemenata kao što je melodija, pulsacija, strukturalni nivoi, i karakter, i kroz pokret se traži definišuci kvalitet svakog elementa pojedinačno.¹⁹⁷

Raspon je elastičnost prednjeg plana kada se udaljava od pozadine, odnosno odstupa od konkretnog notnog teksta i dubinskih struktura. Raspon se odnosi na elastičnost fraze, to jest *izvođačkih fraza*, onih grupacija kroz koje izvođač najbolje artikuliše određeno delo (Pierce, 2007: 85). Najbolji način za vežbanje raspona i klimaksa jeste pomoću vežbe **ocrtavanja luka** (*arcing*). Ova vežba, kao i mnoge druge koje predlaže Pirs, izvodi se u stojećem položaju, sa potpunom participacijom tela, tako što izvođač prati frazu rukom, odnosno ocrtava luk tako da se doživljeni klimaks, kulminacija fraze poklapa sa potpuno ispruženom rukom, nakon čega sledi popuštanje tenzije. Prvo desna ruka ocrtava krug sa leva na desno, a potom leva ruka ocrtava sledeću frazu sa desna na levo. Kadence koje imaju zaključni prizvuk mogu biti signali za kraj fraze. Interesantno je da ova vežba otkriva ne samo izvođačku kontinuiranu frazu, već njenu strukturu koja će tipično biti u suprotnosti sa pravilnom hipermetričnom podelom (4, 8, 16 taktova). Raspon predstavlja izvlačenje spoljašnjih nivoa u

¹⁹⁵ A. Pirs koristi harmonsku progresiju srednjeg nivoa za fraziranje (Šenkerova analiza) i primećuje intrigantnu korespondenciju između balansa tela u polju gravitacije i Šenkerovog shvatanja muzike. Telo je u balansu dok se sedi ili stoji na tonici, međutim kada se hoda, to je progresija. (Pierce 2007: 20).

¹⁹⁶ A. Pirs koristi termin junktura da označi ono što stoji između delova (faza i drugih jedinica).

¹⁹⁷ Za više detalja videti: Alexandra Pierce, *Deepening Performance Through Movement* (2007).

odnosu na dublje nivoe harmonske progresije, ali je u početnoj fazi fokus na artikulisanju fraza tematsko melodijskog toka nekog dela, a ne na uočavanju slojeva koji ga generišu.

Većina vežbi koje predlaže Pirs izvode se bez partiture i daleko od instrumenta, što omogućuje izvođačima da budu komotniji sa svojim telom i da se bolje koncentrišu na određeni element koji vežbaju.

V. Konturisanje, Muzički karakter, Ocrtavanje luka, Ritmička vitalnost srednjeg nivoa, Sjedinjenje, Teorija o muzičkom gestu, Ton glasa.

REFERENCA

Referenca (lat. *referre* = odnositi se, „poneti nazad“) je semantički aspekt jezika prema kojem reči ili semantičke jedinice ukazuju na objekte. Referenca se takođe koristi da ukaže na element označenog u dihotomnoj strukturi znaka.

Kada je reč o muzičkoj referenci, ona predstavlja odnos muzičkog znaka prema spoljašnjim objektima i ukazuje na sposobnost muzike za spoljašnju, ekstroverzivnu semiozu. Referencijalistima se tako naziva grupa teoretičara koja veruje u sposobnost muzike da saopštava značenja koja se odnose na spoljašnji, vanmuzički svet pojmova, radnji i emocija. Između muzičkog znaka postoji referentni odnos sa izvanmuzičkim pojavama koje oni označavaju. Referencijalisti navode niz primera muzičke prakse u kojima su razni parametri povezani sa emocijama, moralnim svojstvima i tome slično. Izuzetno je veliki broj primera koji tome govore u prilog, a muzičke **topike** su verovatno najbolji primer muzičke reference, sa preciznim značenjima poput *Motiva uzdaha*, *Pastoralnog stila*, *Osećajnog stila*, *Sturm und Dranga*, i tako dalje. Tu su potom svi spoljašnji muzički znakovi, sva tonska slikanja kao u Listovoj *Dolini Oberman* (pr. 13), gde melodijski pokret oslikava pejzaž doline, ili u *Plesu pilića* Musorgskog u kome je korišten interval prekomerne sekunde, brzi ritam i uzlazni lestvični pokret kao prikaz kretanja pilića i kljucanja (pr. 14); u Verdijevom (Giuseppe Verdi) *Rigoletu* kada hromatski melodijski pokret predstavlja oluju (pr. 39) ili kada u Perslovoj (Henry Purcell) operi *Didona i Enej*, dok Didona umire i peva kako će je spustiti u grob, basova linija ima postepeni silazni pokret, i tako dalje.

Prema Mejeru (1986), druga grupa teoretičara koji veruju da je muzika sposobna samo da znači „sebe“ naziva se apsolutistima.

Up. Označeno, Referencijalno značenje

V. Znak, Značenje

REFERENCIJALNO ZNAČENJE ⇨ relaciono značenje

Referencijalno značenje (eng. *referential meaning*) odnosi se na sposobnost muzike za spoljašnju, ekstroverzivnu semiozu. Reč referencijalno potiče od pojma **referenca**, koji u muzici predstavlja odnos muzičkog znaka prema spoljašnjim objektima. Referenca se tako izjednačava sa muzički **označenim**.

U muzikologiji se teoretičari koji zastupaju ovakav stav o sposobnosti muzike nazivaju referencijalistima (Mejer, 1986).

Up. Ekstroverzivno, Referenca, Spoljašnje značenje, Eskteroceptivno, Egzogeno, Paradigmatsko značenje, Ekstragenerično značenje.

V. Relaciono značenje, Značenje

RELACIONO ZNAČENJE ⇨ referencijalno značenje

Relaciono značenje (eng. *relational meaning*) odnosi se na sposobnost muzike za unutrašnju, introverzivnu semiozu. Drugim rečima, jedna zvučna konfiguracija kao muzički znak može biti u relaciji sa nekim drugim muzičkim znakom, pa značenje nastaje iz njihovog odnosa. To je izrodilo kod Agavua ideju o **introverzivnoj** semiozi koja se zasniva na analizi harmonskih funkcija, pa se u njegovoj teoriji i takav znak naziva **čistim znakom**. Može se reći i da motivska analiza dela sadrži elemente ove ideje, ali ono što joj nedostaje jeste semantički aspekt. Nastojanje da se u strukturalnu analizu unese semantički aspekt nalazimo u prvim analitičkim radovima **muzičke semiotike** šezdesetih godina 20. veka (Natje, Rive), kada se razmatraju jedinice muzičkog toka – **paradigme**, vrši njihovo poređenje, klasifikacija i analiza na **sintagmatskom** planu. Cilj ovakve vrste analize je bio iznalaženje **sintakse u muzici**, odnosno pravila kombinovanja ovih jedinica, pa se i značenje izjednačavalo sa njom.

Up. Sintagmatsko, Unutrašnje značenje, Introverzivno, Interoceptivno, Endogeno, Kongenerično značenje.

V. Referencijalno značenje, Značenje

REPREZENTAMEN

Reprezentamen (lat. *repraesentamen*; eng. *representamen* = stvar koja služi da nešto predstavlja) je termin koji Pirs usvaja kao tehnički termin za bilo koji znak unutar njegove teorije. Reprezentamen je nešto što predstavlja znak i Pirs ga je koristio umesto popularnijeg termina „znak,” pa se tako izjednačava sa Sosirovim označiteljem. U kasnijim spisima Pirs prestaje sa korišćenjem ovog termina.

V. Pirsova trihotomija, Pirsove kategorije znakova, Znak

RETORIČKI GEST

Retorički gest (eng. *rhetorical gesture*) se može definisati kao specifični muzički događaj, kao što je retorički prekid i promena u nivou diskursa (isprekidanost pauzama, dinamičke, artikulacione, registarske promene...) koji nagoveštava odstupanje od očekivanog toka događaja u smislu stilsko-formalnih šema. Na taj način retorički gestovi direktno utiču na dramatski proces.

Osnovna činjenica na koju Hatten ukazuje jeste da retorički gest treba tražiti u momentima „disrupcije” toka u jednoj ili više dimenzija muzičkog diskursa (Hatten, 2004: 113). Ta zajednička crta retoričkih gestova – *ometanje nemarkiranog toka muzičkog diskursa*, omogućuje Hatenu razmatranje različitih situacija u kojima se javlja ovaj fenomen, ali unutar stilski omeđenog, tonalnog jezika. Hatten navodi veliki broj primera retoričkog gesta iz Betovenovog opusa koji označavaju faze muzičkog narativa, kao što su: ekspresivne korone u laganim stavovima¹⁹⁸ ili kadencirajući kvartsekstakord (K6/4) koji markira prekid muzičkog toka ispred solo kadence u koncertu, potom skretanje ka napolitanskoj oblasti u kodama,¹⁹⁹ ali koji nemaju snagu retoričkih obrta i promena u nivou diskursa poput „tematske korone” sa retoričkim efektom preokreta topikalnog

¹⁹⁸ Prema Hatenu, prekid muzičkog toka koronom ima jedan tužni, gotovo tragični karakter (Hatten, 2004: 156).

¹⁹⁹ Prema mišljenju Hatena napolitanska oblast ima „mističan” karakter usled udaljenosti od osnovnog tonaliteta često naglašene i primenom enharmonske modulacije promenom prekomerne sekste u malu septimu kod nemačkog akorda, kada dobija funkciju dominante za napolitanski, ali i zbog činjenice da mesto javljanja napolitanske oblasti sugerise jednu od njenih retoričkih uloga - markiranje približavanja završetka kompozicije, ali upravo činom najradikalnijeg izbegavanja tog završetka (Hatten, 2004: 167). Dakle, osim polarne udaljenosti od dominante što predstavlja njenu svojevrsnu strukturalnu suprotnost, N6 ima svoju istoriju koja ga čini mističnim. Videti: Kimmel, „The Phrygian Inflection and the Appearances of Death in Music” (1980).

žanra,²⁰⁰ ili fenomena „6/4 prispeća“ (*arrival 6/4*) čiji se retorički efekat pojavljuje u percipiranju dominante kao stabilnog razrešenja u kombinaciji sa snažnom tematskom promenom.²⁰¹ Retorički gest Hatten koristi da objasni evoluciju stila, kao kod korišćenja retoričkog efekta „6/4 prispeća“ kod Betovena i Šuberta, dokaže dominaciju ekspresivnog nad formalističkim motivacijama u muzici (Hatten, 1997).

Premda je isprva Hatten o retoričkim gestovima mislio kao o markiranim događajima kao dramatskim preokretima samo na nivou forme ili ekspresivnog žanra, kasnije je kasnije je retoričkim definisao onaj gest koji *markira disrupciju u nemarkiranom toku događaja na bilo kom nivou muzičkog diskursa* (Hatten, 2004: 125). Samim tim što se fundus konvencije sa novim *očekivanim funkcionalnim događajima stila* konstantno širi, ono što taj tok čini nemarkiranim jeste, naravno, podložno različitim tumačenjima. Zbog toga kao rezultat stilskog razvoja retorički gestovi postaju sve ekstremniji i noviji.²⁰² Jedan od najnavođenijih, ali i najdiskutabilnijih primera ovog tipa jeste takozvani gest „pod fermatom“, zamrznut pokret, stav ili poza. On, prema Hatenu, ima značaj, jer ukazuje na energiju muzičkog toka koji ga okružuje, uključujući i potrebu da promeni položaj. Budući da muzički gestovi imaju jasnu izomorfnu karakteristiku ritmičkog oblika sa telesnim, fizičkim gestom, čini se da Hattenov pojam „gest pod fermatom“ može biti problematičan.²⁰³ Jedino što se može tvrditi jeste da on „predstavlja njegovu finalnu formu ili neku vrstu retrakcije“ (Crnjanski, 2014:

²⁰⁰ Jedan od njih se nalazi u finalu Klavirske sonate u A – duru, op. 101, na mestu spajanja reprize i kode. Retorički efekat „tematske korone“ se postiže preokretom (nakon D7 na koroni) do pastoralnog (tonalitet submedijante F-dur) sa interesantnim ehom teme fuge, i opet naglim povratkom u osnovnu oblast A-dura, kada se F-dur sluša kao deo frigijske polukadence.

²⁰¹ Reč je o pojavi K6/4 kao stabilnog razrešenja prekomernog nemačkog akorda u konjunkciji sa tematskom promenom. O ovom retoričkom gestu više videti objašnjenje pojma **kvartsekstakord (6/4) prispeća**.

²⁰² Jedan od primera je studija Mekrilisa (Patrick McCreless) u kojoj je izučavao retorički gest kroz tradiciju nemačke muzičke retorike između 1550. i 1800. godine u kojoj je primetio da su elementi strukture tretirani manje metaforično, a više analitički: formalne funkcije i njihovi nizovi, muzičke figure, od kojih su mnoge bile samo tehničke oznake za motivski razvoj. Bonds (Mark Evan Bonds) takođe doprinosi temi sa širim istorijskim pregledom koji ukazuje na kontinuitet retorike u prvoj polovini 19. veka tokom tranzicije od metafore muzičkih dela kao oracije, do biološkog organizma. Zisman (Elaine Zisman) je primenila tradicionalne retoričke koncepte (zajedno sa idejom gesta i topika) u svojoj inovativnoj interpretaciji Mocartove Praške simfonije i Betovenove Patetične sonate,

²⁰³ On, naime ne predstavlja momenat gesta, nego je njegova finalna forma ili retrakcija (post-stroke hold). Sa druge strane, poza ili stav deluje kao nešto što nije manje značajno u odnosu na gest kao izvor ekspresivne zamisli u muzici, a nije zanemarljivo ni to što se njihove karakteristike sasvim solidno uklapaju u okvir retoričkog gesta. Ovaj terminološki problem, kao i činjenica da je i sam pojam retoričkog gesta, budući da spaja koncepte dva dijametralno suprotna oblika izražavanja – verbalno-neverbalno, sa ove tačke gledišta logički neodrživ, ostaju otvoreni za dalju raspravu. Videti više: Nataša Crnjanski, „Musical Gesture: from Body and Mind to Sound“ (2019).

64).²⁰⁴ Nakon ovog retoričkog gesta često sledi promena u jednoj ili više dimenzija muzičkog toka: faktura, dinamika, novi tematski gest (pr. 30).

Primer 30. S. Prokofjev, Klavirska sonata br. 3, op. 28, korona kao „zamrznut gest“ ili retorički gest

Budući da se o retoričkom gestu može govoriti izuzetno iz pozicije stilskih očekivanja, sam Hatén u najvećoj mjeri pronalazi retorički gest u vidu određenih devijacija unutar zakona harmonijske sintakse. Međutim, „dekonstrukcija“ na parametre ukazuje da harmonijska funkcija jedino u sadejstvu više komponenti može biti identifikovana kao retorički gest: aktiviranjem jednog ili simultano više elemenata iz *vremenske dimenzije* muzike (trajanje, ubrzanje, usporenje narativnog pulsa, prekidi-pauze ili prolongacije-korone), ili iz područja *modaliteta*²⁰⁵ (u vidu specifične artikulacije, agogike, dinamike, boje instrumenta, tembra, i slično) muzički narativ poprima snažnu analogiju sa promenom načina govora“ (Crnjanski & Prodanov, 2013: 242). Kao ilustracija za ove nagle preokrete fraze, disrupcije sa snažnim retoričkim dejstvom može poslužiti I stav Klavirske so-

²⁰⁴ Prema Kendonu, ako govornik ostane za trenutak u ekstenziji, konačnom položaju gesta (trenutak udara), to Kendon naziva retrakcijom (post-stroke hold). Videti više: Adam Kendon, *Gesture: Visible Action as Utterance* (2004).

²⁰⁵ Za razliku od složenog pristupa *modalnoj gramatici* muzike (Greimas, Tarasti, Grabócz) pojam modaliteta na ovom mestu je ograničen na parametre koji obeležavaju *način izvođenja*, kao što je gore navedeno.

nate br. 8 Sergeja Prokofjeva.²⁰⁶ U centralnoj epizodi razvojnog dela iznenada se pojavljuje retorički gest kao „vrisak“ sa materijalom završnog odseka mosta, ali u duplo sporijem tempu, *fortissimo* dinamici i *espressivo* artikulaciji (pr. 31). Nakon svojevrsnog *Sturm und Dranga* (t. 183) sledi pojava potpuno nove ideje (pr. 32). Ovakve unutrašnje promene muzičkog narativa kao konsekvencu imaju ili preoblikovanje standardnih ili stvaranje novih formi.

Primer 31. S. Prokofjev, Klavirska sonata br. 8, op.84 I stav, razvojni deo, retorički gest obeležen

²⁰⁶ Generalno se može primetiti da su u Prokofjevjevom jeziku prisutne disjunkcione strukture u funkciji dramtizacije muzičkog toga, što Hatzen uočava i kod Betovena. U Prokofjevjevim klavirskim sonatama su prisutni mnogobrojni retorički gestovi koji „ometaju“ kontinuitet muzičkog toka, i vode ili do razvoja euforičnog efekta (indeksnosti), ili do naglih promena muzičkog narativa koje često rezultiraju gašenjem tematskog materijala. Videti više: Nataša Crnjanski & Ira Prodanov Krajišnik, „Identity of rhetorical gesture in music“ (2013); Nataša Crnjanski, *Prokofjev i muzički gest* (2014).

Andante

Primer 32. S. Prokofjev, Klavirska sonata br. 8, op. 84 I stav,
razvojni deo, kulminacija (t. 183- 187)

Pitanje koje otvara razmatranje retoričkih gestova koji ometaju nemarkiran muzički tok, jeste tumačenje *kontinuiteta* i *diskontinuiteta muzičkog narativa*, naročito unutar različitih „muzičkih jezika“ i našeg kognitivnog odgovora na auditivni tok. Budući da muzički kontinuitet nije isto što i fizički kontinuitet zvuka (pauze su deo muzičkog kontinuiteta, stakato ne prekida melodijski tok, promene tonova su fizički diskontinuitet, ali se čuju kao neprekidni pokret melodije i dr.) i da je njegova uobičajena definicija *primarno, nemarkirano stanje muzičke percepcije*, postaje diskutabilno kada to primarno stanje nije određeno isključivo harmonskom sintaksom unutar tonalne muzike, već i drugim zakonima.²⁰⁷ Kada je reč o savremenoj muzici, modaliteti koji su u

²⁰⁷ Čak i u Betovenovoj Klavirskoj sonati op. 90, nemarkirani muzički tok se izjednačava sa redundantnom primenom pauze koja time gubi svoju retoričku ulogu. Pauze stvaraju osećaj „nedostatka daha“, a promene muzičkog toka sugerišu niz različitih emotivnih stanja. Paradoksalno je da muzički tok postaje markiran upravo kada poprimi kontinuitet, sa promenom artikulacije u *legato*, možda najsnažnije tek u razvojnom delu (t. 109).

direktnoj sprezi sa retoričkim gestovima, mogu dobiti veći značaj i primarnu ulogu zvučnog toka, naročito van sintaksičke kontekstualizacije. Kompozitor Edson Zampronja (Zampronha) naglašava činjenicu da parametri koji konstruišu zvuk nisu samo „asesoar“, već važni aspekti koji utiču na samo „značenje“ muzike (Zapronha, 2005). Još drastičniji primer iz savremene muzike, kada je reč o pitanju kontinuiteta, dolazi od onih kompozicija koje usmeravaju pažnju slušalaca više na vizuelnu percepciju samog dela i na *praktični telesni gest* – pokret tela koji se odnosi na stvaranje zvuka na instrumentu – koji tada postaje važniji u odnosu na zvuk kao njegov rezultat.²⁰⁸ Danas mnoga dela direktno ili indirektno uključuju određene teatralne elemente kao dodatak zvučnom sadržaju, a nekada su ovi praktični, vežbani i kodirani gestovi sredstvo prenošenja značenja, sa ili bez zvuka, na ekspresivan način. U tome je najdalje otišla kompozitorka Sofija Gubajdulina (София А. Губайдулина) koja u mnogim delima zahteva praktične gestove koji vizualiziraju simbol krsta.²⁰⁹ Pa ipak, najekstremnija njena dela tog tipa su ona u kojima je zvuk eliminisan, gde je pokret važniji od tišine. Takva je solo kadenca za dirigenta iz devetog stava simfonije *Stimmen?Verstummen* (pr. 33),²¹⁰ ili „Noćna pesma ribe“ za mecosopran, bajan²¹¹ i flautu (pr. 34).²¹²

²⁰⁸ Prema Majkl Beriju (Michael Berry, 2009) muzički pokret kao korelat fizičkog pokreta otvara čitavo polje *telesnog tumačenja muzičkog zvuka* i ono može imati tri osnovne forme: 1) opisivanje muzike pojmovima telesnog pokreta koji je neophodan da bi se proizveo zvuk, 2) tumačenje gestova muzičara koji stvaraju zvuk, i 3) tumačenje muzike kroz vizuru reakcije naših tela na zvuk. Prvu grupu gestova Beri naziva *praktičnim pokretima* u muzičkom izvođaštvu (naučenim) dok drugu naziva *ekspresivnim gestovima* (nenaučenim) kojima izvođač prenosi određene *ne-zvučne* informacije publici.

²⁰⁹ U trećem stavu: *Con Sordino–Senza Sordino*, iz ciklusa *Deset prelida za violončelo solo*, gde izvođač stavlja i skida sordinu u toku sviranja. Interesantno je da suština ovog drugog praktičnog gesta ne leži u promeni modaliteta (tembr), već u vizuelizaciji simbola krsta koji nastaje kada violončelista jednom rukom svira gudalom, a drugom postavlja i skida sordinu.

²¹⁰ U ovom stavu se sporadično javljaju perkusioni instrumenti i orgulje, dok je više pažnja usmerena na pokrete dirigenta i tišinu. Posvećena dirigentu Roždestvenskom (Геннадий Николаевич Рождественский).

²¹¹ Ruski tip harmonike dugmetare.

²¹² Prva verzija je pisana za mecosopran, udaraljke i kontrabas. Kasnije kompozitorka zamenjuje udaraljke flautom, a kontrabas bajanom.

IX

(Cadenza per direttore)

Primer 33. Sofija Gubajdulina, *Stimmen? Verstummen*, IX stav, solo cadenza per direttore

Primer 34. Sofija Gubajdulina. Partitura za „Noćnu pesmu ribe“ (Fisches Nachtgesang) iz ciklusa *Pesme sa gubilišta*

Praktični gestovi dirigenta ikonički sugerišu slušaocu informacije o *vremenskoj dimenziji muzike* – koncepciji tempa na osnovu brzine gesta, metra na osnovu šeme pokreta, ubrzanja, usporenja, i *modalitetima* – veličina gesta, položaj i tenzija tela... I u nadrealističnoj pesmi bez reči Kristijana Morgenšterna (Christian Morgenstern) „Noćna pesma ribe“ propisani su gestovi za sva tri izvođača:

“tekst” pesme (leva strana partiture) se sastoji samo od crtica i lukova raspoređen je u obliku ribe, znakovi na početku svakog sistema ukazuju na to da nema notnih visina, mecosopran prati vertikalnu liniju – postepeno otvara usta, a potom lagano zatvara; bajan svira crtice - menja meh bez visine tona; flauta izvodi lukove - *air* tonove i pravi gestove u vazduhu u obliku luka. Za sve ove pokrete se može reći da pobuđuju muziku uprkos nedostatku zvuka, i iako kompozitor-ka ne ispisuje ritam, tempo ili trajanje ovih gestova, publika u velikoj meri može proceniti trajanje nota. U oba slučaja se može tvrditi da je na osnovu onoga što ostaje eliminacijom zvuka, zapravo „retorički gest i jedini ‘uhvatljiv’ i potpuno ‘ogoljen’ u ‘bezvučnoj percepciji muzike’” (Crnjanski, 2014: 172).

Tarasti vidi prednost istraživanja retoričkog u muzici u tome što nije vezano za bilo koji stil ili period (2012: 280). Iako se njegovo istraživanje muzičke retorike oslanja na Ungerove ideje, pri čemu je i vokabular izvesno drugačiji od Hatenovog (npr. retorička figura, a ne gest), Tarasti ukazuje da je njihova sistematičnost primenljiva u muzici kroz znakovne relacije. Ungerov dijagram sistematično ujedinijuje retoričke figure muzike i govora i broji ukupno 138 njih. On razlikuje tri tipa retorike: (1) čisto muzičku (2) zajedničku za muziku i govor, (3) čisto govornu. Neke od ovih figura su generalizovane poput *anabasis* (uzlazni pokret, ka nebu i raju), *katabasis* (silazni pokret, sa neba i raja), *anafora* (repeticija), elipsa (interupcija), i drugo (Tarasti, 2012: 279).

Sumirajući prethodne stavove retorički gest se *uopšteno može nazvati kognitivnim momentom koji se percipira kao prekid kontinuiteta muzičkog toka, odnosno njegovog primarnog, nemarkiranog stanja i, prema tome, markiranim događajem koji se dekonstrukcijom na parametre najtransparentnije ogleda u promenama vremenske dimenzije i modaliteta* (Crnjanski & Prodanov, 2013: 258). Dalje, strateška funkcija retoričkog gesta se ogleda u označavanju *faza muzičkog narativa i signaliziranju promena dramatskog diskursa*, dok se na makro planu kao posledica uočava modifikacija forme, narativne i tematske promene, nastupi viših narativnih likova, kao i druge moguće pojave koje retorički gest „protežu” na druge kategorije gesta.²¹³ Na taj način, retorički gestovi prekidom toka u jednoj ili više dimenzija muzičkog diskursa, pomažu direktno dramatskom sadržaju žanra (Hatten, 2004). Na kraju se retorički gest može generalno definisati kao markirani događaj sa: 1) „trenutnim dejstvom” (totalni prekid muzičkog toka),

²¹³ Misli se pre svega na prožimanje retoričkog i tematskog gesta koji ulaze u složeni vid „energetskog oblikovanja”, tzv. **gest hezitacije**.

ili 2) „produženim dejstvom“ (posledice na strateško-formalnom planu); i kao 3) muzički momenat koji se „otkida“ od primarnog muzičkog toka i sam postaje tok (retorički gest kao „novi kvalitet“) (Crnjanski & Prodanov, 2013).

V. Dijaloški gest, Gest hezitacije, Muzički gest, Tematski gest, Tropološki gest, Stilski gest, Strateški gest

RETRAKCIJA

Ako govornik ostane za trenutak u ekstenziji, položaju konačnog oblika gesta, klimaksa, to Kendon naziva **retrakcijom** (lat. *retractio* = povući se, odbiti; eng. *retraction*) koja može i da izostane ukoliko sledi novi gest jedan za drugim. Retrakcija ulazi u fazu gesta.

U muzici bi se retrakcijom mogao smatrati kulminacioni ton, klimaks gesta, kao u primeru izomorfije fizičkog i muzičkog gesta (pr. 16). Retrakcija se javlja u vidu prolongacije klimaksa na četvrtini note. Sa povratkom u početni položaj već počinje nova jedinica.

V. Gest, Kendonov kontinuum

REVERBERACIJA

Reverberacija (lat. *reverberare* = uzvratiti udarac; eng. *reverberation*) je muzički fenomen i odnosi se na činjenicu da se zvuk kao pokret ili gest može podeliti u tonove, fraze, taktove, ali se percipira kao kontinuitet bez prekida. Aleksandra Pirs (2007) ovaj paradoks naziva “odmaranje u pokretu” (*resting in motion*). Drugim rečima, za razliku od fizičkog gesta, muzički zvuk kao gest ne zahteva kontinuitet zvuka, jer se kontinuitet gesta realizuje čak i kada se on sastoji od pojedinačno artikulisanih tonova.²¹⁴

V. Konturisanje, Muzički karakter, Ocrtavanje luka, Raspon, Ritmička vitalnost srednjeg nivoa, Sjedinjenje, Ton glasa

²¹⁴ Pirsova smatra osobine reverberacije i junktura komponentama fraze, to jest fraziranja.

RITMIČKA VITALNOST SREDNJEG NIVOVA

Ritmička vitalnost srednjeg nivoa (eng. *middleground rhythmic vitality*) je jedna od tri osnovne osobine šenkerijanskog načina slušanja, pored **raspona** (*span*) i **sjedinjenja** (*coalescence*).

Ritmička vitalnost srednjeg nivoa se u suštini odnosi na kontinuitet harmonske progresije Šenkerovog srednjeg nivoa što se čuje kao pomeranje od akorda prema novom akordu, za razliku od **raspona** koji se odnosi na elastičnost šenkerijanskog (tumačenja) zvuka što se čuje u površinskoj fakturi muzike. U pomenutom metodu Aleksandre Pirs, ona povezuje šenkerijanski način slušanja sa fizičkim vežbama koje su praktične za izvođača, jer su usmerene na usavršavanje onih elemenata koji se neretko uzimaju olako, a u pitanju su postizanje kontinuiteta, određivanje fraza, kulminacije, pulsacije, zadržavanja fleksibilnosti, i drugog. „Dok sjedinjenje skreće pažnju na odvojene harmonske korake, ritmička vitalnost srednjeg nivoa se odnosi na kontinuitet progresije. Njegova živost zavisi od energije kretanja od koraka do koraka i od obrasca trajanja harmonskih promena“ (Pierce 2007: 87-88).

Za postizanje kontinuiteta, Pirsova najčešće predlaže pevanje instrumentalnih linija poput dirigentskog glasa što može biti praćeno **konturisanjem** – spontanim pokretima ruke i tela. Tako ono što je delovalo kao složena faktura u kojoj izvođač mora pratiti više linija, ili mora vršiti izbor, sada se pojavljuje kao jednostavna melodijska linija koju prati ruka. Melodija se može pojednostaviti redukcijom kroz strukturalne nivoe, pri čemu se dobija fundamentalna struktura koja ukazuje na mesto klimaksa.

V. Konturisanje, Muzički karakter, Ocrtavanje luka, Raspon, Reverberacija, Sjedinjenje, Teorija o muzičkom gestu, Ton glasa

SEMANTIKA

Semantika (grč. σήμα, *sema* = oznaka, znak; σημαντικός, *sēmantikos* = označavajući; fr. *sémantique*; eng. *semantics*) je nauka koja proučava značenje. Iz tog razloga, termin semantika se veoma često kolokvijalno koristi i kao sinonim za značenje.

Ovaj pojam uvodi francuski lingvista Mišel Breal (Michel Bréal) 1897. godine. Isprva se pojam semantika koristi da označi proučavanje promena značenja u

jeziku, neku vrsta proširene etimologije, a kasnije dobija današnje značenje kao nauke koja proučava interpretaciju, poruke i značenja bilo kog komunikacionog sistema unutar semiotike ili opšte semiologije (Tagg, 1999: 3-4).

U lingvistici se semantika tradicionalno definiše kao nauka o značenju reči, fraza, rečenica i tekstova. U lingvistici se *semantika* često definiše nasuprot pojmovima *sintaksa* (formalne relacije jednog znaka sa drugim bez razmatranja njihovog značenja) i *pragmatika* (upotreba jezika u konkretnoj situaciji) (Tagg, 1999: 3). Za američkog semiotičara Morisa ove tri grane nisu lingvističke, već semiotičke: (1) semantika istražuje spajanje sveta znakova i sveta stvari, (2) sintaksa istražuje kako se znak odnosi prema drugim znacima, i (3) pragmatika objašnjava dejstvo znakova u ljudskom ponašanju (Morris, 1971: 23). Drugim rečima, semantika se bavi samo jednim aspektom znaka – značenjem, dok sa sintaksom i pragmatikom stičemo uvid u funkcionisanje znaka u celini. Ovakvo određenje je u velikoj meri odredilo položaj semantike spram drugih disciplina i naročito podređeni položaj naspram semiotike. Na odnos sintakse i semantike upozorava Čomski devizom da sintaksa prethodi semantici, a ne obrnuto. Benveniste (Emile Benveniste) ukazuje na relaciju semiotike i semantike: „Semiotika (znak) mora biti prepoznata; semantika (rasprava) mora biti shvaćena“ (Benveniste prema Agawu, 1991: 14). Treba istaći da su u određenim periodima termini semiotika, semiologija i semantika imali isto značenje! Na primer, početkom 20. veka dominira termin semantika, ali se vremenom profilise kao grana semiotike. Đokić (2003) objašnjava današnje terminološko stanje: semantika se kao disciplina bavi značenjem znakova, označavanjem i istinitošću, dok semiotika i semiologija i dalje služe kao nazivi za nauku o znacima. Početkom 20. veka među filozofima dominira samostalna nauka semantika, dok se kasnije sve češće javlja u užem značenju kao grana semiotike. U lingvistici se razlikuju proučavanja koja se odnose na građu iskaza - sintaksa, od proučavanja značenja reči, obrta i rečenica zvanih semasiologija ili sematologija. Iako danas isto područje ispitivanja pokriva pojam semantika, semasiologija bi bila uži deo lingvistike koji se bavi značenjima i promenama značenja izraza. Kod Giroa se isti ovaj termin—semasiologija odnosi na naučnu disciplinu koja proučava smisao reči.

Kada je reč o muzičkoj semantici, iako je bilo pokušaja njenog utemeljenja kao samostalne discipline, ona se uglavnom ne razmatra odvojeno od muzičke semiotike. Budući da je pitanje značenja jedno od najstarijih unutar muzičke teorije i muzikologije, može se reći da se muzička semantika razvija od Stare Grčke do danas. Mnogi teoretičari, poput Leonarda Mejera, klasične teorije značenja

dele na *apsolutističke* i *referencijalne*. Kod prve dominira stav duboko ukorenjen u zapadnoj muzičkoj estetici koji naglašava muzičku nereferecijalnost, dok pristalice drugog stava tvrde da muzika može označavati vanmuzičke ideje, objekte i afekte, i podupire postojanje muzičke semantike. Prvi stav muzičko značenje identifikuje sa sintaksom, što je kompatibilno formalnom kognitivističko-lingvističkim modelu. To znači da apsolutistički stav nije protiv značenja muzike, već protiv ideje da muzika može referisati nešto „izvan sebe“. Međutim, ako muzika „znači samu sebe“ kao što tvrdi Hanslik, onda je to tautološka ideja, mada je i sama samoreferentnost relevantan koncept i u lingvističkoj semantici. Najrigidniji stavovi su oni koji negiraju obe mogućnosti – da jedna muzička fraza označava drugu, isto kao ni vanmuzičke činjenice. Klarkova (Ann Clark) smatra da pojam sličnosti jednostavno nije dovoljan i zaključuje da semiotika muzike nija moguća, jer „muzičke strukture ne mogu da podupiru semantiku (Clark, 1982: 198).

Kada je reč o referencijalnom stavu, ni njegovi zastupnici se ne mogu u potpunosti složiti oko ideje prirode tog značenja. Na primer, Supićić smatra da je muzička semantika kao posebna grana semiologije muzike neophodna, jer problem označavanja i izražavanja izvanmuzičkih sadržaja muzikom ima enigmat-ski karakter, on iznova izmiče analizi i ostaje otvoren. Izvesno je da su izvesni problemi semantičnosti muzike nastali i iz pokušaja upoređivanja sa prirodnim jezikom. Svejn (Swain, 1997) konstatuje da je muzička semantika paradoksalna stvar, jer premda se u muzici mogu pronaći neki tipovi značenja, ona se ne može „prevesti“ i ne može utvrđivati epistemske vrednosti na način jezika. „Drevni paradoks muzičke semantike je jednostavno ovo: muzika deluje puna značenja običnim i često izuzetnim slušaocima, međutim, nijedna zajednica slušalaca se ne može sa preciznošću, koja se približava prirodnom jeziku, složiti o prirodi tog značenja“ (Swain, 1997: 45)

Počevši od devedesetih godina 20. veka i fokusiranjem semiotike ka kognitivnim naukama kao izvorima saznanja o znaku i značenju, menja se i odnos ka poziciji pojma značenja u sistemu muzičke semiotike. Pitanje nije više da li muzika znači, već gde se nalazi muzičko značenje. Sve je više autora (Coker, Tarasti, Agawu) čiji radovi podupiru ideju o dvostrukoj referenciji muzike, koja ima sposobnost unutrašnjeg (interoceptivnog) i spoljašnjeg (eksteroceptivnog) značenja.

V. Semantički raspon, Semiosfera, Semiologija, Semiotika, Značenje

SEMANTIČKI RASPON

Semantički raspon (gr. σήμα, *sema* = oznaka, znak; eng. *semantic range*) se odnosi na raspon mogućih značenja na koja jedan znak referiše. Semantički raspon zavisi od semiosfere znaka, gde se u centru nalazi prototipsko značenje, a oko njega različita moguća značenja iz kojih se potom, na osnovu konteksta određuje najbliži označeni. Svejn (Swain, 1997) smatra da u muzici kao i u jeziku postoji ova semantička sfera, ali je mnogo šira i veća, jer slušaoci mogu imati mnoštvo asocijacija samo na osnovu jednog zvučnog utiska. Temperli se pita kako se uopšte određuje semantički raspon reči ili motiva, a Svejn zaključuje da je u tom slučaju presudna ideja arbitrarnosti, jer su značenja ili semantički rasponi reči arbitrarna i prema tome moraju biti naučena, dok sa druge strane semantički rasponi muzičkih motiva kao znakova nisu generalno arbitrarni, ali postoje generalni principi koji onemogućavaju da recimo dur konotira tragičku.²¹⁵ Govoreći terminima teorije komunikacije, ako muzičko delo tada vidimo kao otvorenu poruku kojoj je moguće dati više mogućih značenja, ili u kojima mogu koegzistirati istovremeno različita značenja, ne možemo se zadovoljiti samo jednim verbalnim prevodom koji ograničava mogući semantički raspon muzičkog dela. Zato, lotmanovski rečeno „moramo prihvatiti sve njegove moguće interpretacije, jer se na taj način doseže dubina specifično umetničkog značenja, ali i produžava njegov život“ (Crnjanski, 2010a: 40).

V. Konotacija, Semantika, Semiosfera, Značenje

SEMILOGIJA

Semiologija (grč. σημεῖον, *semeion* = znak, oznaka; fr. *sémiologie*; engl. *semiology*) je opšta nauka o znakovima koju utemeljuje Ferdinand de Saussure početkom 20. veka (Saussure, 1980). Semiologija je osnovana kako bi rešila lingvističke probleme, te se kao nauka najčešće vezuje za proučavanje jezika i jezičkih znakova.

²¹⁵ Svejn tvrdi da postoje neki opšti principi koji određuju semantički raspon muzičkih motiva. Međutim, Svejn kada govori o njima daje primer iz Vagnerove opere *Valkire*, u sceni gde Zsigfrid postavlja pitanje Brunhildi, gde muzika ne deluje kao da je prikladna situaciji. On zaključuje da je značenje motiva suštinski arbitrarno, jer ne prati uobičajene opšte principe, međutim Svejn te principe ne definiše, a upućuje na vokalno-instrumentalni žanr u kome je generalno jednostavno uočiti relaciju teksta i muzike, i tako *značenje* (Swain, 1997)

Sosirova semiologija je zasnovana na binomima kao što su: označitelj / označeno, jezik / govor, paradigma / sintagma, sinhronija / dijahronija,... I sam koncept znaka prema Sosiru je binomske prirode i sastoji se od materijalne predstave znaka (označitelja), i mentalne zamisli, odnosno pojma (označeno).

Zbog izuzetnog uticaja ideja švajcarskog lingviste na oblast muzike, ali i uočljivih zajedničkih osobina koje muzika deli sa jezikom, u početku je u naučnim krugovima bio dominantan termin *muzička semiologija*. Kasnije se, naročito nakon prodora Pirsovih ideja, ustalio termin *muzička semiotika* kao prikladniji kada je reč o pojedinačnim semiotičkim sistemima.

Predstavicima muzičke semiologije mogu se smatrati Natje, Rive, Molino i drugi.

Up. Semiotika

V. Semantika

SEMIOSFERA

Semiosfera (grč. σήμα, *sema* = oznaka, znak; grč. *sphaira*, lat. *sphera*, *sphaera* = lopta) predstavlja sferu u kojoj je moguća semioza, proces stvaranja znaka i značenja.

Semiosfera je semantički koncept i model koji 1982. godine utemeljuje ruski teoretičar umetnosti i semiotičar Jurij Lotman. U svom delu *Semiosfera* (2004) Lotman istoimeni pojam definiše kao ukupni semiotički prostor koji postoji u datoj kulturi. Semiosferu ili semiotički prostor karakteriše *raznorodnost*, jer jezici koji ulaze u semiotički prostor jesu različiti po svojoj prirodi. Potom je karakterišu *binarnost* i *asimetrija*. Binarnost kod Lotmana treba shvatiti kao mnoštvo, raznorodnost jezika, povećavanje jezika umetnosti i njihovo gašenje. Prema Lotmanu, svi elementi semiosfere se nalaze u jednom dinamičkom odnosu pri čemu se stalno menjaju formule međusobnih odnosa (2004: 188). Struktura semiosfere je asimetrična, jer su i jezici kao njeni delovi semiotički asimetrični. Lotman na kraju zaključuje da je semiosfera *generator informacija* (2004: 189).

Na osnovu ovog Lotmanovog koncepta, Tarasti (1995) utemeljuje pojam **tonosfera** u muzici, a odnosi se na kontinuum muzičkih znakova koji omogućava funkcionisanje bilo kog pojedinačnog znaka.

Up. Tonosfera

V. Semantika, Semantički raspon, Značenje

SEMIOTIKA

Semiotika (grč. σημειωτικός, *semeiotikos* = tumač znakova; σημείον, *semeion* = znak, oznaka) je nauka²¹⁶ o znakovima. Termin semiotika potiče od britanskog filozofa Džona Loka (John Locke, 1632-1704), koji u spisu *Essay Concerning Human Understanding* (1690) prvi put upotrebljava termin *semeiotike*, gde tvrdi da „semiotike doctrine of signs“ mora biti jedna od tri glavne naučne discipline, pored filozofije i praktične etike. Međutim, zanimanje za znak je mnogo starije. Čovek se oduvek zanimao za znakovni svet oko sebe i nastojao je da ga definiše i objasni. Već u antičkom periodu se koriste odvojeni pojmovi *sēmeion* (oznaka) i *semaion* (znak); Platon (427-347 p.n.e) insistira i na označitelju kao autonomnom pojmu. Terminom *znak* su se služili lekari koji su na osnovu znakova - simptoma dijagnostifikovali bolesti, ali i starogrčki filozofi koji su se već tada zanimali za prirodu lingvističkog znaka. Pored Platona koji je ispitivao arbitrarnu prirodu znaka zalažući se za odvajanje objekta od njegovog imena, Aristotel (384-322 p.n.e) je prepoznao upotrebnu prirodu lingvističkog znaka, zaključivši da se ljudska misao bogati korišćenjem znakova. U srednjem veku grčki termin će biti zamenjen latinskim *signum*, a odnosiće se kako na jezičke izraze, tako i na prirodne pojave. Smatra se da je ovaj termin prvi put upotrebljen u spisima Sv. Avgustina (354-430) koji je izvršio klasifikaciju znakova polazeći od načina njegove transmisije, porekla, upotrebe, društvenog statusa i simboličke prirode. Otkrio je dve vrste: prirodne (*signa naturalia*) koji nemaju nameru da nešto označe i intencionalne znakove (*signa data*) koji se koriste u komunikaciji. U traktatu *De Signis* (c.1267) Rodžera Bekona (Roger Bacon, 1214-1293) nalazimo sličnu podelu na prirodne i komunikacione znakove.

Od kraja 19. veka razvoj nauke o znakovima se može pratiti kroz rad dvojice naučnika i njihove koncepte: američku pragmatičnu filozofiju Čarlsa Sendersa Pirs (1839-1914) i evropsku tradiciju švajcarskog lingviste Ferdinanda de Sosira (1857-1913). Dok Sosir (1977) utemeljuje **semiologiju** kako bi ona rešila lingvističke probleme, Pirs (1992, 1998) definiše **semiotiku** kao granu logike i filozofije: „[...] U procesu koji ću bez ustručavanja da nazovem apstrakcijom, dolazimo do nužnih sudova o tome kakva treba da budu svojstva znakova koje koristi naučna inteligencija“ (Pirs prema Girou, 1983: 6). Premda su i semiologija

²¹⁶ Semiotiku drugi opisuju kao model, sistem, pristup, disciplinu, transdisciplinarni model itd. Američki filozof Moris, a posle njega i Umberto Eko, nazvali su je „teorijom,“ dok su Lok i Pirs favorizovali termin „doktrina.“

i semiotika služili kao nazivi za nauku o znakovima, vremenom su se iskristalisale međusobne razlike koje nisu bile samo terminološke (poznato da Francuzi češće koriste izraz „sémologie“, a Anglosaksonci „semiotics“, odnosno Sloveni „semiotika“), već i konceptualne. Pirsov dugogodišnji rad bio je fokusiran na istraživanje različitih kategorija znaka i značenja koje su našle izuzetno veliku primenu u modernoj semiotici. Njegova trijadična koncepcija znaka: znak –objekt – interpretant napravila je revoluciju u percepciji znaka i primeni na druge ne-jezičke semiotičke sisteme. Pirsova semiotika se tako izjednačava sa pojmom logika sa naglašavanjem logičke funkcije znaka. Sosir, sa druge strane, naglašava društvenu funkciju znaka, jer se Sosirova semiologija bazira se na lingvistici – nauci koja se bavi posmatranjem zakonitosti koje vladaju u jezicima. Polazeći od lingvistike, Sosir smatra da se jezici kao lingvistički modeli mogu uspešno primeniti i na sve ostale sisteme komunikacije, i lingvističke i nelingvističke. Danas se termin semiologija koristi: 1. za nauku o znakovima koja istražuje lingvistički znak i predstavlja deo lingvistike, 2. izvan jezika kada se istraživanje određene oblasti ograničava na analogiju sa jezikom, ali i sve primene translingvističkih modela u interpretacijama znakovnih sistema po prirodi različitih od jezika. Termin semiotika se koristi: 1. da označi opštu nauku o znakovima koja uključuje i tipove ne-lingvističkih znakova, 2. da označi teorije pojedinačnih znakovnih sistema kao što su muzika, sport, film, likovna umetnost i drugo, njihove individualne specifičnosti potekle od sfere nediskurzivnog karaktera i materijala izražavanja.²¹⁷

Veliki je broj naučnika koji su dali svoj doprinos razvoju nauke o znakovima, naročito pedesetih i šezdesetih godina 20. veka, počevši od Rolana Barta (1979),²¹⁸ Kloda Levi-Strosa (1980, 1982, 1983), Luisa Hjelmsleva (1980)²¹⁹ – utemeljivača glosematike, Umberta Eka (1973, 1995, 2003) i Romana Jakobsona (1995), koji

²¹⁷ U svom delu *Opšta lingvistika* Sosir je ukazao da bi lingvistika mogla služiti kao model za celokupnu semiotiku. Zapravo je on proširio pojam znaka i koda na oblike društvenog opštenja, na umetnost i književnost kao oblike opštenja koji su zasnovani na upotrebi sistema znakova, te kao takvi, mogu biti obuhvaćeni jednom opštom teorijom znaka.

²¹⁸ Rolan Bart (1915-1980) je razvio sofisticiranu strukturalnu teoriju čijoj kritici je podleglo sve od književnosti, medija, umetnosti, fotografije, arhitekture, pa čak i mode. Njegovo najuticajnije delo jesu *Mitologike* (1957-1972) koje još uvek imaju uticaj na današnju kritičku teoriju. Mitovi su znaci koji nose ogroman kulturni smisao. Bart opisuje mit kao dobro formiran sofisticirani sistem komunikacije koji služi ideološkim ciljevima vladajuće klase. Mit je način značenja u kojem je označitelj otet (ogoljen) iz istorije, forma je ogoljena od suštine, i tada je ulepšan suštinom koja je veštačka, ali koja se pojavljuje potpuno prirodno.

²¹⁹ Luis Hjelmslev (1899-1965) je predstavnik danske ili kopenhavske lingvistike, poznate kao glosematika. On je sistematizovano izložio problematiku semiotike i to sa stanovišta semiologije značenja i semiologije komunikacije. Hjelmslev iz prirodnog jezika izvodi semiologiju šireći lingvistiku sa prirodnog jezika na sve semiološke sisteme.

su usmeravali svoje interesovanje ka sistemima komunikacije i razmatranju specifičnih znakovnih funkcija. Razvoj semiologije i semiotike je bio podstaknut i radom američkog filozofa i lingviste Noama Čomskog koji stvara, šezdesetih godina 20. veka, transformaciono-generativnu gramatiku kao univerzalnu gramatiku čiji je cilj traganje za opštim principima svih jezika. Njegov koncept je naišao na široku primenu u mnogim semiotičkim sistemima, pa i u muzici (npr. od strane Laskea, 1976, 1999; i Luina [David Lewin] 1981, 1982). Drugi jednako snažan uticaj na ideje estetske funkcije znaka i značenja je dolazio i iz pravca lingvističkih krugova sa teritorije tadašnjeg Sovjetskog saveza poput Baktina (Михаил Михайлович Бахтин), Vološinova (Валентин Николаевич Волошинов) i Vigotskog (Лев Семёнович Выготский)²²⁰ i moskovsko-tartuovske škole, koja šezdesetih godina razvila skup semiotički orijentisanih teorija književnosti, teksta, mita, folklora, filma, pozorišta i uopšte kulturnog sistema. Praški kružok na čelu sa teoretičarem književnosti i umetnosti Janom Mukaržovskim (1987, 1998) takođe je imao veliki uticaj na razvoj semiotike. Može se zaključiti da je termin „semiotika“ tokom 20. veka obuhvatao sva proučavanja znaka, pa čak i Sosirovu semiologiju, utemeljenu u lingvistici.

Kada je reč o sistematizaciji semiotike mnogi teoretičari poput Eka govore o zadacima opšte semiotike i posebnih semiotika: „Zadatak opšte semiotike jeste da izgradi teorijski objekat, zadatak posebnih semiotika jeste da izučavaju različite načine na koje se klasa izraza povezuje sa klasom sadržaja, a to jeste epistemološka snaga tog znaka zaključivanja koji je opšti model postavio na čisto formalan način“ (Eko, 1995: 9). On definiše posebne semiotike, poput prirodnih kodova (npr. zoosemiotika), kinezike, muzičkih kodova, masovne komunikacije, prirodnih i formalizovanih jezika... Za razliku od njega, Hjelmslev (1980) daje jednu opštu sistematizaciju gde se semiotike dele na: 1) denotativne i konotativne, 2) naučne i nenaučne. U tom sistemu metasemiotike bi proučavale pojedinačne denotativne, konotativne, naučne i nenaučne semiotike. Prema Lotmanu semiotika ima tri aspekta: 1) ona je *naučna disciplina*, 2) *metod*, 3) *saznajna svest istraživača* – sve što semiotičar ispituje se *semiotizuje* (Lotman, 2004: 10-11). U Pirsovoj

²²⁰ Ruski krug naučnika, predvođen Baktinom (1895-1975), kritikovao je Sosirovu tezu o jeziku kao samostalnom sistemu znakova. Oni su videli jezik pre svega kao društveno utemeljenu instituciju ljudske razmene. Jezik nije fiksiran sistem, već se menja upotrebom kroz uzajamne uticaje sa ravnopravnim učesnicima u govornim načinima. Baktin nije bio semiotičar, ali se zanimao za istraživanje jezika i njegovog razumevanja u dijaloškom procesu. Vološinov (1895-1936) je smatrao da znaci ne mogu samostalno postojati van društvene prakse, jer su znaci deo ljudske aktivnosti. Vigotski (1896-1934) je primenio instrumentalnu ideju semiotike prema saznanju i učenju (znaka).

klasifikaciji semiotika ima tri grane: *spekulativnu gramatiku, kritiku i metodeutiku* (ili *spekulativnu retoriku*) koje odgovaraju kategorijama *prvostепенosti, drugostепенosti* i *trećestепенosti*.²²¹ Jednu od najuspešnijih sistematizacija ove nauke dao je američki filozof Čarls Moris²²² (Morris, 1971) koji je podelio semiotiku u tri oblasti: (1) **semantiku** koja istražuje spajanje sveta znakova i sveta stvari, (2) **sintaksa**, koja istražuje kako se znak odnosi prema drugim znacima, i (3) **pragmatika**, koja objašnjava dejstvo znakova u ljudskom ponašanju (Morris, 1971: 23).

Semiotika ne istražuje samo znak *per se*, već njegovo funkcionisanje u svetu znakova i upotrebu, što najbolje definiše orijentaciju moderne semiotike – ona se bavi svim aspektima znaka i njegovih funkcija. Zato semiotiku ne treba shvatiti kao nauku koja nudi jedinstveni pristup, već kao pružanje različitih mogućnosti sagledavanja semiotičkih sistema. Iz tog spektruma konceptualnosti i funkcionalnosti znaka, iznedrene su posebne naučne discipline poput teorije informacije i komunikacije ili kibernetike koje se bave određenim aspektima znaka. I pored mnogih terminoloških diskusija i objašnjenja, ne može se sprečiti povremena pogrešna lateralna upotreba i zamena termina **semiotika, semio-logija** i **semantika**.

Up. Semiologija, Semantika

V. Muzička semiotika

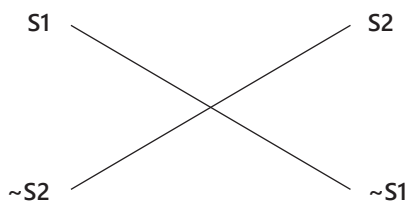
SEMIOTIČKI KVADRAT

Semiotički kvadrat (fr. *carré sémiotique*, eng. *semiotic square*) je Greimasov koncept koji predstavlja osnovnu strukturu znakovnosti ili signifikacije. Kvadrat vizuelno predstavlja logičke relacije bilo koje semantičke kategorije. Razvijan na tradicionalnom logičkom konceptu negacije ili kontradiktornosti (dijagonalni odnosi) i suprotnosti – opoziciji (horizontalni odnosi), dijagram pokazuje sve mogućnosti logičkih relacija, polazeći od bilo kog datog termina. Semiotički kvadrat otkriva dubinske strukture znakovnosti i mapiranje logičkih relacija ko-

²²¹ U spekulativnoj gramatici se istražuje intrinzična priroda znakova i semioze, veza među znakovima, trihotomija. Kritika se bavi znakovima u vezi sa svojim objektima, posebno uslovima reference znakova u odnosu na njihove označene objekte. Tako se ona bavi istinom i konceptom istine, uključujući tri vrste argumenta (abdukcija, indukcija, dedukcija). Metodeutika istražuje znakove u odnosu sa njihovim interpretantima, semiozu i proces pretvaranja interpretenata u znakove.

²²² Moris je Pirsov model primenio na bihaviorizam pod uticajem svog učitelja Mida (George Herbert Mead, 1863-1931).

njunkcije i disjunkcije. O značaju koji semiotički kvadrat ima za razvoj i promenu pravca semiotike govori i podatak da se u Francuskoj šezdesetih godina 20. veka o njemu govori kao o „drugoj semiotičkoj revoluciji.“



Slika 25. Semiotički kvadrat

Polazeći od toga da su S1 i S2 dva koncepta u opoziciji, dobijaju se njihove negacije $\sim S1$ $\sim S2$, i sledeći odnosi:

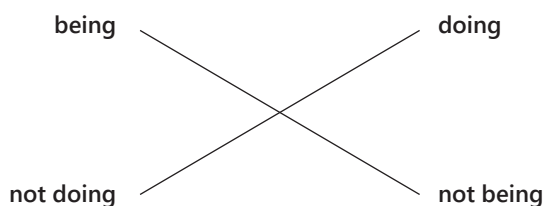
S1 i S2: **opozicija** (lep i ružan)

S1 i $\sim S1$, S2 i $\sim S2$: **kontradikcija** (lep i nije lep, ružan i nije ružan)

S1 i $\sim S2$, S2 i $\sim S1$: **komplementarnost** (lep i nije ružan, ružan i nije lep)

Gremas je prvi put predstavio semiotički kvadrat u knjizi *Strukturalna semantika* (*Semantique Structurale*, 1966), koja će kasnije biti publikovana pod nazivom *Stukturalna semantika: pokušaj metode* (*Structural Semantics: An Attempt at Method*, 1983).

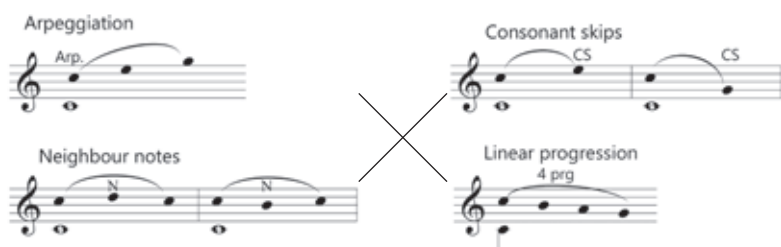
U muzičkoj semiotici najširu primenu semiotički kvadrat je našao u teoriji Era Tarastija kroz otkrivanje dinamike tematskog strukturiranja kompozicije kroz vreme i modalitete. Bazirajući svoje ideje na kinetičkoj prirodi muzike i osnovnim **modalitetima** „being“ i „doing“, Tarasti ukazuje na činjenicu da je zapadna muzika programirana tako da počne sa afirmacijom „being“, do njegove negacije „not being“, zatim se ide do opozicije „being“ što je stanje muzičke akcije ili „doing“, i potom do stanja „not doing“. Od tenzije se ide ponovo ka „being“ koji sada nije isti kao onaj sa početka.



Slika 26. Semiotički kvadrat kroz prikaz dva osnovna stanja u muzici: stanje muzičkog mirovanja „being“ i stanja muzičke akcije „doing“²²³

²²³ Primer preuzet iz: Eero, Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics* (1994), str. 93.

Kroz determinizam svog analitičkog pristupa unutar filozofije muzike koju naziva **Egzistencijalna semiotika**, Tarasti koristi semiotički kvadrat da objasni egzistencijalne veze između endotakstičkih i egzotakstičkih modaliteta, nivoa znakovnosti (prvostепенost, drugostепенost, trećestепенost) i odnosa individue prema sebi i svetu koji je okružuje.²²⁴ U skorije vreme Tarasti ukazuje kako bi semiotički kvadrat mogao biti upotrebljen na tzv. „ready made” analitički model poput šenkerijanskog. Koristeći šenkerijansku analizu Toma Pankharsta (Tom Pankhurst) jedne dečije pesme, Tarasti tumači distinktivne linearne kategorije kroz aktorijalnu dimenziju.



Primer 35. Šenkerove linearne kategorije prema Tomu Pankharstu (Pankhurst) prikazane kroz semiotički kvadrat²²⁵

Tarasti ovim dokazuje svoju ideju o semiotičkom kvadratu koji je dimaničan i fleksibilan, i u kome je sve u pokretu, što je i osnovna ideja njegove egzistencijalne semiotike (Tarasti, 2015). Tako Gremasov semiotički kvadrat može poslužiti i za definisanje i kategorizaciju semantičkih polja u zapadnoj tonalnoj muzici. S obzirom na koncepte na koje upućuju, Grimalt (2019) definiše četiri različita, međusobno povezana semantička polja:

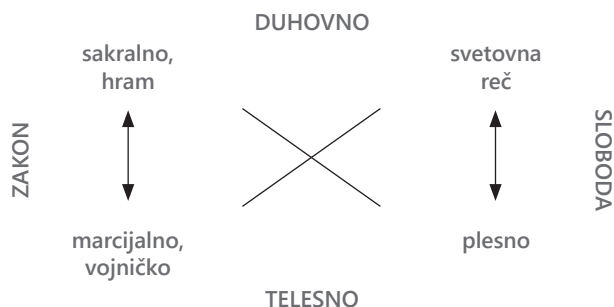
- A. **sakralno, hram:** gregorijansko pevanje, polifonija, himna, zvona
- B. **marševsko (vojničko, bojno):** koračnice, pozivni signali, klasična "vojska igračaka"; uključuje i varijantu lova
- C. **svetovna reč:** lirsko i pastoralno, serenada, pozorište, teatar
- D. **plesno.**

Iz semiotičkog kvadrata (slika 27) se vidi da sakralno i marševsko imaju zajedničku karakteristiku delovanja po određenom *zakonu*, jer su institucionalizova-

²²⁴ Videti egzistencijalni kvadrat u: Eero, Tarasti, *Semiotics of classical music – how Mozart, Brahms and Wagner talk to us* (2012), str. 449-450.

²²⁵ Preuzeto iz Eero Tarasti, *Semiotics of classical music – how Mozart, Brahms and Wagner talk to us* (2012), str. 66.

ni. *Sloboda* je, pak, sa druge strane predstavljena svetovnom rečju – što uključuje poeziju i teatar – i ples. Oni su komplementarni prethodnom, tvoreći drugu osu suprotnosti koja je tradicionalno ukorenjena u zapadnoj kulturi: *duhovno* u odnosu na *telesno*.²²⁶ Tu čitamo i isključujuće, kontradiktorne odnose religijskog i plesnog u hrišćanstvu, i odnos sile vojske i snage svetovne reči. Grimalt smatra da ova vizuelna mapa može biti korisna za analizu značenja u muzici i smeštanja u celoviti kompleks odnosa (Grimalt, 2019: 17-18)



Slika 27. Semiotički kvadrat semantičkih polja u muzici unutar tradicije tonalnog sistema²²⁷

V. Aktorijalna dimenzija, Egzistencijalna semiotika, Modaliteti

SEMIOZA

Semioza (grč. σημείωσις, *semeiosis* = zaključivanje iz znaka, σημειῶ, semeio = označiti) je prema mišljenju Pirsia proces u kojem se jedan znak odnosi prema drugom znaku, što dovodi do beskrajnog niza znakova (*infinite semiosis*).

Prema američkom filozofu Čarlsu Morisu (1975) semioza je najvažniji proces, proces označavanja, koji se sastoji od četiri činioca:

1. nosilac znaka (*sign vehicle*)²²⁸;

²²⁶ Grimalt sakralno i svetovno vidi kao komplementarni odnos unutar duhovnog polja, jer crkva i pozorište „neguju duh.“ I ovde bi valjalo ukazati na diskutabilnu terminologiju koja se koristi u srpskom jeziku, gde se umesto „sakralna muzika,“ češće koristi termin „duhovna muzika,“ koja opet predstavlja opoziciju tzv. „svetovnoj muzici.“ Konsekventno tome, proizilazi da je samo crkvena, sakralna muzika duhovna, a da svetovna muzika ne neguje duh.

²²⁷ Tabela preuzeta iz: Joan Grimalt, „Poučavanje glazbenoga značenja“ (2019), str. 18 i prevedena na srpski jezik.

²²⁸ U Morisovoj terminologiji ovaj pojam je izjednačen sa pojmom znaka.

2. *designatum*²²⁹ ili objekt na koji se znak odnosi;
3. *interpretant* ili kognitivna reakcija koja se stvara u mislima tumača;
4. *interpretator*, ili subjekt koji tumači znakove i tako učestvuje u semiotičkoj aktivnosti.

Početna karika procesa semioze su interpretatori koji posredstvom nosioca znaka i interpretanata dolaze do designatuma. Interpretant se može shvatiti kao mentalna alatka pomoću koje se u mislima subjekta otkriva veza između znaka i objekta koji znak predstavlja. On nije konačni označeni objekt, već posredna misao koja potpomaže razumevanje, a može biti: šema, mentalna predstava ili sećanja na osnovu ranijeg *iskustva*. Pirsova najoriginalnija ideja leži u tome da je interpretant i sâm znak koji stvara drugog interpretanta, vodeći do beskonačnog niza neograničene semioze. Upravo taj lanac interpretanata će zavisiti od iskustva osobe koja koristi znak. U Tarastijevoj egzistencijalnoj semiotici, semioza je proces čin-znakova.

V. Semantika, Semantički raspon, Znak, Značenje

SENTIČKE FORME

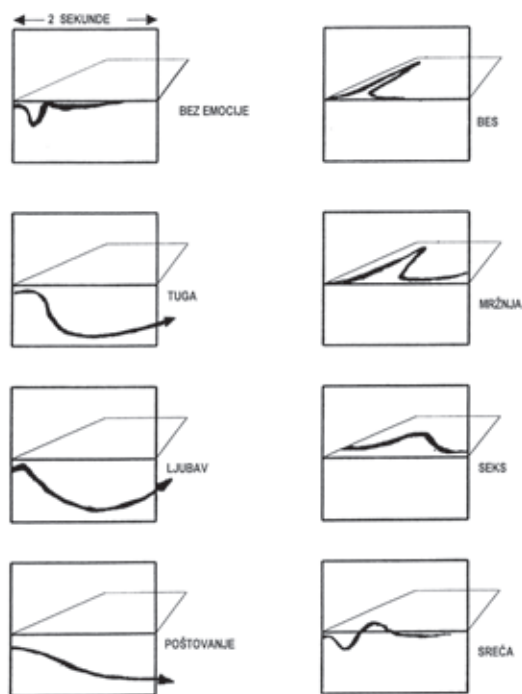
Sentičke forme (eng. *sentics forms*) ili emotivne forme su vizuelne reprezentacije emocija koje je ustanovio naučnik Manfred Klajns.²³⁰ Ove forme su osnovne ekspresivne vremenske forme centralnog nervnog sistema za koje je Klajns tvrdio da su univerzalne. To je dokazao time što je osnovne emotivne izraze prikazao pomoću zvuka, a potom ih predstavljao ljudima različitih kultura koji su uspjeli da identifikuju emocije pomoću zvuka kojim su izražene. Sentograf, aparat kojim je vršeno merenje, patentiran je šezdesetih godina 20. veka i merio je pomoću impulsa pritiska prsta (sentograf i kompjuter CAT = *computer of average transients*).

Klajns je krenuo od ideje da je određeno stanje emocije mentalni korelat, otelotvoren u ekspresivnom gestu kao fizičkom korelatu. Da bi se te forme emocija izmerile konstruisao je aparat sentograf koji se sastoji od dugmića osetljivih na dodir prsta. Subjekti koji zamisle određene osnovne emocije dok ritmički priti-

²²⁹ Sosirov *označeni*. Ako znak ukazuje na nešto što objektivno postoji, Moris koristi termin *denotatum*.

²³⁰ Manfred Klajns (1925) je naučnik, inventor i muzičar. Najpoznatiji je po svojim otkrićima u polju muzike, i doprinosu u području bioloških sistema i neuropsihologije.

skaju sentograf proizvode veoma različite forme za odgovarajuće distinktivne emocije. Sentičke forme variraju u trajanju od 0.2 sekunde (bes i mržnja generišu najkraće forme) do 5 sekundi (žalost i poštovanje imaju najduži izraz). Žalost ima laganu silaznu formu, bes oštar ispad, ljubav oblu i balansiranu formu²³¹ Ovo istraživanje je predstavljalo osnovu Klajnsovih tvrdnji da značenje u muzici potiče od emotivnih formi koje se sprovode putem muzičke makrostrukture (melodija, ritam) i mikrostrukture (dinamika, agogika). Što je emotivna forma aproksimativno bliskija, muzika postaje sve lepša i puna značenja. To je koncept koji potiče od teorije „ličnih krivulja“ (*personal curves*) nemačkog muzikologa Bekinga (Gustav Becking).



Slika 28. Forme emocija izmerene sentografom²³²

Budući da korespondiraju tipičnom trajanju muzičkih motiva, Lidov koristi Klajnsovu teoriju za utemeljenje muzičkog gesta. Ove ikoničke interpretacije i izo-

²³¹ Lidov ovim objašnjava Hatenov „motiv uzdaha“ (*sigh motive*). Žalost ima, u konjunktiji sa ispuštanjem, ispuštajući gest uzdaha, karakteristike minutne pauze između sporog izdaha i rapidnog udaha i tendencije tela da se okrene. (Lidov, 2005: 141).

²³² Slika preuzeta iz Lidov, 2005: 136 i prevedena na srpski jezik.

morfni dizajn emocija pobuđuju još dublje proučavanje sentičkih formi u relaciji sa muzičkim gestom. Takođe, Klajnsove eksperimentalne studije uključuju vezu emocija i muzike, te on zaključuje da emotivna komunikacija u muzici zavisi od izvođenja. Njegovo istraživanje uključuje sonične analize emotivnog sadržaja muzičkih tema, što Lidov smatra izuzetno sugestivnim. Lidov je jedan od prvih semiotičara koji se snažno oslanja na kontroverzne ideje čuvenog neuropsihologa, koji je pružio empirijske podatke o povezanosti neurona mozga sa različitim emotivnim stanjima kod čoveka. On smatra da Klajnsova teorija nije dovoljno iskorištena od strane teoretičara koji analiziraju gest, uprkos dokazanoj korespondenciji muzičkih gestova sa kategorijama emotivno ekspresivnih gestova. Hatenov pak značajan doprinos leži u predlogu da se ljudski gest više shvati kao ekspresivno značajno, energetske oblikovanje kroz sve ljudske modalitete percepcije, radnje i kognicije. On govori o muzičkom gestu koji se zasniva na „muzičkom afektu i komunikaciji,” tako da svaki sistem muzičke analize koji traga za otkrićima neraskidive veze muzike sa telesnim pokretom mora shvatiti prirodu i funkciju tih telesnih pokreta kao primarno komunikativnih aktivnosti.

V. Izomorfija

SIGNAL

Signali (lat. *signale, signalis, signum* = oznaka, token) se definišu kao komunikacioni znaci koji nemaju strukturu subjekat-objekat kao što imaju pravi komunikacioni znaci; njihova upotreba zavisi od date situacije, a proširuje pojam znaka na neverbalnu komunikaciju, artikulaciju govora (jačina tona,...) i tome slično. Signali su komunikacioni znaci koji imaju prigodni karakter (sličnost sa ikoničkim znacima), ali su u velikoj meri povezani sa načinom izvođenja (artikulacijom). U muzici, signali bi bili oni znaci koji zavise od načina izvođenja, tj. značenje signala je sâm način izvođenja, to je bilo koji zvučni kompleks sa izrazitom artikulacijom (pr. 36). U tradicionalnoj analizi se konvencionalno koriste termini **signal početka i kraja**. „Signali se u ovom kontekstu mogu shvatiti kao **muzički gestovi** koji putem određenih muzičkih parametara definišu *početak i kraj komunikacije*“ (Crnjanski, 2010a: 22). Neki semiotičari su se zanimali za ovaj problem izdvajajući pojedinačne slučajeve u kojima dolazi do preplitanja ovih signala, pojave dva početka, dva kraja i tome slično.²³³

²³³ Videti analizu Šostakovičevog Gudačkog kvarteta br. 14 u: Nataša Crnjanski, *Muzička semiotika kroz DSCH* (2010), str. 51.

Primer 36. D. Šostakovič, Gudački kvartet br. 15, II Serenada, parcijalni tonovi kao signali za izrazitom artikulacijom

V. Ikona (ikonički znak), Indeks, Simbol, Znak, Značenje

SIGNIFIKACIJA (OZNAČAVANJE)

Signifikacija (lat. *significare* = označiti, naznačiti; eng. *signification*) ili označavanje, pored komunikacije predstavlja jednu od dve osnovne oblasti istraživanja semiotike. Signifikacija se najbolje definiše kao proces putem koga nastaje značenje i podrazumeva relacije između elemenata znaka. Zbog toga je sasvim pogrešno izjednačavati signifikaciju i **značenje**, jer je signifikacija zapravo proces koji vodi značenju, a ne značenje samo. Na primer, iako Tag (1999) prvo izjednačava ova dva termina (Tagg, 1999: 7), on dalje kaže da se signifikacija koristi da označi čitav kompleks kako nešto može biti znak ili znak nečeg drugog. Zampronja (Zampronha, 2005) objašnjava zbog čega je u muzici još adekvatnije koristiti termin „signifikacija“ umesto termina „značenje“ – zbog toga što je muzika manje kodifikovan sistem, pa je odnos materijalnog nosioca i sadržaja (označitelja i označenog) u najbližijem odnosu, to jest muzička signifikacija se suštinski menja kada se promeni zvučni materijal. To naravno nije slučaj sa jezicima, jer odvojenost

zvuka od značenja dozvoljava da se jedan jezik prevede u drugi, bez bitnijeg narušavanja značenja.

Dok se kod Sosira signifikacija pojavljuje u dijadičnoj relaciji označitelja i označenog, kod Pirs je ona rezultat trijadične relacije znaka i objekta prema interpretantu. I zapravo ove relacije znakovnih elemenata konstituišu tipologiju znakova, kao i nivoe signifikacije poput denotacije i konotacije.²³⁴ U teoriji o muzičkom gestu Kil ukazuje da primarnu signifikaciju predstavlja označavanje od muzičke fraze do gesta, a potom sekundarnu signifikaciju predstavlja označavanje od muzičkog gesta do emotivnog sadržaja i društvene pripadnosti (Kühl, 2011: 4). Na osnovu trijadične Pirsove koncepcije znaka Martineš ustanovljava tri polja istraživanja muzičke semiotike, koja se odnosi na tri vrste muzičke signifikacije: intrinzičnu muzičku semiozu, muzičku referencu i muzičku interpretaciju (Martinez, 1998) (videti sl. 23, str. 165).

Up. Značenje

V. Referenca, Semioza, Znak

SIMBOL

Termin **simbol** (grč. Σύμβολον, *symbolon* = znak, obeležje za prepoznavanje) jedna je od reči sa najviše značenja u semiotici. Erih From (Erich Fromm) je pošao od veoma široko definisane osnove da je simbol „nešto što stoji umesto nečeg drugoga“ (1970), zbog čega ne treba da čudi što mnogi autori upotrebljavaju ovaj pojam misleći na znak! Iz istog razloga izraz *simbolično značenje* je u širokoj upotrebi kao sinonim za *znakovnost*.

Simbol u Pirsovoj terminologiji predstavlja znak čija veza sa onim što predstavlja nije ni homologna (ikonički znak), niti kauzalna (indeks), već konvencionalna ili arbitrarna. Međutim, ono što Pirs naziva simbolom kod Sosira je arbitrarni znak, zbog čega neki teoretičari i izbegavaju korišćenje pojma simbol i upotrebljavaju pojmove „arbitrarni znak“ ili „konvencionalni“ znak (Tagg, 1999: 4).

²³⁴ Na jedan od problema u definisanju signifikacije ukazuje Tag koji smatra da ljudi danas uopšte ne razmišljaju o originalnim značenjima, denotacijama određenih reči, jer su dobile status konvencionalnih znakova, iako u njihovoj osnovi leži metafora, konotativno značenje. Zato se teško može izvesti generalan zaključak da se samo denotacija može smatrati osnovnom ili primarnom signifikacijom (1992: 6).

Budući da je veza između označitelja i označenog u jeziku društveno dogovorena, to jest nema sličnosti između plana izraza i plana sadržaja (npr. ništa u reči *prozor* nas ne podseća na predmet *prozor*), prema Pirsovom učenju sve reči u jeziku su zapravo simboli.

Interesantno je da već Sosir ukazuje na inkompatibilnost termina znak i simbol,²³⁵ jer simbol ima racionalan odnos prema označenoj stvari, dok u jeziku, gde su znaci proizvoljni, takva osnova ne postoji. „Karakter simbola je da nikada nije sasvim proizvoljan; on nije prazan, postoji izvestan trag prirodne veze između oznake i označenog. Simbol pravde, terazije, ne bi mogao biti zamenjen bilo čim drugim, kočijama, na primer.“ (Sosir, 1977: 136). I zaista, da li bismo mogli da zamislimo da umesto belog goluba simbol slobode bude gavran ili orao? Ili da simbol za ljubav bude zmija umesto srca? Tako se mnogi slažu u konstataciji da simbol ipak ne može biti u potpunosti proizvoljan na način lingvističkog znaka, jer u sebi sadrži ikonički momenat, *poseduje sličnost između izražajnih i sadržajnih planova* (Eko, Lotman, Sosir), ali se od ikoničkog znaka razlikuje dvoznačnošću, jer kao čuvar tradicije simbol mora biti utemeljen na visokom stupnju konvencije (Lotman), ali isto tako i *sve ono što predstavlja simbol, u nekom drugom stanju ili kontekstu, može da se javi i u svom primarnom (neprenesenom) značenju* (Hegel).

Upravo ovakvo dvojako tumačenje simbola, dovelo je do njihove distinkcije u muzičkoj semiotici, te postoje: 1) **simboli sa predloženim značenjem** - oni su *zadati* i ne mogu se osloniti na logičke formule; i 2) **simboli sa ikoničkim momentom** (poseduju prirodnu referencu). Prva kategorija simbola se oslanja na Pirsovu ideju gde je simbol znak na nivou trećestepenosti, jer između znaka i objekta nema sličnosti. Muzikologija već poznaje ovakvu vrstu simbola kao **lajtmotive** (Ivanović, 2002: 138), oni se utvrđuju specijalno za svako novo delo (pr. 37) i zbog toga ovakva vrsta znakova nema funkciju izvan njega. To znači da je ova vrsta simbola arbitrarna, bez ikonične referentnosti i imaju veoma precizna značenja, a sa druge strane, predloženo značenje muzičkog simbola nema opšti karakter - konvencionalnost.

²³⁵ U Sosirovoj terminologiji se simbol izjednačava sa Pirsovim znakom, što dovodi do čestog diskursa o muzici kao „simboličkom sistemu“ u francuskoj, odnosno „znakovnog sistema“ ili „semiotičkog sistema“ u anglosaksonskoj terminologiji.

a) SIEGMUND

Wer bist du, sag' die so schon und ernst mir er-scheint?

b) SIEGMUND

Grüsst mich in Wal-hall froh ei-ne Frau?

Primer 37. R. Wagner, Valkire, II čin, Tema Zigmunda (Siegmund)
kao simbol sa utvrđenim značenjem

Pored Vagnera, i drugi kompozitori koriste lajtmotive koji simbolično predstavljaju određene likove, pojave ili osećanja. Mesijan u svom delu „Dvadeset pogleda na dete Isusa“ (*Vingt Regards sur l'enfant-Jésus*) za solo klavir, koristi takođe lajtmotive ili *Thèmes*: Tema Boga (*Thème de Dieu*), Tema mistične ljubavi (*Thème de l'amour mystique*), Tema zvezde i krsta (*Thème de l'étoile et de la croix*) i Tema zaveta (*Thème d'accords*).

THÈME DE DIEU :



THÈME DE L'ÉTOILE ET DE LA CROIX :



THÈME D'ACCORDS :



Primer 38. O. Mesijan, *Dvadeset pogleda na dete Isusa*,
simboli sa predloženim značenjem

Druga kategorija simbola poseduje obeležja za prepoznavanje, tj. **ikonički karakter**, kada je reč o izvanmuzičkim asocijacijama, ali se od ikoničkog znaka razlikuje u sposobnosti prenošenja i određenih značenja, čak apstraktnih kao što su verovanja i vrednosti (Tarasti). Monel takođe primećuje da simboli (kao što su horn – kvinte, ili *motiv uzdaha*) često imaju poreklo u ikonama, i njihov status kao značenjskih simbola je često uslovljen indeksnim karakteristikama koje se pojavljuju u izvođenju. Tako se muzički simboli, uvek u nekoj meri, oslanjaju na ikoničke ili indeksne funkcije, da bi mogli biti tako interpretirani (Monel prema Cardillo, 2008: 99). Jedan od takvih primera simbola može biti simbol Đildine smrti iz Verdijeve opere *Rigoletto*, gde ikonički (uzlazno-silazni) pokret u deonici gudača doslovno oslikava grmljavinu (ikonički znak), a metaforično predstavlja Đildino ubistvo (simbol), koje će se tek desiti (indeks).

Prema Lotmanu takva vrsta simbola se „[...] lako izdvaja iz semiotičkog okruženja i isto tako lako ulazi u novo tekstovno okruženje“ (Lotman, 2004: 159), što znači da simbol postoji i van datog muzičkog dela i da određenim elementima asocira denotirano značenje. Mora se, međutim, primetiti da ni kod prve kategorije simbola, odnos između označitelja i označenog nije uvek apsolutno proizvoljan i ovaj zaključak je u potpunosti kompatibilan Sosirovoj definiciji i Monelovom razmišljanju. Primera radi, sigurno je da intonaciju Zigmunda ne možemo zamisliti kao lirsku, a isto tako i Mesijanovi lajtmotivi odaju izvesnu sličnost dva plana. Tema Boga je predstavljena akordom Fis-dura, što ukazuje na nešto izvanzemaljsko i nedodirljivo sa aspekta zapadne tonalne muzike (u

odnosu na „čist“ C-dur). Simbol zvezde i krsta imaju izvesne elemente vizuelne reprezentacije označenog, što naravno slušalac teško može percipirati, ali se u partituri jasno očitava. I sam Mesijan je ukazivao na izvesno prisustvo sinestezije kada je reč o Temi zaveta, nazivajući je kompleksom zvukova pogodnim za razne varijacije, koji u apstrakciji postoji kao serija, ali je data u konkretnom obliku i prilično lako prepoznatljiva po svojim bojama: čvrsto sivo-plavo s crvenim i jarko narandžastim tačkama, ljubičasta sa tačkama braon boje nalik koži, okružen plavičasto-ljubičastom bojom.²³⁶ Sve ovo ide u prilog zaključku da je u muzici teško zamisliti takvu vrstu proizvoljnosti koja postoji u jeziku, i koja na kraju omogućava da jednu te istu stvar možemo nazvati riba, *fish* ili 魚.

(дождь и молния продолжают)
(*pioggia e lampi continuano*)

(раскат грома, молния прекращается)
(*scoppio di fulmine, cessano i lampi*)

(вдали бьют часы)
(*l'orologio suona le ore*)

The image shows two staves of piano accompaniment. The first staff has a treble clef and a bass clef. The second staff has a treble clef and a bass clef. The music is in G major and 3/4 time. The first staff has a tempo marking of *ff*. The second staff has a tempo marking of *pp*. The lyrics are in Russian and Italian, indicating the end of a storm and the sound of a clock in the distance.

Primer 39. G. Verdi, *Rigoletto*, III čin, ikonički znak oluje kao simbol Đildine smrti

Nadovezujući se na Lemetrovo (Jules Lemaitre) tumačenje simbola *kao sistema neprekinutih metafora* (prema Eko, 1995: 6), možemo zaključiti da su simbolima

²³⁶ Mesijan prema rečima publiciste Rojal S. Brauna (Royal S. Brown) o snimku francuskog pijaniste i dirigenta Majkla Berofa (Michel Béroff) za Connoisseur Society, CS2-2133, 1976, EMI Records.

zasićeni upravo konotativni sistemi,²³⁷ pre svega umetnost, koja, sama po sebi, predstavlja složenu simboličku formu. U Ekovom istraživačkom radu, u velikoj meri posvećenom simboličkim formama, „[...] simboličko je sve ono što omogućava interpretaciju i ostvarenje nekog indirektnog smisla“ (Eko: 1995: 26). Tako simboličke forme predstavljaju znak ili zbirku znakova sa kojom je povezan neograničen lanac interpretanata. Teoriju simbola u estetiku muzike uvodi Arnold Šering (1941) koji smatra da muzički simbolizam omogućuje simultani nastup četiri kategorije simboličkih pristupa: 1) čulna tonska progresija koja naizgled nije simbolička, ali postaje slika unutrašnjeg kretanja – simbolizam uzbuđenja i raspoloženja, 2) osnovne muzičke manifestacije, 3) muzičke forme i tehnike i 4) melodije ili muzičke konfiguracije sa vanmuzičkim asocijacijama. Prema mišljenju Šeringa svaki muzički element može postati simboličan! To potvrđuje čitav niz simbola u muzici koji postoje prema nekoj nepisanoj konvenciji kao što su određeni tonaliteti (npr. pastoralni tonaliteti F-dura i C-dura, određeni instrumenti koji simbolišu karakter, raspoloženje i drugo). Teorijom simbola bavila se i Langerova (1966) koja muzička dela posmatra kao „predstavljajuće simbole osećanja.“²³⁸

V. Arbitrarnost, Indeks, Ikona (Ikonički znak), Konvencija, Signal, Znak, Značenje

SINHRONIJA ↔ dijahronija

Sinhronija (grč. Σύμ, *sin* = sa + χρόνος, *chronos* = vreme) je termin koji predstavlja vremensku kategoriju i odnosi se na paradigmatički aspekt posmatranja činjenica, na simultanost, na jedan trenutak.

V. Dijahronija, Muzička semiotika

²³⁷ Iako se ovde misli na umetnost, jedan od najinteresantnijih konotativnih sistema predstavlja **mit**. On je složeni sistem u kojem se konotacija ne može zasnivati na prostoj oznaci, već onoj koja je ujedinjena sa denotativnim značenjem (isto i kod metafore). Mitski znak je konotativni, jer je mitsko označujuće zapravo jezički znak-celina, zapravo ujedinjenje označujućeg i denotiranog značenja u jeziku.

²³⁸ Ona razlikuje dve vrste simbola i analogno tome, dva načina simbolizacije: 1) *diskurzivni* simboli, koji mogu biti istiniti ili lažni, 2) *prezentujuć* simboli, koji nemaju tu funkciju dokazivanja i koji se ne mogu prevoditi, jer nemaju referencu i ne konstituišu simbolički sistem (za razliku od jezika). Ova teorija je često kritikovana, jer se njome tvrdi da neka osećanja imaju istu formu i da su prezentujuć simboli nereferencijalni. Sa druge strane, nedostaje joj naučno objašnjenje, baš kao i teoriji Kerol Prat (Caroll C. Pratt) prema kojoj muzika nije simbolična uopšte, jer ne predlaže raspoloženje ili osećanje, već ona *jeste* raspoloženje ili osećanje.

SINTAGMA ⇨ paradigma

Sintagma (grč. σύνταγμα, *syntássein*, *syn* = zajedno, *tássein* = složiti) je uređena grupa reči spojena u jednu pojmovnu celinu. Pojam sintagma tako potiče iz lingvistike i odnosi na organizovan skup reči.

U muzičkom rečniku se najšire koristi pojam harmonska sintagma koja ukazuje na organizovan harmonski niz kao što je kadenca (npr. autentična D-T). Izraz sintagma se tako odnosi na relacije, na horizontalni aspekt odvijanja (muzičkog) procesa, dok se suprotan izraz paradigmatsko odnosi na vertikalni aspekt (npr. struktura jednog akorda).

U muzičkoj semiotici se tako izraz **sintagmatsko značenje** odnosi na relaciono ili unutrašnje značenje – odnos zvuka sa drugim zvukom, u odnosu na paradigmatsko značenje – odnos zvuka sa izvanmuzičkom pojavom.

Jedan od prvih lingvističkih pristupa koji je primenjen u semiotici bio je paradigmatsko-sintagmatski, **distributivni** ili **taksonomijski** model u kome se muzički tekst razvrstava na najmanje značensjske jedinice – paradigme, a onda se te jedinice sagledavaju u sintagmatskom lancu sa ciljem iznalaženja pravila kojim se one kombinuju.

Up. Sintagmatsko značenje

V. Paradigma, Distributivna analiza, Taksonomijska analiza

SINTAGMATSKO ZNAČENJE ⇨ paradigmatsko značenje

Sintagmatsko značenje je isto što i unutrašnje, relaciono značenje.

U muzičkoj semiotici sintagmatsko značenje se odnosi na sposobnost muzike da na ikonički, indeksni ili simbolički način ukazuje na drugi muzički događaj, drugu zvučnu konfiguraciju.

Up. Endogeno, Interoceptivno, Introverzivna semioza, Kongenerično značenje, Relaciono značenje, Unutrašnje značenje,

V. Značenje

SINTAKSA

Sintaksa (lat. *syntaxis*, grč. Σύνταξις, σύν = zajedno + τάξις = raspored, aranžman) je teorija grupisanja reči u rečenice.

Sintaksa je jedna od tri grane lingvistike, pored pragmatike i semantike, koja je veoma uspešno primenjena u muzici. Budući da muzika i jezik dele izvesne strukturalne karakteristike i koriste isti medijum izražavanja – zvuk, sintaksa se pokazala kao izuzetno aplikativna na muziku. Sintaksa u muzici bila bi teorija koja objašnjava kako se motivi grupišu u veće celine, dvotakte, rečenice, periode...

Kao najbolji primer sintakse u muzici funkcioniše primer **muzičke rečenice**, pa se i izraz **muzička sintaksa** neretko koristi kao sinonim za sintaksičku celinu – muzičku rečenicu. Budući da su pravila u jeziku regulisana gramatikom, u muzici kao gramatička pravila funkcionišu zakoni harmonije.²³⁹

V. Muzički jezik

SJEDINJENJE

Sjedinjenje (eng. *coalescence*) je jedna od tri osnovne osobine šenkerijanskog zvuka, pored raspona (*span*) i ritmičke vitalnosti srednjeg nivoa (*middleground rhythmic vitality*). Ove osobine šenkerijanskog zvuka teoretičarka Aleksandra Pirs povezuje sa fizičkim pokretom i razvija niz praktičnih vežbi pomoću kojih se mogu usavršavati različite muzičke komponente i elementi izvodaštva: **raspon i ritmička vitalnost srednjeg nivoa**.

Sjedinjenje je fuzija glasova odnosno vodećih linija u akorde: „Mi vidimo mirno stanje, a čujemo aktivnost“ (Pierce 2007: 85). To je svojstvo muzike koje ukazuje na pripadanje određenih tonova jednom akordu i sjedinjenju tih tonova u vertikalnu jedinicu, što je nekada veoma teško zadržati u percepciji i izvođenju. Na početku Prokofjevljeve Druge sonate pijanista mora vršiti izbor za sjedinjenje tonova, s obzirom da se u pratnji pojavljuje *učeni stil*, ali u njoj i tonovi koji nisu nosioci akordske strukture.

²³⁹ Teorijom muzičke sintakse u Srbiji se najviše bavila Tatjana Ristić. Videti više: Tatjana Ristić, *Prolegomena teoriji muzičke sintakse*. 2003.

Allegro, ma non troppo.
non legato

Piano. *mf* *resc.*

Primer 40. S. Prokofjev, Klavirska sonata br. 2, op. 14, I stav.
Allegro, ma non troppo.

Početak sonate može zvučati nejasno ukoliko se ne čuje harmonska progresija u kojoj se od drugog reda uslovno može tumačiti dominantna sa dodatom sekundom i kvartom, i naročito, tonovi u basu koji definišu oblik akorda. Cela fraza se može svirati ili čak pevati akordski, prema primeru, gde će se sjedinjenje postići upravo izolovanjem onih tonova koji ne pripadaju vertikali.

a)

b)

Primer 41. S. Prokofjev, Klavirska sonata br. 2, op. 14, početak (t. 1-8):
a) sjedinjenje, harmonska progresija u dva sistema,
b) sjedinjenje, redukcija harmonske progresije u jednom sistemu²⁴⁰

V. Konturisanje, Muzički karakter, Ocrtavanje luka, Raspon, Ritmička vitalnost srednjeg nivoa, Teorija o muzičkom gestu, Ton glasa

²⁴⁰ Primer preuzet iz: Nataša Crnjanski, *Prokofjev i muzički gest* (2014), str. 205.

SLIKOVNA SHEMA

Slikovna shema (eng. *Image schema*) ili slikovne sheme (eng. *Image schemata*) su dinamični oblici naše perceptivne interakcije i motorni programi koji omogućavaju koherentnost našeg iskustva. Slikovne sheme potiču iz korišćenja jednostavnih prostornih relacija i presudne su za metaforička preslikavanja na ciljne oblasti iskustva. Tako je najbolje ono **višedomensko preslikavanje** koje ima najveći broj struktura slikovnih shema (strukturnalnih sličnosti) u izvornoj i ciljnoj oblasti (princip invarijantnosti). Termin *slikovna shema* potiče od Džonsona (Johsona, 1987), ali se ova ideja može pratiti i ranije, najdirektnije kod Minskog (Marvin Minsky, 1975) koji ga je uveo u kognitivne nauke. Funkcionisanje slikovnih shema se najbolje može uočiti kroz primenu jednostavnih kognitivnih metafora kao što su DOBRO JE GORE, LOŠE JE DOLE zbog čega je moguće reći „Upao sam u problem“ ili „Tražim izlaz iz situacije“.

Prema definiciji, slikovna shema je prekonceptualna, ona nije koncept, već omogućava fundamentalnu strukturu na osnovu kojih se zasnivaju koncepti. Zauzvrat, kognitivne strukture koje se tiču koncepata, poput konceptualnih modela, su utemeljene na kraju u slikovnim shemama (Zbikowski, 1997: 202). Antović (2019) ukazuje da se ovaj koncept može produktivno koristiti kako bi se motivisala nova značenja. „SHEME tipično uključuju skup dinamičkih, prostornih relacija. Dobar primer može biti često citirana ideja PUTA, uopšteno određena kao IZVOR-PUT-CILJ, koja počinje kao spoznaja (percepcija ili čak propriocepcija) fizičkog pokreta od početne do krajnje tačke kroz putanju, ali onda brzo postane mapirana na apstraktna značenja, u izrazima kao što su 'Zalutao sam u životu,' 'Naša veza nikuda ne vodi', ili zaista 'Glisando se kreće i kreće kroz ton i vreme'“ (Antović, 2019). On dalje navodi primere gde ove slikovne sheme oblikuju muzičko mišljenje, što se najbolje može videti u verbalnim izrazima, mada ne moraju svi ontološki biti povezani sa jezikom. Antović daje zanimljivu ilustraciju kako slikovne sheme funkcionišu u muzici i to kroz jedan od najočiglednijih primera, a to je lestvica: „lako se muzički tonovi svakako ne kreću u određenom smislu kao što to rade ljudi ili automobili, shematska ideja PUTA se čini upotrebljivom zbog lakoće kojom tumačimo (ili konceptualizujemo) takvu sukcesiju frekvencija u muzičkoj skali kao primer pokreta“ (Antović, 2019). Iako to nije uvek slučaj, Antović primećuje da je ovde konceptualizacija toliko jaka, jer je u pitanju sistematski uređen redosled tonova - da se pokret (obično vertikalni) nije mogao izbeći čak ni kod imenovanja koncepta. Tako imamo termin

skala (*scale*) na engleskom ili latinskom, odnosno italijanskom jeziku (*scala*), ili lestvica (*ladder*) na srpskom (Antović, 2019).²⁴¹

V. Konceptualna metafora, Princip invarijantnosti, Teorija o muzičkom gestu, Teorija otelovljenja

SPOLJAŠNJE ZNAČENJE ⇨ unutrašnje značenje

Spoljašnje značenje (eng. *outer meaning*) je isto što i referencijalno značenje. Ukazuje na sposobnost znaka da označava nešto „izvan sebe”. U muzici se to odnosi na sposobnost zvuka da označava emocije, pojmove, objekte, osobe...

Up. Egzogeno, Eksteroceptivno, Ekstragenerično značenje, Ekstroverzivna semioza, Paradigmatsko značenje, Referencijalno značenje

V. Unutrašnje značenje, Značenje

SPONTANI GEST

Spontani gestovi (eng. *spontaneous gestures*) predstavljaju originalne postupke kompozitora koji nastaju intervenisanjem na konvencionalnim elementima, označiteljima muzičkog stila kada se postiže individualni izraz. „Spontana kreativnost velikih kompozitora se ogleda u jedinstvenim načinima koje pronalaze da bi manipulirali konvencionalnim elementima muzičkog stila i postigli individualnost u svojim gestovima” (Hatten, 2004: 134). Zbog toga što su ovi postupci u svojoj biti **agramatični**, te njihova pojava može uticati i na širenje granica jednog stila. „Stvaranje spontanih gestova u muzici je prostor u kome kompozitori mogu prikazati individualno i često veoma ličan, afektivni karakter bez zapadanja u konvencionalne formule. Otuda i naziv spontani gest koji se poklapa sa istom kategorijom slikovitih gestova u Meknilovoj klasifikaciji, a odnosi se na spontane, veoma individualne pokrete koje govornik stvara dok govori (gestikulacija). Primer za ovaj strateško-spontani tip gesta u muzici može biti Betovenov „uzlazni gest” (*lift gesture*) (pr. 25, str. 130). Spontani gestovi kao

²⁴¹ Vertikalna kognitivna shema lestvice spada u najglobalnije pojave još od davnina, i u starogrčkom jeziku je postojao taj termin (κλίμακα), a i u dalekoistočnim starim kulturama (Kina, Indija). U novoj eri je latiniziran (*scala*) i preuzet od strane evropskih jezika.

originalniji često su tematski markirani. Na primer, jedan od spontanih gestova Prokofjeva jeste tzv. **gest hezitacije** (str. 49) u kome se prekida odvijanje tematskog gesta. Zbog toga je ovaj gest ne samo spontani, već i složeni, budući da je reč o preplitanju retoričkog i tematskog gesta (pr. 6 i 7, str. 49, 50).

Kategoriji spontanih gestova unutar područja neverbalne komunikacije odgovara pojam *gestikulacija*, koji se koristi za spontane, individualne pokrete koje govornik stvara dok govori. Međutim, neki teoretičari gestikulaciju, to jest spontane gestove, ne smatra konvencionalnim gestovima uopšte, jer se proizvode nesvesno, pa se postavlja pitanje da li mogu predstavljati kategoriju posebnih gestova. Na primer, Hatén definiše te gestove kao originalne, ali i kao tematski markirane u isto vreme, što bi značilo da se spontani gestovi preklapaju sa tematskim. Potom termin spontani gest u Meknilovoj klasifikaciji kao originalni gest podrazumeva ne-gramatičnost, dok su u Haténovoj teoriji spontani gestovi definisani kao *strateške adaptacije stilskih gestova*, dakle odraz pravila i gramatike, koji mogu uticati na širenje stila i predstavljati značajan uvid u kompozitorov način razmišljanja.²⁴² Gledano iz pozicije muzičke semiotike, pojam gestikulacije deluje prirodnije u muzici, nego njegovo definisanje kao ne-gestova u fizičkom svetu.

Up. Gest hezitacije, Gestikulacija, Idiosinkratički gest

V. Dijaloški gest, Gest, Muzički gest, Retorički gest, Stilski gest, Tematski gest, Teorija o muzičkom gestu, Tropološki gest

STILSKI GEST

Stilski gestovi (eng. *stylistic gestures*) se najšire mogu definisati kao konvencionalni gestovi koji čine određeni stil, za razliku od strateških gestova koji su karakteristični za strategiju određenog dela ili kompozitora. Stilski gestovi se mogu definisati kao generalni principi i karakteristike stila, a strateški kao individualni izbori i izuzeci koji se povremeno pojavljuju unutar dela. Zbog toga je nemoguće govoriti o strateškom gestu izvan određenog stila, te se pojavljuje čitavo polje preplitanja stilskih i strateških funkcija gesta. Ovaj odnos interesantno ilustruje Dejvid Lidov u svojoj knjizi *Is Language a Music?* (2005) gde o stilu

²⁴² Up. Lawrence Zbikowski, "Musical Gesture and Musical Grammar: A Cognitive Approach" (2011). Zbikovski raspravlja o spontanim gestovima na drugačiji način od Haténa.

govori kao o *gramatici*, dok je *dizajn* originalan, lični, i ekspresivniji od gramatike, iako može biti idiosinkratički i asocijalan (Lidov, 2005: 18).²⁴³ Upravo su to atributi koji definišu odnos stilskih i strateških gestova.

Jedna od najvažnijih činjenica na koje ukazuje Hatenovo istraživanje muzičkih gestova jeste kauzalitet koji postoji između razvoja stila i promena markiranih vrednosti. Naime, strateške adaptacije stilskih gestova kao generalnih principa stila mogu uticati na razvoj i širenje stilova. Haten prvu vrstu značenja naziva *stilskom korelacijom* i ona je zasnovana na generalizaciji tipova, a drugu naziva *stilskom interpretacijom* koja je zasnovana na stvaranju tokena. Na kompetencijama sadržanim unutar muzičkog stila, mogu se definisati stilski tipovi gestova, novi tokeni tipova i novi tipovi, koji će se reflektovati na razvoj stilske kompetencije. Na primer, jedno takvo stvaranje tokena i stilsku promenu Haten pronalazi u Betovenovom klavirskom triju „Duh“, u D-duru, op. 70 br. 1, gde se kadencirajući kvartsektakord (K 6/4) percipira kao stabilno razrešenje prekomernog „nemačkog“ akorda (pr. 18), tzv. **„6/4 prispeća“**, a potom objašnjava njegovu dalju evoluciju u „6/3 prispeća“ u delima Betovena i Šuberta. Takva percepcija je moguća samo kroz razumevanje evolucije istorijsko- stilskih promena, i razumevanje širenja područja tonalnosti. To otvara još jedno pitanje, a to je da određene epohe i stilovi imaju veoma razvijen sistem konotacije poput onih koje navodi Mejer za barok,²⁴⁴ pa se ipak u semiotičkoj strukturi određenog stila, poput klasicizma i romantizma koje istražuje Hateno ne pronalazi „jednoročnost u sistemu“, kako bi to Lotman rekao (Lotman, 2004: 186).

Dalje, odlika stilskih gestova je da moraju biti individualno realizovani u muzičkim delima. Jedan od najkonvencionalnijih stilskih gestova jeste silazni pokret dva tona povezana ligaturom, u odnosu teza-arza. Značenje ovog pokreta je dvojako: prvi stilski tip je tzv. *gest uzdaha* (*Empfindsamer sigh gesture*) čiji ekspresivni značaj varira od žalosnog lamenta do oštre inflekcije, a drugi je *galantni gest* gracioznosti analogan formalnom društvenom naklonu i pojavljuje se kao formula u galantnim ili apodatura kadencama. Manifestacija stilskih tipova može biti manje više originalna, ali se svaki razume kao strateški token svog korespondirajućeg tipa.

²⁴³ Takođe, Lidov upotrebljava još jedan binomski par koji je analogon stilskim i strateškim gestovima – dijalekt i idiolekt. Videti više: David Lidov, *Is Language a Music?* (2005) i *Elements of Semiotics* (1999).

²⁴⁴ Melodijski, ritmički, harmonski postupci koji označavaju izvesna emocionalna stanja.

Pored toga što se Hatenovi primeri stilskih gestova najviše odnose na muzički jezik klasicizma i romantizma, poput „prinošenja V2-16“ (pr. 20), *gesta uzdaha* (pr. 52), *galantnog gesta* (pr. 21, 22), moguće je na isti način govoriti o stilskim gestovima i izvan muzike 18. i 19. veka. Primera radi, u klavirskim sonatama Sergeja Prokofjeva se uočavaju jasni postupci koji nedvosmisleno ukazuju na neoklasičnu provenijenciju, počevši od formalnih strategija u koncepciji sonatnog ciklusa i sonatne forme, potom izbora tonaliteta, akordskih konstrukcija, do tipova fature i drugog. „Neoklasični stilski gestovi su u najčvršćoj sprezi sa stilskim gestovima klasicizma, koji se u Prokofjevjevom jeziku pojavljuju u vidu usvajanja tradicionalnih idioma muzičke prakse 18. veka koje kompozitor prilagođava svom narativu kroz originalne postupke i šira poimanja akordike, melodike, ritma, tonaliteta, registara, artikulacije, teksture..“ (Crnjanski, 2014: 74). To potvrđuje i sam kompozitor u autobiografskoj skici objavljenoj 1941. godine u časopisu „Sovjetska muzika“, gde kao svoj glavni pravac navodi klasični: „Taj pravac poprima u mojim sonatama i koncertima neoklasični izgled ili pak oponaša 18. vek, npr. u gavotama, *Klasičnoj simfoniji*, i donekle simfonijeti“ (Prokofjev prema Andreis, 1989: 384). Četvrta klavirska sonata, pored Klasične simfonije obiluje vokabularom neoklasičnih stilskih gestova.²⁴⁵ Poredeći ove dve kompozicije pijanista Boris Berman zaključuje da „ako u simfoniji Prokofjev imitira orkestarski stil bečkih kompozitora 18. veka, ovde mimikrira konvencije klasičarskog pijanističkog stila“ (Berman, 2008:90). Tu se misli na pijanističku fakturu 18. veka poput topike *Albertinskog basa* mozartovskog tipa, topike *Učeni stil* betovenovskog tipa u Osmoj sonati, *Brilijantni stil* u Četvrtoj, *Pastoralne topike* Devete sonate, i drugo. Naročito je „neoklasični“ Andante iz Četvrte sonate gde prva tema u C-duru intonira „pogrešne“ tonove.



**Primer 42. S. Prokofjev, Klavirska sonata br. 4, op. 29, III stav,
Osnovni tematski gest i pratnja *Albertinski bas***

²⁴⁵ Dela su nastala i izvedena u isto vreme, Prokofjev simfoniju premijerno diriguje i Sankt Peterburgu samo četiri dana pre premijere sonate, 13. aprila 1918. godine.

Ovi primeri jasno ukazuju da su stilski gestovi u najbliskijoj vezi sa topikama i da čine elemente ekstroverzivne semioze. Agavu upravo vidi najveću ulogu topika u definisanju stilova (Agawu, 1991), dok Hatten ističe da muzički gestovi pomažu definisanju topika kao stilskih korelacija. Za njega su topike jedan viši nivo sinteze gestova, one su „delići muzike koji pokreću jasne asocijacije sa stilovima, žanrovima i ekspresivnim značenjem“ (Hatten, 2004: 2). Posebno interesantno područje predstavlja istraživanje upotrebe određenih topika izvan retorike određenog stila, što otvara mogućnost za komparativnu analizu na višem nivou i obezbeđuje osnovu za evaluaciju stilskih promena.

Još jedan primer uobičajene procedure strateške adaptacije stilskih gestova nalazi se u finalnom stavu Četvrte sonate. U konvencionalnoj završnoj kadenci (pr. 43a) Prokofjev dodaje kvartu i sekstu (4<, 6) na dominantu i sekundu i vođicu (<2, 7) na toniku (tonični septakord pr. 43b). Dodata seksta na dominantu kao anticipacija terce tonike daje džez ton čitavoj sintagmi. Dodavanje pojedinačnih ili višestrukih tonova na postojeću harmonsku strukturu tercne građe predstavlja jedan od najvažnijih aspekata u formiranju neoklasične akordike Prokofjeva.²⁴⁶

a)

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

b)

C: D9 6 4< T7 2<

Primer 43. Harmonska sintagma a) bez dodatih tonova b) sa dodatim tonovima²⁴⁷

Jedan od razloga što je teorija o muzičkom gestu, više od drugih semiotičkih teorija, pronašla veću primenu u muzikološkim radovima jeste i taj što, prema rečima Hatena, omogućava da se dopre do utvrđivanja individualnih

²⁴⁶ Veoma često su neki od dodatih tonova oni koji predstavljaju vođice prema pojedinim tonovima svog razrešenja unutar konkretnog akorda, što je jedan vid upotrebe tzv. *vođičnog principa*.

²⁴⁷ Primer preuzet iz Nataša Crnjanski, *Prokofjev i muzički gest* (2014), str. 80.

strategija koje vode do razvoja ili promene značenja kulturnih vrednosti. To je osnova koja pomaže daljem dijalektičkom tumačenju ove produktivne interakcije između razvoja stilske kompetencije i razvijanja osećaja za nijanse u interpretaciji, „između generalizacije tipova i prefinjenosti tokena“ (Hatten, 1997: 38).

V. „Kvartsekstakord 6/4 prispeća“, Strateški gest, Muzički gest

STRATEŠKI GEST

Strateški gestovi (eng. *strategic gestures*) predstavljaju strateške adaptacije stilskih gestova u konkretnim delima. Odnos stilskih i strateških gestova se može razumeti pomoću Lidovljevih pojmova gramatike i dizajna koji denotiraju dva komplementarna principa organizacije u sintaksi. Ako je *gramatika* red (redosled) *a priori* određen apstraktnim pravilima, onda *dizajn* unutar jednog teksta determiniše red. Rozen je jednom rekao da se „stil može opisati figurativno kao način korišćenja i fokusiranja na jezik“ (Rosen, 1998: 117). „Fokusiranje na jezik“ čini upravo koordinisanje njegovih elemenata, odnosno strateško korišćenje u delima. Iz tog razloga, Hatten radije govori o strateškim *funkcijama* gestova, dakle njihovoj strateškoj ulozi u određenom delu, jer svi stilski gestovi moraju biti strateški adaptirani u delu. Strateški gestovi dele se na: **tematske, spontane, retoričke, dijaloške i tropološke gestove.**

Hatten uočava mnoge međusobne relacije i preklapajuće funkcije ovih gestova. Tako spontani gestovi kao najoriginalniji jesu često tematski markirani. Retorički i dijaloški gestovi ukazuju na diskurzivnu moć muzike i analogiju sa verbalnim područjem, sa modalitetima, i kao takvi direktno pomažu dramatskom sadržaju. Za razliku od njih, tematski gestovi jesu nosioci emotivne snage, i imaju važnu strukturalnu ulogu unutar muzičkog toka. Muzičke gestove karakteriše i sposobnost tropološkog kombinovanja i stvaranje novih značenja. Razmatranje stilskih i strateških funkcija gestova otvara mogućnost uopštavanja zaključaka na nivou originalnosti, individualnosti u kompozitorskom stvaralaštvu i razvoja kulturnih vrednosti. Hatten smatra da je to osnova koja pomaže izvođačkoj praksi u interakciji između stilske kompetencije i razvijanju osećaja za nijanse u interpretaciji, to jest između generalizacije tipova i prefinjenosti tokena. Iako je moguće razlikovati funkcije kao što su tematska, dijaloška i retorička, svaki dati gest može i obično ispunjava više od jedne funkcije, pa je granica između

strateških i stilskih gestova konstantno u promenama, istorijskim i analitičkim (Hatten, 2004: 175).

Up. Dijaloški gest, Retorički gest, Spontani gest, Tematski gest, Tropološki gest

V. Stilski gest, Teorija o muzičkom gestu

STRUKTURE ZNAKOVNOSTI I KOMUNIKACIJE

U Tarastijevoj semiotici postoji dualni princip koji proističe i iz prirode označavanja (plan izraza i plan sadržaja, označitelj i označeno) kao spoljašnji i unutrašnji. Tako strukture koje se odnose na unutrašnju muzičku logiku pripadaju **znakovnosti** (eng. *structures of signification*), dok spoljašnje pripadaju **komunikaciji** (eng. *structures of communication*), gde se muzika doživljava kao ljudski govor ili naracija.

Prema ovom principu, svaka od tri grane muzičke logike i tri kategorije izotopa: vremenska, prostorna, aktorijalna mogu da se posmatraju kao unutrašnje i spoljašnje. Primera radi, spoljašnji prostor se odnosi na registre instrumenata, dok se unutrašnji odnosi na tonalni / atonalni prostor.

Analogno tome, mogu postojati dva tipa narativnog programa: 1) program spoljašnje strukture (strukture komunikacije) i 2) program dubinske strukture (program znakovnosti) i na taj način je moguće otkriti skrivenu narativnost čak i u apsolutnoj muzici. Području struktura komunikacije pripadaju svi oni muzički mehanizmi koje kompozitor koristi da bi komunicirao muzičke ideje. Te strukture komunikacije kao spoljašnje generišu novu, dubinsku oblast u kojoj dominira kompozitorska fantazija koja proizvodi strukture znakovnosti, tj. značenje. Tarasti naglašava da se tu nalaze istinski estetski momenti muzike. Tako modeli koji operišu samo na jednom nivou znakovnosti nisu semiotički, dok oni koji ujedinjuju nivoe sadržaja i izraza, jesu. Postoje muzički diskursi kod kojih dominiraju strukture komunikacije ili strukture znakovnosti koje izlaze u prvi plan (Tarasti, 1994).

V. Egzistencijalna semiotika, Egzogeno, Endogeno

STRUKTURALNA SEMANTIKA

U semantici se najmanje nezavisne značenjske jedinice primarne artikulacije koje imaju diferentnu vrednost i značenje nazivaju **seme** (grč. σήμα, *sêma*), a nauka o značenju koja istražuje kako su one organizovane u sistem suprotnosti naziva se **strukturalna semantika**. Mnogi Hjelmsleva smatraju začetnikom strukturalističkog pristupa semantici, a u isto vreme nastavljačem post-sosirovskih ideja. Pored njega, važan predstavnik strukturalne semantike je i Jurij Lotman koji je pripadao tzv. moskovsko-tartuovskoj školi, u kojoj se istraživala teorija kulture, ruska književnost, istorija, semiotika, umetnost i drugo.

V. Semantika, Semiologija, Semiotika

„STURM UND DRANG“

„*Sturm und Drang*“ (nem.) ili „oluja i potres“ je topika koja denotira tenziju u muzici. Sam termin *Sturm und Drang* je pozajmljen iz književnosti, gde se upotrebljava za naziv umetničkog pokreta nastalog u 18. veku u Nemačkoj (1765-1785). Odlikuju ga elementi originalnosti, kulta ličnosti, subjektivnih osećanja i prirode, kao i krajnji individualizam. Najpoznatiji predstavnik šturmundranga bili su Gete (Johann Wolfgang von Goethe) i Šiler (Friedrich Schiller).²⁴⁸

Arhetip ove topike se iskazuje kroz nestabilnu harmoniju, dinamičan tonalni plan, agilnu mikroritmičku strukturu, modalne koloracije i ukupan intenzitet izraza. Topika *Sturm und Drang* karakteristična je za središnji tip izlaganja muzičkog materijala. Međutim, nije retko da karakteristike *Sturm und Dranga*, primetimo u bilo kom segmentu muzičkog toka, pa tako i u uvodnim intonacijama, kao što to Agavu primećuje na početku *Patetične sonate* Betovena (Agawu, 1991).

²⁴⁸ Iako sa Šilerom, Gete kasnije osniva pokret pod nazivom Vajmarski klasicizam (oko 1786—1805). Odlike ovog stila su težnja za harmonijom, ublažavanje suprotnosti i povratak antičkim uzorima u idealu lepote.



Primer 44. L. V. Beoven, *Patetična sonata*, op. 13, Uvod.
Sturm und Drang (t. 7-8)

Treba istaći da se u poslednje vreme ovaj termin u topikalnoj teoriji kritikuje kao neodgovarajući, te se nastoji zameniti pojmom *tempesta* (McClelland, 2014).²⁴⁹ Kritika dolazi i od Monela (Monelle, 2010) koji se poziva na Baka (David Buch, 2008): „Verovatno više nije u redu govoriti o topici ‘Sturm und Drang’, budući da je Dejvid Bak ukazao da taj stil ima svoje korene u magičnoj i užasnoj muzici francuske opere [...]. U svakom slučaju, Klingerovo²⁵⁰ poigravanje sa ovim nazivom datira iz 1776. godine, kasnije nego pojava muzičkog idioma, verovatno 1760-ih“ (Monelle, 2010: 110).²⁵¹ Termin *Sturm und Drang*, poput mnogih drugih kao što je *Albertinski bas* (a ne *albertijevski* baš kako bi bilo pravilnije)²⁵² imaju široku primenu u muzikološkom rečniku, ali i u izvođaštvu, te će njihov put elizije i supstitucije sigurno biti dug.

V. Korelacija, Topika, Topikalna analiza

²⁴⁹ McClelland preporučuje termin *tempesta* za sve slučajeve (oluje) koja nema poreklo u *Sturm und Drangu*, nego u ranoj operi. Videti: Clive McClelland, „Ombra and Tempesta“ (2014) i *Tempesta: Stormy Music in the Eighteenth Century* (2017).

²⁵⁰ Reč je o Maksimilijanu Klingeru (Maximilian Klinger, 1752 - 1831) Geteovom prijatelju čija je drama „Oluja i nagon“ (*Sturm und Drang*) iz 1776. godine poslužila za naziv ovog umetničkog stila.

²⁵¹ Prevod N. C.

²⁵² Naime, pojam *Albertinski bas* je nazvan prema kompozitoru Domeniku Albertiju (Domenico Alberti (1710 ili 1717 - 1746). Alberti je napisao veliki broj klavirskih sonata koje su bile pod snažnim uticajem operskog stila, pa su i figure u basu koje po njemu nose naziv, odraz tzv. *stile concitato*. Alberti je kao izvođač proslavio tu figuru, ali se ne može reći da je on njihov autor, jer se *concitato*-figura, „uzbudljiva“ figura javlja i kod drugih kompozitora 18. veka. Smatra se da je prvi put pojam *Albertinski bas* (nem. *Albertischer bass*) upotrebio Gerber (Ernst Ludwig Gerber) 1790. godine (*Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*).

TAKSONOMIJSKA ANALIZA

Taksonomijska analiza (starogrč. τάξις, *taxis* = raspored i νόμος, *nomos* = zakon) je isto što i **distributivna analiza**.

Ova vrsta analize se naziva taksomonijskom, jer podrazumeva klasifikaciju muzičkih paradigmi u klase, i njihovim potonjim razmatranjem na sintagmatskoj osi. Iz tog razloga se pronalazi i pod nazivom **paradigmatsko-sintagmatska analiza**.

Up. Distributivna analiza

TEMATSKI GEST

Tematski gest (eng. *thematic gesture*) je tip strateškog muzičkog gesta koji se pokazuje kao tematski značajan u određenom muzičkom delu. „Gest postaje tematski kada je unapred označen kao značajan, čime stiče identitet potencijalnog tematskog entiteta, i koristi se dosledno, uobičajeno u vidu subjekta muzičkog diskursa (Hatten, 2005: 21).“ Drugim rečima, tematski gestovi igraju značajnu ulogu u dramatskoj radnji dela, kao subjekti muzičkog diskursa (Hatten, 2004: 177).

„Tematski gest je dizajniran tako da obuhvati ekspresivni ton i karakter dela, odnosno pojedinačnog stava. Ekspresivnost i osobine tematskog gesta pomažu razumevanju i tumačenju muzičkog značenja na višim nivoima. Ono što se pojavljuje kao 'asesoar': artikulacija, dinamika, tempo daje oblik tematskim gestovima, to jest doprinosi oblikovanju njihove ekspresivnosti“ (Crnjanski, 2014: 133). To znači da artikulacija tematskog gesta, njegovo dinamičko nijansiranje i vremensko oblikovanje može biti značajno za unutrašnje tonsko-motivske relacije u odvijajućem tematskom diskursu. Na osnovu razvojnih varijacija muzičkog toka, mogu se videti izuzetno izražajne i dramatske veze između različitih, pa čak i kontrastirajućih tema. Tematski gest se u konvencionalnoj analizi strukturalno izjednačava sa osnovnim motivom teme, te je tematski gest prema sintaksičkoj celini teme ima metonimijski odnos. O tome govori Hatenovo (2018) korišćenje Šenbergovog koncepta *Grundgestalt*-a, tj. osnovnog oblika, koji on proširuje dodavanjem sekundarnih parametara koji omogućavaju kreiranje

identiteta tematskog gesta.²⁵³ Tematski gestovi mogu biti u dijalektičkom odnosu iz koga dalje može biti kreiran dijalektički odnos na makro nivou forme. Hatten daje primer Betovenove sonate za violončelo i klavir, op. 102 br. 1 gde su pastoralni Andante i tragični Allegro dijalektički stavovi, koji proizilaze iz dijalektičkog odnosa tematskih gestova, kao i topikalnog kontrasta, kontrasta u tempu, metru i tonalitetu (Hatten, 2004: 208).

a)

b)

Primer 45. L. V. Betoven, Sonata za klavir i violončelo u C-duru, op. 102

a. I stav Andante, tematski gest

b. Kraj Andantea i početak II stava Allegro vivace (*attacca*), tematski gest

Može se čak govoriti o kategorijama tematskih gestova pojedinih kompozitora. Tako u Prokofjevlevim sonatama pronalazimo širok dijapazon karaktera tematskih gestova koji pripadaju sledećoj taksonomiji: 1) *narativni* (bajkoviti) (pr. 46), 2) *lirski* (pr. 47), i 3) *motorični tematski gestovi* (pr. 48).

²⁵³ Videti str. 122 i primer 19.



Primer 46. S. Prokofjev, Klavirska sonata br. 4, op. 29,
narativni „mračni“ tematski gest: I stav (t. 40)



Primer 47. S. Prokofjev, Klavirska sonata br. 4,
II stav (t. 39) lirski tematski gest na „belim dirkama“



Primer 48. S. Prokofjev, Klavirska sonata br. 6, op. 82,
IV stav, motorični tematski gest

Up. Dijaloški gest, Retorički gest, Spontani gest, Tropološki gest
V. Muzički gest, Teorija o muzičkom gestu

TEORIJA INFORMACIJE

Teorija informacije (eng. *theory of information*) je izvorno matematička disciplina koju utemeljuje Hartli (Ralph Hartley) 1928. godine u svom radu „Prenos informacije.“ Centralna ideja je otkriće definicije „količine podataka“, to jest „količine informacije.“

Kao nauka koja proučava znak, semiotika je nužno povezana i sa teorijom informacije, ali i kibernetikom. Lotman čak smatra da je teorija informacije i šira oblast od nauke o znakovima, jer se ne bavi samo izučavanjem socijalnih znakova u kolektivu, već i prenošenjem i čuvanjem informacije (Lotman, 1976: 97). Premda znak, pored komunikativne, može imati i neke druge funkcije, ne treba osporiti njegovu primarnu upotrebu upravo tu, u službi sporazumevanja ili saopštavanja ideja putem poruka. Teorija informacije je postala dragoceno pomoćno sredstvo semiotike u interpretaciji znaka unutar procesa komunikacije.

Kao posledica infiltracije teorije informacije u sve sisteme koji se mogu posmatrati kao znakovni (pa samim tim i komunikacioni) javilo se pitanje kako je umetnost komunikativna? Posmatranje muzike kao znakovnog sistema podrazumeva traganje za muzičkim kodom (komunikativna funkcija muzike), gde se muzičko delo posmatra kao **poruka**. U teoriji informacije se govori još i o *logičkim i estetskim znacima*, odnosno estetskim i logičkim porukama koje karakterišu umetnost i nauku, u čijem kreiranju i tumačenju učestvuju *logički i estetski kodovi*.²⁵⁴ Govoreći o mogućnostima beskrajnog tumačenja estetskog znaka, Teparić ukazuje na njegovo bitno svojstvo da „šta konkretno prenosi nije i najbitnije; naša sloboda izbora i selekcije informacije može učiniti, shodno našem tumačenju, da jedan estetski znak putem semantičkog dejstva protumačimo kao značenjsku celinu u kojoj je sabran totalitet celog sveta“ (Teparić, 2016: 21). Zapravo, estetski znak sa beskrajnim tumačenjem deluje da iskazuje neizrecivo, dok istovremeno na bezbroj načina govori o svetu oko sebe (Ibid.). Osim polisemije, koju stvara znak sa više mogućih značenja, u teoriji informacije su takođe važni pojmovi redundanca i entropija. **Redundanca** (eng. *redundant* = suvišan, prekomeran) jeste pojam koji označava sve što u „delu možemo da prepoznamo, što se slaže sa našim razumom i očekivanjima“ (Petrović, 2006: 248). Drugim rečima, redundanca nije informativna, ona je suvišnost koju pre-

²⁵⁴ Estetski i logički kodovi su vrsta semioloških kodova.

poznamo, te otuda apstraktna umetnost nosi višak informacija, a manjak redundance, i obrnuto (Teparić, 2016: 20). **Entropija**, sa druge strane predstavlja informativnost, tj. stanje jednake verovatnoće kome teže elementi znaka, kako to navodi Eko, verovatnoća koja se ogleda u zadobijanju novih i do tada nepostojećih značenja. Tako se redundanca i entropija mogu izjednačiti sa dve vrste kombinovanja paradigmi u poruci, pa i muzičkoj: kombinacije istih elemenata (redundanca) ili strukturno različitih elemenata (entropija).²⁵⁵ Tako „teorija informacije predstavlja pokušaj merenja estetskog, i to prema količini *redundance* ili informacije i dejstva *entropije*“ (Teparić, 2016: 20).

Značajni autori iz oblasti teorije informacije su: Benze (Max Bense), Mol (Abraham Moles), Eko i Lotman.

Teorija informacije ne samo što otvara pitanje komunikativnosti umetnosti, već implicira beskonačnu semiozu i beskonačnu interpretaciju, povlači pitanje **otvorenog dela** i polisemičkih situacija, sveprisutnim naročito kada je reč o savremenoj umetnosti.

V. Komunikacija, Kôd, Otvoreno delo, Poruka

TEORIJA O MUZIČKOM GESTU

Teorija o muzičkom gestu (eng. *theory of musical gesture*) predstavlja jednu od najsavremenijih studija o muzičkom značenju, koja se bazira na činjenici da gest – pokret čini osnovu kognitivnih procesa, pa i muzičke kognicije. Osnovu muzičkog značenja čini **muzički gest** koji, analogno fizičkom gestu, funkcioniše kao znak kojim se prenose ideje, misli, osećanja, uopšte značenja. Premda se kinetička priroda muzike odavno dovodila u vezu sa fizičkim pokretom – počevši od ljudske potrebe i nagona za pokretom dok slušamo muziku, ritualne povezanosti zvuka i pokreta, do toga da volimo da „gledamo“ muziku i izvođače, ali i da se zvuk na instrumentu (uključujući i glas) izvodi tzv. praktičnim gestovima – pokretima tela, i da se pored toga javljaju i ekspresivni gestovi – oni koji ne proizvode zvuk, već ga estetski prate, i konačno, da se za opisivanje muzike koriste termini iz fizičke oblasti (npr. intervali gore-dole, tema koja *se pojavljuje*, dominantni

²⁵⁵ Lotman smatra da se čak i neuređenost poruke može shvatiti *kao uređenost posebnog tipa*. Primera radi, integralni serijalizam zvučno deluje kao kaos, dok se u njegovoj strukturi pronalazi najrigorozniji od svih mogućih sistema kombinovanja jedinica!

septakord koji *nastupa*, most koji *vodi* do druge teme itd.) – tek su otkrića kognitivne psihologije i lingvistike na ovom polju u 20. veku osvetlile naučne činjenice koje postoje između ovih analogija. Naime, ustanovljeno je da naši mentalni procesi zavise od telesnog iskustva. Ova krucijalna ideja **teorije otelovljenja** o procesu saznanja putem korišćenja tela i telesnih funkcija prvobitno je utemeljena u kognitivnoj lingvistici, a potom široko prihvaćena od strane semiotičara koji muzičko značenje zasnivaju na pojmu muzičkog gesta. Neki od najvažnijih semiotičara gesta jesu Hatén, Lidov, Koks, Zbikovski, Tarasti, Kamingova, Kil, Kardiljo (Kenneth F. Cardillo), Zampronja, Goldenberg (Yosef Goldenberg), Jaceta, Pelinski (Ramón Pelinski), i drugi. Interesantno je i to da je Rolan Bart jedan od prvih koji je počeo da koristi terminologiju jezika tela, a ne prirodnog jezika, još 70-ih godina 20. veka.²⁵⁶

Osnovna ideja teorije o muzičkom gestu jeste da se putem preslikavanja telesnog iskustva na oblast zvuka ispituje fenomen muzičkog gesta kao *oslikanog pokreta u muzici* i istražuje njegova povezanost sa apstraktnim slikama, idejom ili „objektom,” iniciranim u mislima slušaoca tokom procesa slušanja. Ova teorija uključuje razmišljanje o univerzalnim načinima izražavanja, jer se veruje da muzički gestovi manifestuju praiskonsku ulogu ljudskog pokreta u muzici. U Haténovim dvema studijama – *Muzičko značenje kod Betovena (Musical Meaning in Beethoven, 1994)* i *Interpretiranje muzičkih gestova, topika i tropa (Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes, 2004)* ova eklektična teorija je minuciozno razrađena. U njoj su ujedinjeni koncepti o muzičkim gestovima, topikama i tropima u muzici, gde se autor u velikoj meri oslanja na lingvističke ideje, teoriju književnosti i preslikavanje telesnog pokreta na muzička svojstva. Kako i sam autor kaže, njegov semiotički pristup je u isto vreme i *strukturalistički*, jer tumači i generalizuje tipove stila kroz istraživanje strukturalnih opozicija i *hermeneutički*, jer tumači originalne kompozicione procedure kojom se stvaraju tokeni tih tipova čime se postiže jedinstveno značenje. Može se tvrditi da se *bilo koje energetsko oblikovanje može smatrati gestom ukoliko postoji mogućnost da se tumači kao značajno*. Pojam značajno se odnosi na to da gest otkriva informacije u odnosu na afekt, modalnost i / ili komunikativno značenje. Dalje, gest se može stvoriti i interpretirati u bilo kom medijumu ili komunikacionom kanalu, a kao posledicu može imati bilo koju senzornu percepciju, motornu radnju ili

²⁵⁶ Za Barta muzika nije sistem znakova, već polje označavanja, zato što je referent telo, a telo ulazi u muziku bez oslanjanja na bilo šta osim na označitelja.

njihove kombinacije. Treba primetiti da Hatten ovim razmišljanjem ne samo što obuhvata sve moguće ljudske pokrete i njihovu percepciju, već i ono što je za muzičku teoriju još važnije, „pretvaranje“ energetskog oblikovanja kroz vreme u zvukove, koji variraju od intonacije govora, do pesama, instrumentalne muzike i (indirektno) predstavljanje soničnih gestova u notaciji. Mnogi elementi Hattenove teorije predstavljaju emancipovane koncepte i analitičke alate, i budući da je u ovoj knjizi posvećena pojedinačna pažnja svakom od njih, na ovom mestu će biti samo sažeto definisani:

1) Muzički gest

2) Topike

3) Markiranost

4) Korelacije

5) Trop

6) Pojam interpretanta

7) Muzički agent (lik ili persona)

1. Muzički gest se tumači kao pokret, energija, znak u procesu komunikacije u kome pruža informacije o onome ko ga stvara, odnosno „gest se najšire definiše kao komunikativno (bilo sa namerom ili ne), izražajno, energetsko oblikovanje kroz vreme (uključujući karakteristične osobine muzikalnosti kao što su puls, ritam, periodičnost razmene, linija, intenzitet), bez obzira na medijum (kanal) ili senzo-motorni izvor (intermodalni ili unakrsno-modalni)“ (Hatten, 2004: 109). Strukturalno gledano, gest se može definisati kao kratka zvučna konfiguracija koja ima specifično značenje. Muzički gest (pr. 16) sugeriše istu proporciju, izomorfizam sa telesnim pokretom, jer je kratak i dešava se u proseku u trajanju od 2 sekunde (mada ima i složenih gestova, kao i uostalom i u telesnoj oblasti). Tako će, grubo posmatrano, trajanje muzičkog gesta odgovarati trajanju muzičkog motiva u tradicionalnoj analizi. Međutim, mora se konstatovati da gest i motiv nisu isto, jer različiti termini povlače i različitu analitičku strategiju i koncept.²⁵⁷ Da bi se uopšte nešto definisalo kao gest, on mora imati ispunjen uslov da u sebi sadrži pokret, agenta, i značenje, tzv. MAM: *movement-agent-meaning* (Crnjanski, 2019).

²⁵⁷ Videti više: Nataša Crnjanski, „Musical Gesture: from Body and Mind to Sound“ (2019).

Haten je sve gestove sistematizovao u dve kategorije: **stilske i strateške**.²⁵⁸ **Stilski gestovi** se najšire mogu definisati kao konvencionalni gestovi koji čine određeni stil, dok su **strateški gestovi** oni koji su karakteristični za strategiju određenog dela: **tematski, spontani, retorički, dijaloški i tropološki gest**. **Strateški gestovi** se mogu shvatiti kao strateške adaptacije najšire kategorije stilskih gestova.

1) **Muzičke topike** su specifične muzičke figure koje imaju denotativna značenja i stilski kontekst. Leonard Ratner (1980) je utvrdio 27 različitih topika za stil klasicizma, poput *Manhajmske rakete*, *Učenog stila* ili *Brilijantnog stila*. Nakon toga je koncept topika razrađen i primenjen i na muziku romantizma, pa čak i 20. veka.

2) Koncept **markiranosti** potiče od ruskog lingviste Romana Jakobsona, koji je markiranost definisao kao „vrednost datu razlici.“ Kada je reč o jeziku, markiranost se primenjuje na opozitne parove, pri čemu je nemarkiran pojam primaran, data mu je prednost i prioritet, dok je markiran pojam tretiran kao sekundaran, čak i potisnut. Markiran pojam nosi uži raspon značenja od nemarkiranog. U muzici teorija markiranosti objašnjava jednu od osnovnih opozicija: dur/mol. Mol je markiran, jer nosi uži raspon značenja, i prenosi konvencionalno „tragično“ kao ekspresivni sadržaj, dok dur konotira, na širi nemarkiran način „netragiku“ i konotira širok dijapazon značenja od herojskog, preko pastoralnog do komičnog. Teoriju markiranosti Hatén primenjuje na istraživanje *tipova* i *tokena* u analitičkom procesu i analizi stilskog razvoja.

3) Termin **korelacija** je Ekov pojam koji se odnosi na doslovno značenje. U muzici bi korelacije bile muzičke topike koje imaju fiksna značenja, i pošto su enkodirane u muzičkim stilovima, jer ih sačinjavaju konvencionalni epiteti iz istorije muzike, one funkcionišu kao njihovi konvencionalni znaci, kao stabilni *tipovi* stila sa širokim rasponom *tokena* u različitim delima. Muzički gestovi su takođe korelacije.

4) **Tropi** u muzici nastaju spajanjem dva ili više različitih osnovnih značenja –gestova (tropološki gestovi), topika (topikalni trop), ili na više nivoa. Analogno ovim retoričkim figurama u književnosti, i muzički trop nastaje sintezom već postojećih, distinktivnih značenja koja su često kontradiktorna, i daju

²⁵⁸ Videti fusnotu 146 o Lidovljevoj kategorizaciji funkcija gesta.

metaforički smisao. Isti proces se pojavljuje u muzici, kada se dva različita osnovna značenja, to jest korelacije nađu unutar iste funkcionalne lokacije kako bi stvorile treće značenje zasnovano na njihovoj interakciji. Nova figurativna značenja kao muzički događaji koji se odupiru stilskim očekivanjima nastaju procesom koji Hatten uopšteno naziva tropiranje. Ono „u muzici može biti definisano kao donošenje dva, inače nekompatibilna, tipa stila u jednu lokaciju kako bi iz njihove kolizije ili fuzije nastalo jedinstveno ekspresivno značenje“ (Hatten, 2004: 68). Muzički tropi predstavljaju važan pomak muzičke semiotike, jer otvaraju mogućnost proučavanja muzičke metafore na način koji je nezavisan od striktno lingvističke upotrebe, na šta su pojmom konceptualne metafore ukazali Lejkof i Džonson. Da bi korelacije mogle imati uporište u muzičkom stilu, Hatten uvodi pojam motivacije, to jest strukturalne ikoničnosti, ili izomorfizma kao ikoničnosti jačeg dejstva između zvuka i značenja.²⁵⁹

5) **Interpretant** je pojam koji potiče iz Pirsove dinamične trihotomije znak – objekat – interpretant, a Hatten ga upotrebljava tako što u semantički lanac uključuje i čoveka kao slušaoca što dozvoljava multiplikaciju značenja.²⁶⁰ Prema Hatenu „značenja nisu ekvivalentna zvučnim formama. Veza između zvuka i značenja, iako posredovana kroz forme, takođe je posredovana i kroz asocijativne navike, koje kada su stilski kodirane stvaraju korelacije, dok kada su strateški dobijene (izvedene kroz stilski ograničen proces tumačenja) stvaraju interpretacije“ (Hatten, 1994: 275).

6) **Muzički agent (lik ili persona)** predstavlja subjektivnost koju slušalac doživljava u muzici, utisak da je muzika vrsta sile ili volje. Jedan od najznačajnijih aspekata današnje muzičke semiotike posredstvom istraživanja relacije muzika – telo upravo predstavlja pojam virtuelne muzičke persone, o čemu svedoče i najnovije studije o tome, naročito Hattenova *Teorija virtuelnog delovanja (A Theory of Virtual Agency for Western Art Music, 2018)*. Ovo je jedno od najintrigantnijih pitanja koje postavlja današnja muzička teorija, jer kao subjekta u muzici zamišljamo čitav niz različitih elemenata: temu, instrument, muziku, kompozitora, izvođača... Premda se većina te-

²⁵⁹ Jedan od problema sa kojim se suočava Hatten jeste definicija korelacija kao kulturno motivisanih u suprotnosti sa prirodno motivisanim.

²⁶⁰ Tu je zanimljiva korespondencija sa Buzonijevim načinom razmišljanja o estetici muzike, gde se nadovezuje na neoplatonistički „red“ kada kaže da muziku kojom odzvanja svemir zapisuje kompozitor,

oretičara slaže da se procesualnost muzike može porediti sa odvijanjem radnje u nekom književnom delu, u muzici ostaje enigma ko su nosioci te radnje, ko su ti likovi? Kon, Levinson i Kaming govore o imaginarnoj personi; Moz govori o delovanju bez subjekata; Tarasti govori o motivima – akantima kao likovima, njihovom uzajamnom odnosu i modalitetima, i prikazuje ih putem semiotičkog kvadrata unutar naratološkog procesa; Hatten uvodi još jedan srodan pojam koji se odnosi indirektnije na onog koji izvodi gest – gestovnik (*gesturer*). Tako je u njegovoj definiciji „muzički gest [...] pokret [...] koji se tumači kao znak, bilo da je sa namerom ili ne, i kao takav on prenosi informacije o gestovniku (ili liku, personi koju gestovnik imitira ili otelotvoruje)” (Hatten, 2004: 224). Hatten smatra da kada god se muzički događaji čuju kao gesturalni, tada je ovo pitanje (likova, persone, agenata, aktera ...) neizbežno. Hatten koristi pojam „agency” – delovanje, i to delovanje ima i subjekta „agenta.” Hattenov pojam „agenta” je najkompletniji kada je reč o engleskoj terminologiji, jer uvodi osobine činjenja, delovanja, akcije, radnje, ali nije u duhu sprskog jezika, pa se u našem semiotičkom rečniku radije koristi termin lik. Interesantno je da Hatten daljom razradom ove ideje precizira tipove agenata koji generalno pokrivaju pomenute višestruke mogućnosti u muzici, u oba čina, komponovanju, to jest partituri i izvođenju. Levinson smatra da je koncept muzičke ekspresivnosti veoma složen, i da u muzici možemo čuti lik koji fizički ne mora biti stvaran. Te dve stvari su, prema njegovom mišljenju, neodvojive (Levinson, 2006).

Hattenov eklektički model analize je hermeneutički, i može predstavljati veliku pomoć izvođačima u interpretaciji određenog muzičkog dela. O tome svedoči i istraživanje Aleksandre Pirs (Pierce, 2008), koja u muzičku edukaciju studenata uključuje i pokret, i veliki deo informacija koje donosi teorija o muzičkom gestu. Velika prednost ovakvog pristupa značenju jeste u tome što se muzika ne interpretira na jedan statičan način, već analogno samoj muzici, kao nešto što se konstantno odvija, kao proces. Hattenove interpretacije muzičkih dela mogu biti izuzetno sugestivne za „otelotvorenje” partiture – on određenim tropima daje poetske nazive, sugerise strateške gestove kompozitora i ukazuje na razvoj granica jednog stila.

Može se reći da su određen doprinos razvoju teorije o muzičkom gestu dali i filozofi Piter Kivi i Stiven Dejvis koji su koristili koncept homologije za objašnjenje energetskih oblika muzike kao korespondirajućih fizičkim osobinama ljudskog pokreta i ponašanja. Kivijeva *teorija linije* (1980, 2002) objašnjava relacije izme-

đu fizičkog gesta i muzičkog značenja kao rezultata potrebe ljudskog bića da „oživi“ sve ono što percipira. Zbikovski takođe, sa aspekta kognitivnih procesa, ukazuje na načine na koje shvatamo i tumačimo svet oko nas, govori o razumevanju muzike i ulozu muzičke teorije u tome.²⁶¹ „Istraživanje veze između telesnog, emotivnog iskustva i zvučnog kvaliteta je disciplina koja sigurnim koracima ulazi u svakodnevnu muzikološku frazeologiju učeći nas slušanju muzičkog gesta i njegovoj značajnoj ulozu u razumevanju i tumačenju muzičkog značenja. Zato muzički gest nije samo fizički pokret koji učestvuje u stvaranju zvuka na osnovu partiture, već specifično oblikovanje koje tom zvuku daje izrazito značenje.“ (Crnjanski, 2014: 56).

V. Dijaloški gest, Muzički gest, Retorički gest, Spontani gest, Stilski gest, Teorija otevljenja, Tematski gest, Tropološki gest

TEORIJA OTEVLJENJA

Teorija otevljenja (eng. *embodiment theory*) se zasniva na ideji da naši mentalni procesi zavise od telesnog iskustva, odnosno „fizička priroda naših tela na mnogo načina definiše i način našeg razmišljanja“ (Antović, 2019).²⁶² Pojam otevljenja opisuje neraskidivu vezu između materijalnog i duhovnog „ja.“ Shvatanje da je telo sredstvo pomoću koga se oslobađa misao postoji još od antičke Grčke, međutim tek je moderna filozofija poklonila značajniju pažnju relaciji telo – um. Tako filozof Kieran Egan (Kieran Egan) kaže da je osnova svih naših formi razumevanja ona koja nam je data našom telesnom interakcijom sa svetom.

Ključni pojam – *otevljenje* se može definisati kao „integracija fizičkog ili biološkog tela sa fenomenološkim i iskustvenim telom“ (Bressier, 2004:7). Na odnos *tela i otevljenja* – *body / embodiment* reminiscencira Bartova distinkcija *teksta i tekstualnosti*, gde je prvo materijalni objekat koji zauzima prostor, a drugo

²⁶¹ Njegovo tumačenje je zasnovano na pravilu tri „osnovna kognitivna procesa.“ Prvi, kategorizacija, stvara muzičku spoljašnjost u uslovima kategorija događaja, prikazanih kroz motivsku strukturu. Drugi proces, višedomensko preslikavanje, se odnosi na način na koji je naše shvatanje jedne oblasti strukturirano pojmovima druge oblasti. Treći, konceptualni modeli, dovodi koncepte u specifične odnose. Knjiga istražuje kako ova tri procesa „oblikuju teoriju o muzici i usmeravaju analizu muzičkih dela.“ Lawrence M. Zbikowski, *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis* (2002); Up. Nicola Dibben, „Review of Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory and Analysis“. *Music Theory Online*, (2004).

262 Prevod N. C.

metodološko polje koje se doživljava kao aktivnost i produkcija, odnosno stvaranje. Koncept otelovljenja je izmenio tok moderne filozofije, psihologije, lingvistike i umetnosti, odnoseći se „tačno na proces putem kojeg se objekat - telo aktivno proučava, stvara, podupire i / ili transformiše kao subjekat – telo“ (Waskul & Vannini, 2006: 3). Najveći zagovornici ovog koncepta dolaze iz redova kognitivne lingvistike sa naučnim dokazima o tome kako razumevanje kognicije zahteva pažljivije proučavanje telesnog iskustva, naročito u području konceptualne metafore i preslikavanja izvorne i ciljne oblasti u cilju jasnijeg razumevanja apstraktnijih oblasti života.

Pojam otelovljenja je važan u muzici, budući da utiče ne samo na to kako percipiramo muziku, već i kako je opisujemo. U metajeziku muzike iz tog razloga funkcionišu jednostavni prostorni koncepti kao što su gore-dole, duboko-visoko kod opisivanja tonova. Sva preslikavanja fizičke i muzičke oblasti su moguća, jer oblasti dele strukturalne sličnosti, postoji korespondencija kognitivne strukture slikovne sheme u prostornoj i akustičkoj oblasti – i prostor i akustika imaju kontinuum koji se mogu podeliti u tačke i tonove. Na **principu invarijantnosti** i **konceptualnoj metafori** je zasnovana i **teorija o muzičkom gestu**.

V. Konceptualna metafora, Princip invarijantnosti, Teorija o muzičkom gestu

TIP I TOKEN

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

Tip i token mogu se tumačiti i kroz teoriju markiranosti, pa je tako tip nemarkiran, a token markiran. Primera radi, tonični trozvuk, kako Hatén predlaže, jeste primer *tipa* u muzici, ali ako se njegova konstrukcija promeni, nedostatkom terce ili kvinte, ali ostaje funkcionalno identifikovan kao tonika, onda se tumači kao *token*.

V. Stilski gest

TON GLASA

Ton glasa (eng. *tone of voice*) je pojam koji koristi teoretičarka Aleksandra Pirs, a odnosi se na percepciju muzike kao promena emotivnih stanja što se izražava kroz izmene sekundarnih parametara, isto kao što se menja boja ljudskog glasa u odnosu na emociju koju iskazuje. Ton glasa Pirsova definiše kao „emotivni život kompozicije“ (Pierce, 2007: 99). Za razliku od **muzičkog karaktera** koji prebiva više u tematskom materijalu, ton glasa je nekada misteriozno predstavljen kombinacijom oznaka za artikulaciju, tempo, dinamiku, agogiku, kao što su *lebhaft*, *allegretto grazioso*, ili *dolce*. „Ove retoričke promene u muzici imaju izvesnu analogiju sa vokalnim tembrovima i promenama ekspresivnog govora“ (Crnjanski, 2014: 94).

Primeru radi, u Prokofjevljevim klavirskim sonatama ovakve retoričke promene mogu biti veoma česte: u III stavu Druge klavirske sonate javljaju se promene artikulacije koje su putokaz za izvođača kao naratora kako da dočara karakter ovog stava: *leggero con tristezza*, *il basso tenebroso* (pr. 49).



Primer 49. S. Prokofjev, Klavirska sonata br. 2, op. 14, III stav, variran osnovni tematski gest, *topika bajke*

Kao vežbu za ton glasa Pirsova predlaže da se napišu najbolje reči za osećanje koje je izraženo u određenom segmentu muzičkog toka. Tu se mogu naći i dva kontrastirajuća afekta, igra prideva i priloga, a izvođač može izgovarati glasno reči tražeći emociju zajedno sa pokretom, gestom. Cilj je da se reči izgovaraju sa karakterističnim tonom glasa i sa određenim položajem tela, a potom da se zauzme gestovni položaj prema instrumentu govoreći „kada bih ovo govorio to bi zvučalo ovako,“ izvedeci tu frazu. Ovu vežbu Pirsova smatra za jednu od najtežih za izvođača, budući da je najintimnija i najličnija.

Ton glasa je nekada opšte raspoloženje ili posebno osećanje koje se može dočuti pridevima, a nekada i niz različitih osećanja u samo jednoj izvođačkoj

frazi. Neretko nije tako transparentan za izvođača i više je „šenkerijanski“, to jest nalazi se u dubljim strukturalnim slojevima. Relacija tona glasa i šenkerijanskog načina slušanja nije slučajna, jer se ton glasa izvesno ponaša kao metafora u muzici, kao ekspresivan govor, tembr govora, modalitet naracije koji utiču na značenje koje se prenosi. Ton glasa je „stvar jezika“ i zasniva se na paralelizmu muzike i jezika, pa se može smatrati spoljašnjom strukturom koju je Šenker utvrdio u svom analitičkom modelu, a Pirsova je neke od njegovih ideja transponovala u svoj kinetički pristup muzičkom izvođaštvu. „Kinetičko iskustvo je važno, jer upravo doprinosi interakciji između tih spoljašnjih i dubinskih nivoa“ (Crnjanski, 2019: 296).

V. Konturisanje, Muzički karakter, Ocrtavanje luka, Raspon, Ritmička vitalnost srednjeg nivoa, Sjedinjenje, Teorija o muzičkom gestu

TONOSFERA

Tonosfera (lat. *tonus*, grč. *tonos* = tenzija, ton + lat. *sphera*, *sphaera*, grč. *sphaira* = lopta; eng. *tonosphere*) je Tarastijev naziv za kontinuum muzičkih znakova koji omogućava funkcionisanje bilo kog pojedinačnog znaka. Tarasti (1995) utemeljuje tonosferu na Lotmanovom konceptu **semiosfere**, to jest ukupnog semiotičkog prostora koji postoji u datoj kulturi (Lotman, 2004: 186). Uže posmatrano, semiosfera bi se mogla razumeti kao značenjski prostor jednog znaka – znak i svi njegovi interpretanti, iz čega proizilazi da je tonosfera značenjski prostor koji oko sebe stvara muzički znak.

V. Semiosfera, Znak, Značenje

TOPIKA

Topika (eng. *topic*) u muzici predstavlja referencijalni muzički znak sa denotativnim značenjem koji se prepoznaju kroz karakteristične figure i postupke u muzici unutar određenog muzičkog stila.

Etimološki je ovaj termin (gr. *τοπικά*; lat. *topica*) u bliskoj vezi sa starijim pojmom *topos* (gr. *τόπος*, *τόποι* (mn.) = mesto, lokacija), pa postoji izvestan ambigviteta u njihovoj upotrebi još od Aristotelovog vremena. Naime, u Aristotelovom

delu *Organon* termin *Topike* služi kao naziv za disciplinu koja izučava umetnost dijaletike – nastanak i otkriće argumenata, a *topoi* su upravo „mesta“ iz kojih se takvi argumenti mogu otkriti.²⁶³ Tako je ideja topike po drugi put „kročila“ u muzikološki diskurs sa Ratnerovim konceptom o muzici 18. veka (*Classic Music: Expression, Form, and Style*, 1980). Ratner utemeljuje topike koje tumači kao muzičke „dijalekte“, kojim govore kompozitori 18. i delimično 19. veka. One su iskazane kroz dualnu strukturu – sastoje se od formalnih tipova i ekspresivno-referencijalnih stilova – stilizovani plesovi iz muzičke prakse ranog 18. veka - koji se lako identifikuju kroz aktivnost različitih „označitelja“ (melodije, harmonije, ritma, metra...) za sledeća „označena“: 1. alla breve 2. alla zoppa 3. amoroso 4. arija (*aria*) 5. bure (*bourée*) 6. brilijantni stil (*brilliant style*) 7. kadenca (*cadenza*) 8. osećajnost (*sensitivity*) 9. fanfare (*fanfare*) 10. fantazija (*fantasy*) 11. francuska uvertira (*French overture*, pr. 51)²⁶⁴ 12. gavota (*gavotta*) 13. stil lova (*hunt style*) 14. učeni stil (*learned style*) 15. manhajmska raketa (*Mannheim rocket*, pr. 50) 16. marš (*march*) 17. menuet (*menuet*) 18. mizeta (*musette*) 19. *ombra* 20. komična opera (*opera buffa*) 21. pastoralno (*pastoral*) 2. rečitativ (*recitative*) 23. sarabanda (*sarabande*) 24. motiv uzdaha (*sigh motif*, pr. 53) 25. pevajući (*singing style*) 26. *Sturm und Drang* (pr. 44) 27. turska muzika (*Turkish music*).²⁶⁵ Kao što se može primetiti, ovu listu od 27 topika sačinjavaju konvencionalni epiteti iz istorije muzike, i njihova kategorizacija i utvrđivanje predstavlja pokušaj formiranja *rečnika muzičkog klasicizma*. Ratnerova lista topika predstavlja okvir za analizu muzike klasicizma. Nju će Monel preneti u muzičku semiotiku i kasnije će biti proširena. Sam Ratner skreće pažnju na mimetičke osobine topika: „Iz svojih kontakata sa božanstvom, poezijom, dramom, zabavom, plesom, ceremonijom, vojnim, lovom i životom niže klase, muzika ranog 18. veka je razvila rečnik karakterističnih figura, koje su predstavljale bogato nasleđe za kompozi-

²⁶³ Da bi napravili distinkciju, u hrvatskoj muzikologiji se radije za isti pojam koristi termin *topos*, dok se *topika* određuje i kao disciplina, fenomen postojanja toposa (kao preduslov za genezu discipline), ali i skup postojanja toposa unutar neke celine. Primera radi fraza „Mocartova topika“ bi značila zalihu toposa koje Mocart upotrebljava i način na koji čini. U srpskom jeziku je uobičajenije prevođenje engleskog naziva *topic* kao *topike*, ali se mora primetiti da u mnogim jezicima, uključujući i engleski, oba termina služe kao sinonimi – tako je *topic* – *topos*, a *topics* – *topoi* (up. Caplin, 2005).

²⁶⁴ Francuska uvertira, sa svojim karakterističnim punktiranim ritmom se često pojavljuje na počecima muzičkih dela, kao npr. u Betovenovoj Patetičnoj sonati, op. 13.

²⁶⁵ Nazivi topika koji nisu prevedeni konvencionalno se koriste na originalnom jeziku, dati su početnim velikim ili malim slovom i numerisani su abecedno prema originalnim Ratnerovim nazivima.

tore klasicizma. Neke od ovih figura asociraju različita osećanja i afekte; neke su slikovite. Ovde su naznačene kao topike – subjekti muzičkog diskursa” (Ratner, 1980: 9).²⁶⁶ Može se reći da su topike, sa današnje distance, apstraktne kategorije, na šta jasno ukazuje Grimalt (2019), jer se njihova upotreba tokom vremena odvojila od izvornog značenja: u vreme kada Hajdn upotrebljava horne (signal horne) u svojim ranim simfonijama, stvaran je lov još uvek prisutan, ali kada to radi Brams kasnije, recimo, u Triju op. 40, lovački psi i potere su mnogo udaljeniji, dok danas horne signaliziraju slobodu u šumi, sa referencom na idealizovanu, pastoralnu domovinu (Grimalt, 2019: 13). Ovakva dijahronijska promena značenja nije neobična ni u lingvističkoj semantici.

Topike oblikuju diskurs muzike i omogućavaju da se govori o konstrukciji muzičkog značenja. One su stilske korelacije enkodirane u muzičkim stilovima i funkcionišu kao njihovi konvencionalni znaci, kao stabilni *tipovi* stila sa širokim rasponom *tokena* u različitim delima i zbog toga ih kao stilske markere slušaoci mogu lako prepoznati. Drugim rečima, Zbog toga ih Hatten definiše kao *tipove stila* koji poseduju snažne korelacije ili asocijacije sa ekspresivnim značenjem (Hatten, 2004: 68).

Dekodiranjem topika dolazi se do sledećeg zaključka: *manhajmska raketa* nedvosmisleno ukazuje na manir manhajmske škole u upotrebi uzlaznog razložnog akorda kao početnog gesta (pr. 50), *učeni stil* podrazumeva primenu određene kompozicione tehnike kao što je imitacija ili akordsku pratnju u vidu albertinskog basa, *brilijantni stil* ukazuje na tehnički virtuoзитet, *Sturm und Drang* se prepoznaje kroz napetost u muzici izraženu kroz harmonsku nestabilnost, dinamiku, agogiku i drugo, za *Francusku uvertiru* je karakteristična upotreba punktiranog ritma (pr. 51), *pevujući stil* je iskazan kroz melodijsku komponentu, najčešće lirskog profila, *stil lova* kroz horn kvinte, *alla zoppa* kroz sinkopiran ritam. *Osećajni stil* (Empfindsamer Stil), ili nežni stil je stil u komponovanju i poziciji razvijen u Nemačkoj u 18. veku, sa ciljem izražavanja „istinitih i prirodnih” osećanja, iskazuje se kroz iznenadne kontraste raspoloženja u muzici. Termin *osećajni stil* se naročito vezuje sa stvaralaštvo Karla Filipa Emanuela Baha (Carl Philipp Emanuel Bach). *Amorozo* topika označava nežni, delikatni, ljubavni stil.

²⁶⁶ Prevod N. C.

Allegro.

Violino I.

Violino II. *p*

Viola I. *p*

Viola II. *p*

Violoncello. *f* *p*

Primer 50. V.A. Mocart, Gudački kvintet u C-duru, KV. 515. topika *Manhajmska raketa* u deonici violončela

BWV 885

Largo

tutto tenuto ed ampiamente

Primer 51. J.S. Bah, Preludijum u g-molu, BWV 885, topika *Francuska uvertira*

Adagio

Violin I *fp* *f*

Violin II *fp* *f*

Viola *fp* *f*

Cello *fp* *f*

Primer 52. V. A. Mocart, Simfonija br. 38, D-dur (Praška) K.504/i (t.1-3), topika *Fanfara*

Jedan od najinteresantnijih, *motiv uzdaha*,²⁶⁷ ikonički, putem silaznog pokreta oslikava uzdah i žalost. Iako je njegova referenca sa objektom prisutna i u čisto instrumentalnoj muzici, u sadejstvu sa tekstem efekat je još više pojačan baš kao u Bahovoj kantati na rečima „tako su bedni“ (pr. 53).

Primer 53. J. S. Bah, *Brich dem Hungrigen dein Brot*, BWV 39, topika *Motiv uzdaha*

Komentarišući *Eroiku*, Rozen je primetio da početna tema suštinski predstavlja *signal horne* (tj. stil lova), ali je interesantno da je horna ne izvodi do samog kraja, već drugi instrumenti (pr. 54). Time je Rozen ukazao na važnu karakteristiku topika, a to je da ona zadržava svoj identitet i izvan područja specifičnog tembra. To se generalno može reći za sve topike, jer specifičnost plesova *Bure*, *Menuet* ili *Mizeta* mogu se pronaći u kompozicijama različitog žanra, naziva i stila.

²⁶⁷ U vezi sa ovom topikom, Monel (2000) i Grimalt (2019) ukazuju kako su se termini *sospiro* (uzdah) i *pianto* (plač) često poistovećivali od 19. veka. Ta se zbrka pripisuje Adolfu Bernardu Marksu (Adolph Bernhard Marx). Nemački naziv za *pianto* – *Seufzer* (uzdah), često se, zbog istog doslovnog značenja, pogrešno prevodio italijanskim nazivom *sospiro*.

Allegro con brio (♩ = 60)

**Primer 54. L. V. Betoven, Simfonija br. 3, topika *stil lova* (signal horne)
t. 3-8 deonica violončela**

Jedan od najinteresantnijih termina u listi topika jeste svakako *Ombra* ili senka. *Ombra* je primarno korištena u operskoj literaturi da označi prisustvo proroka, demona, veštice ili duha. Takve scene se mogu videti i u ranim operama u Italiji i Francuskoj u 17. veku koje su zasnovane na legendama o Orfeju, Ifigeniji ili Alkesti. *Ombra* scene su postale popularne kod publike, ne samo zbog specijalnih efekata na sceni, već zbog toga što su upošljavale i zadivljujuće muzičke efekte. Do kraja 18. veka termin *ombra* se povezuje sa sledećim muzičkim karakteristikama: *spor tempo* (reminiscencija crkvene muzike), *upotreba tonaliteta sa snizilicama* (posebno u molu), *nepravilne melodijske linije*, *hromatika i disonanca*, *punktiran ritam i sinkopacija*, *pauze*, *tremolo efekti*, *iznendani dinamički kontrasti*, *neočekivana harmonska progresija*, *neobična instrumentacija* i *upotreba trombona*. Postepeno se muzika koja uključuje *ombra* elemente počela upo-

trebljavati i izvan operске muzike, npr. u oratorijumima, misama (rekvizijemima), i instrumentalnoj muzici, ponajviše u sporim uvodima simfonija. Ombra stil je nesumnjivo predstavljao topikalni izvor za mnoge kompozitore poput Mocarta: Prorok u Idomeuu, Statua u Don Đovaniju, i instrumentalnim kompozicijama: lagani uvod za *Prašku simfoniju*. Jedan takav primer potiče iz Šubertovog Okteta u D-duru, koji je komponovan 1824. godine. Postoji nekoliko činjenica u vezi sa ovim oktetom koje ukazuju na moguća značenja: slična orkestracija kao u Betovenovom septetu, op. 20, prva tema potiče iz Šubertove pesme *Putnik*, IV stav varijacija je zasnovan na temi iz Šubertovog zingšpila *Prijatelji Salamanke*. Oktet ima sedam stavova, i u poslednjem – *Andante molto*, iznenada se pojavljuje topika *Ombre* (pr. 55, t. 370).

Primer 55. Franc Šubert, Oktet u F-duru, D. 803, VI stav, topika *Ombra* (t. 370-375)

U knjizi *Igra znakovima (Playing with Signs, 1994)* Kofi Agavu odgovara na neka pitanja koja se postavljaju u vezi sa topikama: *da li svako klasično delo ima topike, koliko topika može imati jedno delo, kako su topike prezentovane – da li se mogu odvijati i simultano, da li su hijerarhijski organizovane*, itd. Agavu naglašava da su topike centralna kategorija kada je reč o teorijskim i estetskim diskusijama o muzici 18. veka. Veliki broj teoretičara, poput Galeacija (Francesco Galeazzi, *Elementi di Musica, 1817*) koristi topikalni jezik, poput brilijantnog stila, i uopšte najdirektnije reference na topike se pojavljuju u kontekstu govora o stilu, bilo da uključuje nacionalne stilove (francuski, nemački, italijanski), kamerni stil ili društveno utemeljene stilove (niski i visoki stil) i drugo. U knjizi *Klasična muzika (Classic Music)* Ratner polazi od hipoteze da je muzika 18. veka nominalno referencijalna, dok Agavu govori da postoje i momenti odsustva topika imenujući to kao „neutralnu topikalnu aktivnost“.

Tumačenju topika se može pristupiti više formalistički, nalik Agavuu koji ih svodi na binarnu opoziciju sa ograničenim označenim, ili još konciznije kao Lidov koji topike definiše kao semantičke jedinice u muzici najsličnije rečima, ali koje ne funkcionišu u potpunosti kao reči, npr. ne mogu definisati jedna drugu (Lidov, 2005: 8). Treba primetiti problematično normiranje topika od strane Ratnera, jer se unutar iste kategorizacije nalazi i jedan menuet, ali i turska muzika ili kadenca. Ratner ih deli u dve grupe – one koje zove *muzički tipovi*, što su zapravo plesovi menuet, paspje, poloneza, sarabanda, bure, gavota nasleđene iz ranog 18. veka, i one koje grupiše kao *stilove muzike*. Druga grupa obuhvata konvencionalne epitete poput vojne muzike, fanfara, stil pevanja, francuske uvertire, Turske muzike, Sturm und Drang,... Međutim, za razliku od prve homogene grupe, u ovoj drugoj se među muzičkim fenomenima mogu odmah uočiti kategorijalne razlike koje navodi Ana Stefanović: razlike između signala (shvaćene kao semiološka kategorija); žanra (*francuska uvertira*); stila (*Empfindsamkeit*); i pokreta (*Sturm i Drang*) (Stefanović, 2010). Takođe, može se zaključiti da, iako topike nisu hijerarhijski kategorizovane, one jesu hijerarhijski organizovane unutar dela. Kompozitor, na primer može dati veći značaj jednoj topici u odnosu na drugu, naročito ako se odvijaju simultano. Agavu govori tada o topikama koje dominiraju na prednjem planu i onima koje se nalaze na zadnjem planu. Takođe govori i o binarnoj opoziciji između dve različite topike, kao što su *pevući stil* i *marš* u Mocartovom Končertu K. 467 (t.1-12), što bi Hatén verovatno tumačio kao topikalni trop, jer dve topike nemaju zajedničke karakteristike. Interesantno je Agavuuvo tumačenje Uvoda (1-13) na početku

Patetične sonate u kome uočava topikalni kontrast koji se proteže na ekspresivnu dramu čitavog I stava. To su topike: *senzibilitet, kadenca, Francuska uvertira, arija* i *Sturm und Drang*. Kao stilsku promenu, Agavu navodi naglašavanje topike *Sturm und Drang*, kao refleksije muzičkog Romantizma, i preokreta u enkodiranju muzike, a to je transfer muzičkog diskursa iz javne sfere u kompozitorov privatni svet. Drugim rečima, okretanje od javnog ka privatnom u 19. veku (Agawu, 1994: 44).

Razmatrajući odnos koje topike mogu imati sa formalnim aspektom dela, Keplin (Wiliam Caplin) predlaže moguću taksonomiju proširene liste topika i razvrstava ih u tri kategorije: one koje nisu u relaciji sa formom, one koje imaju moguće formalne relacije, i one koje jesu u relaciji sa formom (Caplin, 2005).

Bez formalnih relacija	Moguće formalne relacije	U relaciji sa formom
<i>alla breve</i> <i>alla zoppa</i> <i>amoroso</i> arija bure gavota marš vojno menuet ombra opera buffa rečitativ sarabanda motiv uzdaha (<i>Seufzer</i>) pevajući stil Turska muzika	Brilijantni stil Kadenca Fantazija Konj Stil lova Pastoralno Osećajnost (<i>Empfindsamkeit</i>)	<i>coup d'archet</i> Fanfare Francuska uvertira Horn-kvinte Lament Učeni stil Manhajmska raketa Mizet <i>Sturm und Drang</i>

Tabela 11. Keplinova taksonomija topika (sa proširenim Monelovom listom) u odnosu na moguće relacije sa formom (Caplin, 2005)

Topike su našle izuzetno široku primenu u istraživanju tzv. klasičnog repertoara u analizama Ratnera, Alanbruka (Wye Jamison Allanbrook), Monela, pa sve do Agavuovog modela introverzivne i ekstroverzivne semioze i pomenu te Hatenoze teorije o muzičkom gestu. Njihova izuzetna aplikabilnost dovela je i do razvoja emancipovanog analitičkog pristupa, takozvane **topikalne analize**.

Razmatrajući topike kao korelacije – denotativna značenja u muzici, Hatén ide korak dalje i razmatra ih unutar strukture višeg reda. Primećuje da topike, kao odvojene korelacije, mogu biti kombinovane u jedan viši nivo sinteze stvarajući metaforično značenje ili topikalni trop! Topike takođe mogu dominirati muzičkim diskursom, razvijajući se u **ekspresivne žanrove** koje Hatén definiše kao dramske radnje koje pomažu tumačenju primarnih ekspresivnih struktura kompozicije, i najvažnije, karakterišu delo u celini. On sumira Ratnerovu klasifikaciju muzičkih topika unutar hijerarhije stilova i asocijacija, i njihovu referencu unutar društvenog i estetskog vrednosnog sistema u kojima su originalno nastali i povlači paralelu između topikalnih žanrova u muzici sa sistemima klasifikacije književnih žanrova. Već tako nagoveštava analizu unutar tradicionalne semiotike, gde proučavanje književnih formi i njene taksonomije može rasvetliti shvatanje muzičko ekspresivnih formi i njihovih korelacija unutar muzičke organizacije. Odnos između gestova i topika Hatén vidi na sledeći način: gestovi ne samo što pomažu definisanju topike, već topike zapravo predstavljaju neku vrstu konvencionalnih, odnosno stilskih gestova, deo nečijeg vokabulara i standardnog repertoara. Ratnerovo definisanje topika kao 'muzičkog dijalekta' smešta ove kategorije na apstraktni plan, jer je reč o korišćenju istih figura kao vanmuzičkih referenci od strane kompozitora klasičnog i romantičnog perioda. Problematično pitanje koje je izazvano ograničavanjem topika na 'muzički dijalekt' i apstraktni plan klasičnog i romantičnog perioda, može se prevazići proširenjem Ratnerove liste koje često ide u smeru konkretnog idiolekta, a ne apstraktnog dijalekta, što se poklapa sa činjenicom da se izvan klasicizma i romantizma teško može govoriti o jednoj istorijsko-kulturnoj dominaciji. Konkretno, širenje topikalne liste i Monelova analiza u knjizi *Sense of Music* (2000) najlogičnije pokazuje da Ratnerov koncept topika pripada našem vremenu a ne 18. veku, i da je široko primenjiv okvir za istraživanje muzičke semantike za bilo koji muzički stil (Lidov, 2005).

Iz tog razloga, mnogi teoretičari poput Agavua, Mirke, i Grabočove, dalje razvijaju topikalnu teoriju i proširuju listu služeći se Ratnerovim modelom kao paradigmom. Time nastoje da obuhvate sva moguća „značenja“ koja se pojavljuju u muzici određenih stilova, ali i pojedinih kompozitora. Agavu čak daje proširenu listu topika (61 topika!), nazivajući je „topikalni univerzum klasične muzike“ (Agawu, 2009: 43), jer obuhvata svet afekta, stila i tehnike:

1. Albertinski bas	32. fanfare lova
2. Alla breve	33. italijanski stil
3. Alla zoppa	34. ländler (<i>Ländler</i>)
4. Allemande	35. učeni stil
5. Amoroso stil	36. <i>Lebewohl</i> (horn kvinte)
6. Arija stil	37. niski stil
7. Arioso	38. marš
8. Vezani stil ili legato stil	39. srednji stil
9. Bure (bourrée)	40. vojne figure
10. Brilljantni stil	41. menuet
11. Buffo stil	42. mračni bas
12. Kadenca	43. mizet (<i>Musette</i>)
13. Čakona bas	44. ombra stil
14. Koral	45. paspje (passepied)
15. Commedia dell'arte	46. pastoralno
16. Koncertni stil	47. patetični stil
17. Kontradans	48. poloneza
18. Ekleziastični stil	49. popularni stil
19. <i>Empfindsamer</i> stil	50. rečitativ (jednostavan, praćen, <i>obligé</i>)
20. <i>Empfindsamkeit</i> (osećajnost)	51. romansa
21. Fanfare	52. sarabanda
22. Fantazija stil	53. sičilijana
23. Stil francuske uvertire	54. pevajući allegro
24. Fugalni stil	55. pevajući stil
25. Fugato	56. strogi stil
26. Galantni stil	57. <i>Sturm und Drang</i>
27. Gavota	58. tragični stil
28. Žiga	59. uporni bas (<i>Trommelbass</i>)
29. Visoki stil	60. Turska muzika
30. Horn-kvinte	61. Valcer
31. Stil lova	

Tabela 12. Agavuoova lista topika za klasičnu muziku²⁶⁸

Pored njega, Monel je Ratnerovu teoriju primenio na muziku Baha, Malera, Čajkovskog (Пётр Ильич Чайковский), Mendelsova (Felix Mendelssohn), Šumana, Franka (Cesar Franck), Bruknera (Anton Bruckner), i dao interesantne zaključke istražujući muzičke i kulturne kontekste tri različite topike tokom istorije. Istražujući Listovu muziku, Marta Graboč je ukazala na 16 topikalnih klasa - „klasema“ (prema Gremasu) koje predstavljaju osnovu za interpretaciju: poput

²⁶⁸ Tabela preuzeta iz: Kofi Agawu, *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music* (2009), str. 43-44.

religioznog, herojskog, rečitativa, lamenta, panteističkog itd.²⁶⁹ I u Bartokovim orkestarskim delima, ona identifikuje 10 ponavljajućih klasema poput grotesknog, bespomoćnog, prirode, elegije, *perpetum mobile*, i drugog. Klaseme tako nalikuju više onome što Asafjev naziva „intonacije“ koje se definišu kao „jedinice koje imaju precizna značenja, kristalizovana i akumulirana tokom istorije muzike“ (prema Agawu, 2009: 46).²⁷⁰ Međutim, cilj analize nije identifikacija klasema *per se*, već njihova interpretacija.

Na kraju, postoje i primeri primene topikalne analize u muzici 20. veka. Danuta Mirka je podelila topike muzike 20. veka u tri grupe. Prva (A) obuhvata samo plesove 18. veka, druga (B) predstavlja muziku različitih nacija i treća (C) predstavlja zbirku različitih stilova:

A	B	C
Menuet	Jevrejska muzika	Gregorijanski napev
Gavota	Češka muzika	Koral
Bure (bourrée)	Poljska uzika	Ruski pravoslavni crkveni stil
Sarabanda	Mađarska muzika	Učeni stil
Žiga	Ciganska muzika	Čakona
Pavana	Ruska muzika	Rečitativ
Paspje	Španska muzika	Pevajući stil
Tarantela	Latino-američka muzika	Barkarola
Tango	(Brazilska,	Negro spiritual
Valcer	Argentinska, Meksička)	Džez
	Orijentalna muzika	Cafe muzika
	(Kineska, Japanska, Indijska)	Cirkuska muzika
	Severnoamerička kantri muzika	Mehaničke orgulje
		Uspavanka
		Dečija pesma
		Fanfare
		Vojni marš
		Posmrtni marš
		Pastoralni stil
		Elegija
		Mehanička muzika ²⁷¹

Tabela 13. Danuta Mirka, lista topika za muziku 20. veka²⁷²

²⁶⁹ Márta Grabócz, „Semiological Terminology in Musical Analysis“, *Musical Semiotics in Growth*, (1996).

²⁷⁰ U teoriji Asafjeva, intonacije su zvučne manifestacije koje su u vezi sa fenomenološkim svetom. Muzičke intonacije nastaju kada se zvuci iz života, uključujući i unutrašnja psihička iskustva, pretvore u muzičke elemente (npr. frazu) i procese. Videti više: Malcolm Brown, „The Soviet Russian Concepts of ‘Intonzia’ and ‘Musical Imagery’“ (1979).

²⁷¹ Na engleskom jeziku prevod topike je machine music, ali sam smatrala termin mehanička muzika primerenijim srpskom jeziku.

²⁷² Tabela preuzeta iz Agawu, 2009.

Topike tako predstavljaju koncept koji je našao najširu primenu izvan muzičke semiotike u vidu tzv. **topikalne analize**.²⁷³

V. Korelacija, Muzički gest, Muzički znak, Teorija o muzičkom gestu, Topikalna analiza, Znak

TOPIKALNA ANALIZA

Topikalna analiza (eng. *topical analysis*) predstavlja analitički pristup izvorno utemeljen za period klasicizma i podrazumeva identifikovanje muzičkih figura – **topika**, koje funkcionišu kao muzički znaci sa denotativnim značenjem.

TOPICS: Bourée/ March, MILITARY, PEASANT, BRILLIANT, fanfare, "fanciful roulade"

LINE 1 [Schenkerian Middleground]

LINE 2 [Rosen: "Descending thirds"]

LINE 3 [Ratner: "Structural line"]

LINE 4 [Beginning-Middle-End model]

BEGINNING

MIDDLE

Primer 56. V. A. Mozart, Gudački kvintet u D-duru, KV 593, I stav, t. 21-33 Agavova introverzivna i ekstroverzivna analiza sa topikama iznad²⁷⁴

²⁷³ Videti recentnu studiju o topikalnoj analizi: Danuta Mirka (ur.), *The Oxford Handbook of Topic Theory* (2016).

²⁷⁴ Primer preuzet iz: Kofi Agawu, *Playing with Signs - A Semiotic Interpretation of Classic Music* (1991). str. 76.

Originalnu listu od 27 topika utvrdio je muzikolog Leonard Ratner (1980), dok su drugi teoretičari poput Agavua, Monela, Mirke i Grabočove proširili listu topika, primenivši je i na stilove romantičnog perioda i kompozitore 20. veka.

Topikalna analiza počinje identifikacijom i analizom muzičkih parametara, ritma, fature, tehnike, jer upravo oni sugerišu i primenu određenih topika i stilskih afilijacija. Topike mogu ukazivati na određene formalne delove, na primer unutar paradigme početak-sredina-kraj (up. Caplin, 2005). Tako se *manhajmska raketa* i *Francuska uvertira* javljaju najčešće na početku, *Sturm und Drang* je veoma često karakterističan za srednjišnji tip izlaganja, dok su *fanfare* uobičajeno signal kraja. Topike mogu obezbediti uvid u, i shvatanje strategije dela ili šireg aspekta stila. Analiza topika ukazuje i na zvučni kvalitet određenog dela, ali i prirodu kompozitorove retorike (Agawu, 2009: 44-45).

Up. Topika

V. Korelacija, Muzički gest, Muzički znak, Teorija o muzičkom gestu

TRANSCENDENCIJA

Transcendencija (eng. *transcendence*) je filozofski pojam koji označava stvarnost izvan naše konkretne, svakodnevne realnosti. Pojam je ušao u muzičku semiotiku preko egzistencijalne semiotike. Transcendencija je jednostavno sve što je u stvarnosti odsutno, ali prisutno u našem umu. To može biti: 1) neki prostor za ideje i vrednosti, za njihovo virtuelno postojanje, pre nego što se aktuelizuju u našem svetu; 2) neka vrsta potpunije etape kojoj težimo zbog nepotpunosti našeg života; 3) aspekt božanskog, tj. teološki smisao (Tarasti, 2012: 460).

V. Egzistencijalna semiotika

TRANS-ZNAK

Trans-znak (eng. *trans-sign*) je znak u transcenciji. On spada u jedan od 9 tipova Tarastijevih znakova unutar egzistencijalne semiotike.

Tarasti o trans-znaku govori kao o čin-znaku koji u svojoj horizontalnoj pojavi postaje trans-znak ili „koncept“ u hegelijanskom smislu, tj. ideja koja objedinjuje sva prethodna iskustva, kao i sva očekivanja budućnosti, to je zbir *l'attente de l'avenir*²⁷⁵ (Tarasti, 2012: 61).

²⁷⁵ Očekivanje budućnosti.

Opisujući trans-znak, Tarasti polazi od činjenice da se egzistencijalna narativnost odnosi na subjekta koji je odvojen od konvencionalne i organske narativnosti, i navodi primere unutar muzičke interpretacije: Šubert kako ga svira Vladimir Sofronicki (Владимир Владимирович Софроницкий),²⁷⁶ Listova *Vallee d'Obermann* u izvedbi Volodosa (Аркадий Аркадиевич Володось),²⁷⁷ Šopenov nokturmo kako ga izvodi Korto (Alfred Cortot).²⁷⁸ „Takva egzistencijalna interpretacija nas vodi van konvencionalne vremenske, prostorne i aktorijalne strukture; u ovom slučaju muzika postaje nešto poput unutrašnjeg govora, pevanja, pevušenja. Subjekt je uopšte i definitivno prisutan, i to prisustvo ga, paradoksalno, odvaja od samog mesta prisustva koje je isklesano svim drugim koordinatama (prostornost, aktorijalnost itd.). Upravo to znači transcendiranje. Za subjekta je ono neophodno, kako bi pronašao svoje mesto u okviru sopstvene imanencije. Subjekt ne odlazi u neku spoljnu prazninu, već nailazi na svoju omnitemporalnu situaciju i prisustvo“ (Tarasti, 2012: 61).

V. Egzistencijalna semiotika, Fenznak, Genoznak.

TRIPARTICIJA

Triparticija (fr. *tripartition*) je analitička strategija ispitivanja muzičkog dela Žan Žak Natjea, koju je on pozajmio od Žan Molinoa koji dela umetnosti posmatra kao simboličke forme u poietskom procesu (stvaranja) i estezijskom procesu (percepcije).

Natjeova ideja se zasniva na triparticiji kategorija koje definišu „totalnu muzičku činjenicu“ (Nattiez, 1990): neutralni ili imanetni, poietski i estezijski nivo. Razmatranje samo jednog od tri nivoa analize ili muzičkog dela, ne daje zadovoljavajuće rezultate analize. Za Natjea, muzičko delo predstavlja simboličku formu koja postoji u tri dimenzije:

- 1) **poietskoj** – kao prazna forma, muzičko delo je rezultat stvaralačkog procesa koji se može opisati;
- 2) **estezijskoj** – onaj ko prima poruku daje joj jedno ili više mogućih značenja;

²⁷⁶ Sovjetski pijanista sa početka 20. veka.

²⁷⁷ Ruski savremeni pijanista.

²⁷⁸ Francusko-švajcarski pijanista, dirigent i pedagog sa kraja 19. veka i prve polovine 20. veka.

3) kao *trag* – simbolička forma postoji fizički i materijalno u formi traga i prima se čulima. Molino ovaj trag naziva **neutralni nivo**.

Na osnovu „tri modusa bivstvovanja muzičkog dela“ postoje i tri tipa analize:

1) **poietska analiza** – zanima se za proces nastanka kompozicije, opisivanje veze između kompozitorove namere, kreativnih procedura, mentalne zamisli i krajnjeg rezultata,

2) **estezijska analiza** – koja se zanima za interpretaciju muzičkog dela od strane izvođača i dirigenta, i percepciju i deskripciju kod slušalaca, i

3) **neutralna analiza** – kao metodološki artefakt koji se zanima za imanentne strukture, a do rezultata se dolazi neutralizacijom poietske i estezijske dimenzije objekta.

Pre svega, reči *poezija* i *poetika* istorijski i semantički potiču od grčke reči *poiesis* (grč. ποιησις), koja znači *stvarati*. Iz ovoga proizilazi da reč *poeta*, etimološki gledano, znači *stvaralac*, dok će *poietski proces*, logično, označavati stvaralački proces, što bi bio širi smisao pomenute grčke reči – radnja pri kojoj se služimo nekim sredstvima. Kada je reč o terminu *estezijski proces*, on je u vezi sa jednom porodicom grčkih reči koje označavaju čulnu percepciju, za razliku od reči *estetika* – *nauke o umetnosti i lepom*. Prema tome, pojam *estezijski proces* se upotrebljava sa značenjem *proces percepcije*.

Kao polaznu tačku u složenom analitičkom procesu Natje smatra analizu neutralnog nivoa, kao objektivni i dinamički proces ispitivanja dela u celini. Ona je samo jedan element analize, jer ne sadrži sve informacije koje su potrebne za dva preostala analitička rakursa. Deskripcija neutralnog nivoa ima i poietski i estezijski značaj, jer „između poietskog i estezijskog pola muzičke ‘komunikacije’, neutralni nivo je *u pokretu*“ (Nattiez, 1990: 96).²⁷⁹ „Ovim Natje naglašava da neutralna analiza ne znači da je muzikolog neutralan prema muzičkom delu, već da on *neutrališe*, iz metodoloških razloga, poietsku i estezijsku dimenziju *objekta*. Iako tri tipa analize u odvojenim formama već odavno postoje u muzikologiji, semiotika ih ujedinjuje u triparticiju koja otkriva proces nastanka dela od momenta koncepcije preko zapisivanja do izvođenja“ (Crnjanski, 2010a: 44).

Za Natjea ne postoji ograničen broj mogućih sadržaja (fabula), sve zavisi koje od tri gledišta prevlada. Prema njegovom mišljenju, jedino je model triparticije

²⁷⁹ Emfaza Natje, prevod N. C.

savršen analitički model koji ujedinjuje pozicije analitičara (neutralna dimenzija), slušaoca (estezijska dimenzija), ali u najvećoj meri i samog kompozitora (poiet-ska dimenzija), ali je upravo zato triparticiju lakše zamisliti nego ostvariti.

V. Muzička semiotika, Neutralna analiza

TROP / TROPIRANJE

Trop (gr. τρόπος, *tropos* = način, obrt; eng. *trope*) u muzici nastaje procesom **tropiranja** (eng. *troping*) – kada fuzijom dva suprotna oblika značenja nastaje treće, metaforično značenje. Ideja tropiranja je pozajmljena iz književnosti i široko je primenjivana u muzičkoj semiotici u okviru **teorije o muzičkom gestu**.²⁸⁰ „Tropiranje u muzici može biti definisano kao donošenje dva, inače nekompatibilna, tipa stila u jednu lokaciju kako bi iz njihove kolizije ili fuzije nastalo jedinstveno ekspresivno značenje. Tropiranje predstavlja jedan od efektnih načina na koji kompozitor može stvarati nova značenja i [time] tematski tropi mogu uticati na tumačenje čitavog višestavačnog dela. Topike su tipovi stila koje poseduju snažne korelacije ili asocijacije sa ekspresivnim značenjem; na taj način, one su prirodni kandidati za tropološku obradu“ (Hatten, 2004: 68). Ideja tropiranja je najoriginalnija Hatenova ideja koja se odnosi na činjenicu da se u muzici mogu stvarati nova značenja, odnosno da je metafora moguća i izvan jezika, tj. van striktno lingvističke upotrebe. Prema teoriji o muzičkom gestu, analogno retoričkim figurama u jeziku, tropiranje može nastati kreativnom fuzijom osnovnih značenja – korelacija, koje su podstaknute osnovnim vezama između zvuka i značenja. Tropiranje može nastati i kreativnom fuzijom:

- **gestova,**
- **topika,**
- **žanrova,** ili
- **na više nivoa.**

To znači da se gest primarnog nivoa označavanja može uopštavati u jedan viši nivo sinteze. U teoriji književnosti tropi su: „Retoričke figure koje se definišu kao

²⁸⁰ Koncept *tropiranja* u teoriji o muzičkom gestu ne treba poistovetiti sa istoimenim pojmom u starohrišćanskoj crkvenoj muzici, gde se odnosi na proces umetanja novih tekstovnih odlomaka, a ponekad i novih melodija u službene liturgijske tekstove, zbog čega su interpolirani odseci dobijali naziv *trope*. Ipak, premda je reč o fenomenima unutar dve različite muzičke prakse, treba primetiti zajedničku osobinu da *fuzijom postojećeg nastaje novo*.

postupci menjanja osnovnog značenja reči. Tako i metafora kao oblik tropa nastaje interakcijom između već postojećih značenja koja su često kontradiktorna zbog čega doslovna značenja reči, fraza i jezičkih figura, kada su udružena, daju metaforički smisao. Isti proces se pojavljuje u muzici, kada se dva različita osnovna značenja, to jest korelacije nađu unutar iste funkcionalne lokacije kako bi stvorile treće značenje zasnovano na njihovoj interakciji” (Crnjanski, 2014: 51).

Kao što je navedeno, u proces tropiranja mogu biti uključena samo osnovna, denotativna značenja koja Hatén naziva **korelacijama**, a status korelacija imaju gestovi, topike i žanrovi. U narednom primeru iz Šumanovog „Karnevala” prikazan je trop nastao fuzijom dve ne samo odvojene, već strukturalno suprotne topike – *marša* u dvodelnom metru, čvrstog, vojničkog karaktera i *valcera* u trodelnom metru, poletnog, igračkog karaktera.

Mogućnosti koje izvire iz kreativne fuzije gestova deluju beskonačno, ali da bi se gestovi mogli tumačiti unutar tropa, i oni, kao i topike moraju moraju oličavati dva odvojena, i opozitna gesta i imati utvrđene (stilske ili kulturno neposredne) ekspresivne korelacije. Fuzija dva kontrastna tematska gesta pojavljuje se u finalu Klavirske sonate br. 2, op. 14 Sergeja Prokofjeva kada su njihovi različiti karakteri združeni u jedan (pr. 58).²⁸¹



Primer 57. R. Šuman, „Karneval” op. 9 br. 21 (Non Allegro), Marš Davidovih saveznika protiv Filistejaca, *topikalni trop Marša i Valcera*

²⁸¹ Videti i primer 60, gde Šopen tropira dva osnovna tematska gesta u Klavirskoj sonati u b-molu.

**Primer 58. S. Prokofjev, Klavirska sonata br. 2, op. 14, finale (305),
tropiranje tematskih gestova**

**Primer 59. D. Šostakovič, Gudački kvartet br. 11, f-moll, op. 122, II stav,
tropiranje Skerca i Fuge²⁸²**

²⁸² U primeru Šostakovičevog Gudačkog kvarteta br. 11, II stav, prikazan je kraj prvog izlaganja teme u deonici violine i početak drugog izlaganja teme u deonici viole uz pratnju kontrabasnjaka (koji u daljem toku dobija tematski status). Poređenjem ovog Skerca sa konvencionalnom šemom ABA, uočava se da je A tradicionalno područje samo jedne teme, dok je ovde ekspozicija Fuge sa dve različite teme, tipičan srednji deo Skerca (B) često je reduciran na manji broj instrumenata, kao i ovde (Vn1, Vn2) i donosi drugu glavnu temu (ona se ovde javlja već u A, ali je prostor B, mesto njenog potvrđivanja). Konvencionalni trodelni ritam Skerca ovde je zamenjen dvodelnim. U poređenju sa isto tako trodelnom šemom Fuge, ekspozicija je tradicionalno strukturirana, dok je srednji deo *fakturalno reduciran na samo dva instrumenta*. Slična situacija je i u završnom delu Fuge, gde se pored dominantnog tonaliteta orgelpunkt javlja sam! Ova formalna igra između Fuge i Skerca je poslužila Šostakoviču za stvaranje *formalnog idiolekt* kao rezultante odvijanja narativnog procesa.

Topike i gestovi nisu jedini muzički elementi koji su sposobni za takvu vrstu sinteze. Drugi stav Šostakovičevog gudačkog kvarteta br. 11 (pr. 59) se može videti kao trop na nivou žanra zbog kreativnog spoja „demonške“ energije Skerca sa tipičnom teksturom i strogošću Fuge.

Braneći ideju metaforičkog značenja, Levinson se suprotstavlja mišljenju da u metafori „konstituentne reči nose samo svoje originalno, doslovno značenje, i da ne zadobijaju novo, metaforično“ (Levinson, 2006: 291). To ne sme voditi zaključku da metafore, to jest metaforički govor, nema značenje, zadobijeno u kontekstu, značenje koje se može nazvati metaforičkim značenjem, ili „sekundarnom upotrebom jezika“ prema Vitgenštajnu (Ludwig Wittgenstein). Budući da opozicije gestova predstavljaju neku vrstu uslova za mogućnost kreativne fuzije, Hatén izgleda prevazilazi problem kompatibilnosti konvencionalne definicije time što se rukovodi otelotvorenjem apstraktne ideje u zvučnoj formi kao ekspresivnog značenja, i u neku ruku retrospektivnim odnosom prema utvrđivanju gestova primarnog nivoa (podseća na tip metaforičnih gestova kao prikazivanja apstraktnih ideja u vizuelnoj formi). To povlači novu ideju i drugi kriterijum za tropološko tumačenje, a to je da se gest percipira kao ekspresivno značajan tek u sintezi ili u fuziji sa drugim.

To znači da nekada treba odstupiti od fiksnih značenja muzike i možda pre govoriti o značenju kao o potencijalu, gde do izražaja dolazi intuicija i subjektivnost. Tome u prilog idu višestruki primeri jezika o muzici u kome subjektivnost nije samo prihvaćen, već je i neophodan segment diskursa. „Postupanje sa semantičkim korelacijama i metaforama u muzici kao ekvivalentima doslovnog i prenesenog značenja u jeziku predstavlja važan pomak muzičke semiotike, jer je pojam muzičkog značenja usled dugotrajnog ‘habanja’ postao toliko mnogoznačan, neodređen i široko rastegnut da se morao precizirati i uže ograničiti. Time je Hatén jedan od prvih semiotičara koji otvara mogućnost proučavanja muzičke metafore na način koji je nezavisan od striktno lingvističke upotrebe“ (Crnjanski, 2010a: 30).²⁸³

Up. Tropološki gest

V. Teorija o muzičkom gestu

²⁸³ Tumačenje muzičke metafore je omogućeno saznanjima iz područja kognitivne lingvistike, naročito zaslugom dvojice naučnika, Lejkofa i Džonsona (Lakoff & Johnson, 2003) na polju diferencijacije konceptualne i lingvističke metafore.

TROPOLOŠKI GEST

Tropološki gestovi (eng. *tropological gestures*) su strateški gestovi koji nastaju kreativnom fuzijom dva ili više tematskih gestova. „Gestovi se mogu *tropološki* kombinovati kako bi stvorili novo značenje“ (Hatten, 2004: 125). Da bi se neka fuzija tumačila kao trop, moraju postojati dva odvojena gesta pre nego što su kombinovani. Isti proces nastaje i u književnosti, gde je trop retorička figura koje menjaju osnovno značenje reči. Ovo metaforično treće značenje nastaje interakcijom između već postojećih značenja koja su često kontradiktorna zbog čega doslovna značenja reči, fraza i jezičkih figura, kada su udružena, daju metaforički smisao. Muzika je prepuna ovakvih primera, a gest je samo jedna od korelacija – osnovnih veza koje postoje između zvuka i značenja, koje su sposobne za uopštavanje u jedan viši nivo sinteze. Upravo jedan od takvih primera fuzije kontradiktornih tematskih gestova, spajanje denotativnih značenja u istu funkcionalnu lokaciju, pronalazimo u razvojnom delu I stava Šopenove Klavirske sonate u b-molu. Tako nastaje trop gestova koji se odupire stilskim očekivanjima!



Primer 60. F. Šopen, Sonata br. 2 u b-molu, op. 35, I stav (Doppio movimento), tropiranje tematskih gestova (t.130 - 138)

Hatten zaključuje da su mogućnosti koje proizilaze iz ovakve kreativne fuzije različitih gestova neograničene. Zbog toga se ističe da takvi gestovi u fuziji moraju biti prethodno prepoznati kao dva odvojena (čak kontrastna) gesta, moraju posedovati utvrđene (stilske) ekspresivne korelacije, ili drugačije (strateški) prepoznati kao tematski (Hatten, 2004: 136).

Mogućnost tropiranja gestova predstavlja značajnu progresiju muzičke semiotike, jer otvara nove mogućnosti stvaranja i interpretiranja značenja muzike.

Up. Trop / tropiranje

„UMWELT“

„Umwelt“ (nem.) je koncept koji Tarasti (2012) preuzima iz biosemiotike Uekskila. Odnosi se na okruženje ili okolinu živih organizama. Unutar muzičke semiotike, on će značiti okolinu muzičkog dela kao živog organizma.

Up. „Dasein“

V. Egzistencijalna semiotika

UNUTRAŠNJE ZNAČENJE ⇔ spoljašnje značenje

Unutrašnje značenje (eng. *inner meaning*) odnosi se na značenje koje nastaje iz relacije jednog muzičkog znaka sa drugim, to jest jedne zvučne konfiguracije sa drugim. Unutrašnje značenje je tako isto što i **relaciono**.

Up. **Endogeno, Interoceptivno, Introverzivna semioza, Kongenerično značenje, Relaciono značenje, Sintagmatsko značenje**

V. Sintagmatsko značenje

VIŠEDOMENSKO PRESLIKAVANJE

Višedomensko preslikavanje (eng. *cross-domain mapping*) je proces koji podrazumeva shvatanje neke apstraktne oblasti (ciljna) pomoću druge koja nam je bliskija i konkretnija (izvorna). Da bi preslikavanje bilo moguće, izvorna i ciljna oblast moraju deliti strukturalne karakteristike. **Višedomensko preslikavanje** je važan proces koji omogućava funkcionisanje **konceptualnih metafora**, koje potpomažu konceptualizaciju apstraktnijih oblasti kao što je muzika.

Preslikavanje izvorne oblasti su prvo primetili Lejko i Džonson (Lakoff & Johnson, 1980), ukazujući na činjenicu da metafora nije samo lingvistička manifestacija, već je prisutna i u svakodnevnom govoru. Na osnovu ovog dokaza, oni tvrde da je metafora osnovna struktura na osnovu koje konceptualizujemo jednu apstraktnu oblast koristeći pojmove iz druge, konkretnije i poznatije oblasti. Veliki broj ovakvih primera potiču upravo iz muzike, muzika se opisuje terminima iz oblasti jezika, fizičke oblasti, biologije, itd. Iako je najveći izazov teoretičarima bio da objasne kako onda uopšte razumemo izvornu oblast,

Džonson (Johnson, 1987) je objasnio da je to moguće pomoću ponavljajućih obrazaca telesnog iskustva, a upravo ti obrasci su ono što će on nazvati **slikovnim shemama** (*image schemata*). Slikovna shema je dinamična kongnitivna konstrukcija koja funkcioniše kao apstraktna slikovna struktura i povezuje veliki raspon različitih iskustava koja mogu manifestovati ovakve ponavljajuće strukture. Slikovna shema je vizuelna struktura i omogućava nam da imamo koherentna iskustva. Dalje, preslikavanje oblasti omogućava ispunjen **princip invarijantnosti** (*invariance principle*) prema kome postoji korespondencija između strukture slikovne sheme dve oblasti. Najčešće kao izvorna oblast funkcioniše fizička oblast i jednostavne prostorne orijentacije. Zbikovski (Zbikowski, 2011) objašnjava kako je shema vertikalnosti gore-dole primenjena na tonove u muzici: uobičajeno govorimo o „visokim“ tonovima i „dubokim“ tonovima. Ne moramo daleko da tražimo analogiju našeg iskustva sa tonovima, jer kada proizvodimo „dubok“ zvuk, naša pluća rezoniraju, a kada proizvodimo „visok“ zvuk naša pluća ne rezoniraju na isti način, i izvor zvuka se čini da je lociran bliže našoj glavi. „Gore“ i „dole“ kod tonova su u korelaciji sa prostornim „gore“ i „dole“ – vertikalnom orijentacijom naših tela (Zbikowski, 2011: 202-203).

Najuspešnije **višedomensko preslikavanje** bi bilo ono koje ima najveći broj struktura slikovnih shema (strukturnih sličnosti) u izvornoj i ciljnoj oblasti. Saznanja iz oblasti kognitivne lingvistike poput **višedomenskog preslikavanja, principa invarijantnosti, slikovnih shema**, uopšte **konceptualne metafore** ukazale su na važan uticaj koji ima telo u konceptualizaciji svega oko nas, što je ideja tzv. **teorije otelovljenja**. Ova „kognitivna revolucija“ je snažno produbila i saznanja iz oblasti muzičke teorije i omogućila je rađanje jedne od najuticajnijih ideja muzičke semiotike – **teorije o muzičkom gestu**.

V. Konceptualna metafora, Princip invarijantnosti, Slikovna shema, Teorija o muzičkom gestu, Teorija otelovljenja

VREMENSKA (TEMPORALNA) DIMENZIJA

U Tarastijevoj semiotici, **vremenska dimenzija** (eng. *temporal dimension*) ili temporalizacija (eng. *temporalization*) je jedna od tri kategorije izotopija i tri grane muzičke logike, pored **prostorne** i **aktorijalne dimenzije**.

Tri grane muzičke logike predstavljaju minimalne uslove da bi se odigrao jedan muzički događaj. Svaka kategorija, pa i vremenska, se posmatraju kroz unutrašnju strukturu (nivo znakovnosti) i spoljašnju (nivo komunikativnosti).

Unutrašnja vremenska dimenzija predstavlja poređenje elemenata muzičke sintagme, tj. promene tempa u muzičkom toku, a spoljašnja vremenska dimenzija se odnosi na ritam i metar. Npr. vremenski *debrayage* predstavlja udaljavanje od tekstualnog „sada,“ odnosno norme, u budućnost ili prošlost. Drugim rečima, usporavanje ili ubrzavanje osnovnog ritmičkog pulsa bi značio vremenski *debrayage*, isto kao što bi se povratak na osnovni puls tumačio kao vremenski *embrayage*.

Analogno prostornoj dimenziji, vremenski *debrayage* i *embrayage* se može izračunati i u spoljašnjoj dimenziji: plus (+) za kretanje ka augmentaciji, i minus (-) za kretanje ka diminuciji, a brojevima, 1, 2, 3 se izračunavaju umnošci osnovne ritmičke jedinice, i obrnuto. Tako bi prelazak sa polovine (kao norme) na osminu ritmičke vrednosti iznosio -2. Normativna vrednost bi, kao i u slučaju prostorne dimenzije (osnovnog tonaliteta) bila 0.

V. Egzistencijalna semiotika, Aktorijalna dimenzija, Prostorna (spacijalna) dimenzija, Izotopija

ZNAK

Znak (gr. σήμα, *sema*, = oznaka, znak; starofr. *signe*; lat. *signum* = oznaka, token; eng. *sign*) je nešto što stoji umesto nečeg drugog.²⁸⁴ Termin znak se uglavnom odnosi na celinu znaka koja se sastoji od njegovih odvojenih elemenata. Znak (*signe*) kao celina ujedinjuje pojam i akustičku sliku, odnosno **označeno** (*signifie*) i **označitelja** (*signifiant*), odnosno materijalnu predstavu znaka i njegov objekat, predstavu, mentalnu sliku. U Pirsovoj teoriji postoji i treći element: **interpretant**. Čitava nauka o znakovima je time polarizovana na sosirovsku, koja je bliskija jeziku kao semiotičkom sistemu, i lingvistici kao istraživačkom modelu, i sa druge strane pirsovsku, koja je bliskija filozofiji i pragmatici. Takođe, izvestan ambigvitet oko definicije pojma znaka nastao je, između ostalog, i zbog činjenice da je termin *znak* u Pirsovoj teoriji identičan Sosirovom *označitelju*.

²⁸⁴ Prvi put se ova definicija javlja kod Edmund Spensera 1590. godine u delu, „Vilinska kraljica“ (The Faerie Queene) posvećeno Elizabeti I, britanskoj kraljici i dinastiji Tudor.

Sosir:	označitelj	označeno	
Pirs:	znak	objekat	interpretant

OZNAČITELJ Reč „ruka“	OZNAČENO „Deo tela“
ZNAK	

Tabela 14. Sosirova dijadična koncepcija znaka sa primerom

OZNAČITELJ (Pirsov znak) Reč „ruka“	OZNAČENO (Pirsov objekat) „Deo tela“	INTERPRETANT Telo, šaka, prsti, rame, pomoć...
ZNAK		

Tabela 15. Pirsova trijadična koncepcija znaka sa primerom

Između označitelja i označenog mogu postojati različite veze: prirodne (motivisanost); proizvodjne (nemotivisanost); konvencionalne; jedan označitelj može upućivati na jedan označeni (monosemija) ili više njih (polisemija); značenje može biti doslovno (denotativno) ili preneseno (konotativno), što su dva suprotna oblika značenja. Ova dva entiteta ulaze u najvažniji proces semiotike koji se naziva **semioza** i u kome prema Morisu učestvuju: 1) nosilac znaka (*sign vehicle*); 2) *designatum* ili objekat na koji se znak odnosi; 3) *interpretant*, ili kognitivna reakcija koja se stvara u mislima tumača; 4) *interpretator*, ili subjekt koji tumači znakove i tako učestvuje u semiotičkoj aktivnosti.

Pirs je u svojim istraživanjima semiotike zaključio da je misao moguća samo posredstvom znakova. I zaista, semiotika kao nauka je ukazala na činjenicu da su znakovi svuda oko nas, a ističu autori poput Mukaržovskog: „Celokupna stvarnost, počev od čulnog utiska sve do najapstraktnije idejne konstrukcije, pojavila se pred današnjim čovekom kao široko, složeno, organizovano carstvo znakova,“ kaže Mukaržovski (1998: 111). Isti autor govori da je najkarakterističnija funkcija znaka da služi sporazumevanju između individua kao članova istog kolektiva, te je takva svrha jezika kao najrazvijenijeg i najpotpunijeg sistema znakova“ (Mukaržovski, 1987: 66). Međutim, komunikativna funkcija znaka jeste glavna, ali ne i jedina, pa tako Mukaržovski razmatra i umetnost kao komunikativni znak koji je sasvim drugačije prirode od jezika.

Počevši od antičkog perioda, u kome se razmatraju odvojeni pojmov *sēmeîon* (oznaka) i *semaion* (znak) u dijagnostici bolesti, do Platonovog i Aristotelovog učenja o lingvističkom znaku, do srednjevekovnog latinskog pojma *signum* u spisima sv. Augustina (354-430) i utvrđivanja prirodnih (*signa naturalia*) koji nemaju nameru da nešto označe, i intencionalnih znakova (*signa data*) koji se koriste u komunikaciji, pa do bliske distinkcije u filozofskim spisima Rodžera Bekona u 13. veku, znak postaje fundamentalna tema filozofskih rasprava. Bez obzira što se znak u početku više razmatrao kao lingvistički, unutar dominantnog semiotičkog sistema izražavanja – jezika, postepeno se od kraja 19. veka velika pažnja poklanja i znakovima unutar neverbalne komunikacije, drugim semiotičkim sistemima poput umetnosti i nauke, te pojmovima koji su neraskidivo povezani sa pojmom znaka. Znak je neodvojivi aspekt u razvoju francuskog, ruskog i češkog strukturalizma, potom fundamentalni element u svim disciplinama koja kao predmet imaju prenos informacije, i komunikaciju: kibernetici, glosematici i teoriji informacije; kognitivnoj lingvistici i univerzalnoj gramatici, filozofiji, matematici, kognitivnoj muzičkoj teoriji i teoriji kulture. Razvojem antropologije i antropoloških istraživanja, ali i ljudske psihologije došlo se i do važnih otkrića iz područja bihejviorizma, prenatalne i natalne komunikacije, komunikacije u različitim kulturama, u kojima pojam znaka igra značajnu ulogu.

Ne postoji znak bez značenja, zbog čega su semiotika i semiologija neraskidivo povezane sa semantikom kao disciplinom koja proučava značenje. To objašnjava donekle činjenicu što su ova tri termina u prošlosti imala jednaka određenja. što je zasigurno izazvano etimološkom sličnošću svih termina koji sadrže „sem“ (Đokić, 2003): *sema* (σημά) – znak; *semeion* (σημείον) – oznaka, znak, token, indikacija; *semaino* (σημαίνω) – značim; *semainon* (σημαίνων) – znak, *semainomena* (σημαινόμενα) – značenje, *semeiotikos* (σημειωτικός) – koji se rukovodi oznakama i koji je sposoban označavati, *semantikos* (σημᾶντικός) – označavajući. Prefiks *semio* (latinizirana transliteracija grčkog *semeio*), *sema* i *seman* su tako osnova za različite termine u polju semiotike i semantike.²⁸⁵

Muzički znak je predmet proučavanja muzičke semiotike i odnosi se na sposobnost muzike da saopštava značenja. On se ne odnosi na semiografiku muzike, već na zvučni potencijal, zvučni sadržaj kao znak koji referiše drugi zvuk, ili nešto izvan muzike. Prema tome, u muzici se mogu pronaći dve vrste znakova: oni koji poseduju sposobnost izvanmuzičke reference (tzv. *referencijalno značenje*); 2)

²⁸⁵ Videti Nöth 1990, Thomas A. Sebeok, *Signs: An Introduction to Semiotics* (2001).

oni koji nemaju samostalno značenje, već se ono formira unutar strukture u odnosima sa drugim znakovima (tzv. *relaciono značenje*). Na taj način muzički znak istovremeno učestvuje u dve vrste muzičke semioze: **spoljašnjoj i unutrašnjoj**, a Agavu razlikuje **referentne znakove** ili **topike**, od čistih muzičkih znakova.

Najveću primenu u muzičkoj semiotici imaju **Pirsove kategorije znakova**, naročito znakovne klase na drugostepenom nivou: ikone, indeksi i simboli. Prema Tarastiju, postoji i unutrašnja i spoljašnja, ikoničnost, indeksikalnost i simboličnost, te znakovi mogu biti transformisani iz jedne kategorije u drugu, spoljašnja ikoničnost može postati unutrašnja i slično. Ikonički znakovi su znakovi na relaciji similariteta, indeksi su znakovi na relaciji uzroka, a simboli konvencije. Interesantno je da upravo simbol kao znak koji nosi konvencionalno značenje, Lidov tumači sa njegovog negativnog aspekta, jer ukazuje da on nema prirodan odnos sa svojim objektom (uzrok ili similaritet), što je više važno u umetnosti - stoji kao antipod prirodnoj referenci bilo da se muzici pripisuje drugostepeno značenje ili ne (Lidov, 2005).

V. Ikona (Ikonički znak), Indeks, Muzički znak, Označitelj, Označeno, Pirsove kategorije znakova, Pirsova trihotomija, Simbol, Semiotika, Semioza, Značenje

ZNAČENJE

Značenje (grč. σημαίνόμενα, *semainomena*; eng. *meaning* = značenje) se pojavljuje kao odnos između **označitelja** i **označenog**, ono je cilj razmatranja svakog znaka i cilj svake semiotičke radnje. To znači da **semiotika** kao nauka mora ponuditi alat za razumevanje semiotičkih sistema. Budući da je značenje u najužoj vezi sa označenim – posebna disciplina koja se zanima samo za taj aspekt znaka naziva se **semantika**. **Semantika muzike** je tako disciplina koja istražuje muzičko značenje.

Smatra se da nijedno pitanje nije donelo više rasprave i neslaganja u muzikologiji i muzičkoj teoriji od pitanja o značenju u muzici.²⁸⁶ Kompozitor Koplend

²⁸⁶ Ovde se mora istaći činjenica da se značenje u lingvistici često zamenjuje pojmovima **smisao** i **vrednost**, što dodatno komplikuje složenost pojma znaka. Pored toga se u srpskom jeziku pojavljuju prevodi pojmova „meaning“ i „signification“ kao značenje, iako je ovo drugo „označavanje“ proces, a ne krajnji cilj. Prema Bartu vrednost se nalazi izvan znaka (materija forme), nju tražimo oko znaka u određenom sistemu, dok je značenje unutar znaka (materija sadržaja) određeno relacijom dva entiteta. Sosir u svojoj Opštoj lingvistici daje prednost izučavanju vrednosti koju određuje kao bitno svojstvo znaka da može biti razmenjen sa nekom različitom stvari.

(Aaron Copland) je to interesantno ilustrirao na početku svoje knjige Šta slušati u muzici (*What to Listen for in Music*) još 1939. godine na sledeći način: „Da li postoji značenje u muzici?“ – „Da“, „Može li se sa toliko reči reći šta je to značenje?“ – „Ne“ (12).

U prošlosti je muzici često pripisivano značenje, počevši od njene uloge u Staroj Grčkoj i učenju o afektivnim dejstvima modusa; preko drevne Kine u kojima su muzički elementi povezivani sa kosmičkim pojavama, godišnjim dobima, delovima dana ili razdobljima ljudskog života; pa sve do prakse srednjeg veka i religioznih konotacija, a onda i aktualizacije problema muzičkog značenja u programsko-ekspresivnim delima 19. veka i „intelektualnim igrama“ u muzici 20. veka. Međutim, polemika oko semantičnosti muzike delila je mislioce u dva tabora: na one koji smatraju da muzika izražava samo sebe i svet tonova, i onih koji muziku vide kao sposobnu da izražava duševna stanja, emocije ili neke vanmuzičke sadržaje. Mejer (1986) i Natje (Nattiez, 1990: 110) smatraju da je prva pozicija **formalističko-apsolutistička** – muzika ima smisao u sebi samoj, dok je druga **ekspresionističko-apsolutistička** – muzika je sposobna da se odnosi na nešto ne-muzičko, izvan sebe. Prva pozicija je asemantički obojena – muzika nije sposobna da izražava ništa drugo osim sebe same. Ovaj široko prihvaćeni stav zapravo propagira *tautološko semantičko značenje*, jer, *muzika znači samu sebe*, to jest *znači svoju temu* prema Hansliku (prema Swain, 1997).²⁸⁷ Druga pozicija propagira semantičnost muzike naročito na nivou izražavanja unutrašnjih psiholoških fenomena.²⁸⁸ Jedna grupa ekspresionista tvrdi da emocionalna značenja nastaju u reakciji na „muziku. U zavisnosti od toga ko sadrži emocije, *slušalac ili autor*, razlikuju se: **arauzalna teorija** - muzičko delo za sadržaj ima onu emociju koju izaziva kod slušalaca (ovaj „efekat ogledala“ nije naučno verifikovan, a često postoji i ogromna diskrepancija između onoga što se tvrdi da delo predstavlja i onoga što slušalac oseća), i **teorija izraza** - počiva na ideji da u muzičkom delu umetnik izražava sopstvene emocije i osećanja. Ovo psihološko tumačenje muzičkog značenja pokazuje manjkavost u pragmatičnim situacijama: muzičko delo bi imalo onoliko „značenja“ koliko i reakcija slušalaca, a sa druge strane ne bi izazivalo reakcije ukoliko je delo slušaocu već poznato. Kivi

²⁸⁷ Tema je za Hanslika muzički subjekat, a subjekat „ne može biti shvaćen kao objekat koji dolazi iz eksternog izvora, već kao nešto intrinzično muzikalno, drugim rečima, kao konkretna skupina zvukova u određenom muzičkom delu (Hanslick, 1891: 169)

²⁸⁸ Slična tipologija na formaliste i ekspresioniste se može naći kod Mejera (1956) i Fubinija (1967).

zato smatra da je ispravnije govoriti da muzika ne izražava određenu emociju, već pre emotivnu karakteristiku (prema Davies, 1994: 261). Druga grupa ekspresionista (referencijalni ekspresionisti) tvrdi da emocionalna značenja zavise od razumevanja referencijalnog sadržaja muzike. Ova teorija približava muzički znak lingvističkom znaku kod koga je sposobnost da se *odnosi na nešto* usmerena na istraživanje njegovog fundamentalnog aspekta, tj. odnosa prema realnosti.

Sa razvojem muzičke semiotike i Nove muzikologije, diskusija se značajno pomerila sa pitanja da li muzika znači do pitanja gde treba tražiti muzičko značenje?²⁸⁹ U odnosu na odgovor na to pitanje, mogu se razlikovati dva koncepta značenja u muzici, koja odgovaraju formalističkom i ekspresionističkom stavu: 1) **unutrašnje** – značenje muzike je unutrašnje ili relaciono, to jest *ono je u kontekstu samog dela*, i 2) **spoljašnje** – muzika ima sposobnost da komunicira značenja koja su u relaciji sa eksternim svetom ideja, radnji i emocija. Značenje se generalno može videti „kao sintagmatsko ili paradigmsko u svojoj konstrukciji, jer je prvo locirano na sintagmatskom aksisu (horizontali), a drugo prebiva na paradigmskom aksisu (vertikali), to jest na osi kombinacije i selekcije.“ (Crnjanski, 2018: 375-376). Pa ipak, u praksi se za ova dva tipa značenja upotrebljavaju različiti termini, što dovodi do izuzetno složene terminologije i čestih nejasnoća (tabela 16).²⁹⁰

Eksterno	Interno
Spoljašnje	Unutrašnje
Referencijalno	Relaciono
Paradigmsko	Sintagmatsko
Ekstroverzivno	Introverzivno
Ekstrovertno	Introvertno
Ekstrinzično	Intrinzično
Ekstragenerično	Kongenerično
Eksteroceptivno	Interoceptivno
Egzogeno	Endogeno

Tabela 16. Termini za dva tipa muzičkog značenja²⁹¹

²⁸⁹ Agavu zaključuje da se Nova muzikologija u stvari pojavila kao reakcija na formalizam u vidu anti-formalizma (Agawu, 1996) i borba protiv pozitivističke muzikologije.

²⁹⁰ Više o ovome videti u: Crnjanski, Nataša „Is that a new language coming? Some questions concerning music semiotics vocabulary“ (2018).

²⁹¹ Lista bi mogla da uključi i dihotomije poput egzosemantično-endosemantično, izraz-struktura, itd.

„Takođe možemo zaključiti da je prvi tip – unutrašnje *apstraktno*, jer ukazuje na drugi muzički zvuk, a da je drugo – spoljašnje značenje *konkretno*, jer ukazuje na konkretan objekat, emociju ili ličnost“ (Crnjanski, 2018: 376). Međutim, kakva je njihova veza? Kokerovi termini **kongenerično** i **ekstragenerično** (1972) su korišćeni da bi se razlikovalo unutrašnje *strukturno* značenje od spoljašnjeg *kulturološkog značenja*, a definisao ih je prema teoriji očekivanja, iako nije dao puno objašnjenja o njihovom odnosu.²⁹² Ipak, zapaža se da je kongenerično značenje više prisutno u instrumentalnoj muzici, gde se proces označavanja kreira putem repetitive „da bi se postiglo značenje, zvuci moraju da referišu (ponavljaju) druge zvukove“ (Rosu, 2016:12).²⁹³ Ovi termini kongenerično / ekstragenerično su analogni Jakobsonovoj opoziciji između **introverzivnog** i **ekstroverzivnog značenja**, što kasnije usvaja i Kofi Agavu (1991). Tako Agavuvov metod balansira između dva tipa muzičkog značenja i dva tipa znakova: topikalnih (ili referencijalnih), i onih koje naziva čistim znacima (*pure signs*, 1991: 51), a koji mogu da se odnose na bilo koju muzičku komponentu koja se pokaže kao strukturalno značajna u konstituciji muzičkog dela, najčešće na harmoniju. Mora se priznati da je termin čist **muzički znak** problematičan, jer tautološki označava sam sebe, što je u suprotnosti za bilo kojom normativnom definicijom znaka (Kneif, 1974: 37). Zajedno sa Tarastijevim tipovima znakova kao što su: *pred*, *čin* i *post-znak*, koji su nedvosmisleno zasnovani na logičkim relacijama sa referencijom unutar muzičkog procesa, postavlja se pitanje da li je to muzička semiotika zapravo proširila koncept znaka u muzici?

Dualizam muzičkog značenja potiče od same prirode znaka koja određuje i tip analize: za označitelja (materijalni aspekt znaka, prvostепенost) je to formalna analiza, a za označeno (mentalni koncept, drugostепенost) – semantička teorija i praksa (Stefani, 1975: 80). Dugo vremena važio je stav da strukturalni pristup značenju nije ispravan, jer se oslanja samo na jedan, materijalni aspekt znaka, pritom retko pronalazeći funkcionalni kôd. Ovaj stav je donekle izazvan

²⁹² Interesantno je poređenje Kokerove distinkcije primarne i sekundarne dimenzije muzičke reference sa Hatenovom idejom o semantičkim korelacijama i tropima. Naime, Kokerova primarna dimenzija je kongenerična, i podrazumeva referencu na drugu muziku, ili unutar istog dela ili unutar nekog drugog dela, dok je sekundarna dimenzija ekstragenerična, gde leži metafora (Up. Steven C. Krantz, „Metaphor in Music“, 1987). To znači da je, prema Kokeru svako spoljašnje značenje muzike zapravo metaforično, dok je Hatanova metafora moguća i sa unutrašnjim denotativnim nivoom (gestovi), ali i sa spoljašnjim denotativnim nivoom (topike).

²⁹³ Prema Kokerovom objašnjenju ekstrageneričnog značenja, sve muzičke reference na spoljašnji svet imaju metaforički značaj! U Hatenovoj teoriji su metafore (tropi) moguće i sa unutrašnjim (gestovi) i spoljašnjim (topike) korelacijama!

nesporazumom: složene analitičke faze strukturalne metode često izazivaju pogrešne korake dekompozicije što prouzrokuje neadekvatno tumačenje ili odustajanje od krajnjeg cilja analize, ali nikako ne potvrđuju odsustvo značenja ili sintakse. Između dva koncepta nije bilo medijacije sve do pojave Pirsovog trećeg aspekta znaka – **interpretanta** (trećestепенost) koji ukazuje na odnos znaka sa svojim interpretantima. I Dejvid Lidov u svom istraživanju predlaže kao pravilo da postoje kompetitivne veze između strukture i reference u svakoj semiozi (Lidov 1999: 127). Takođe i Agavu doprinosi medijaciji između dva koncepta time što topike kao funkcionalne znakove polaže na oba plana, i paradigmatiski i sintagmatski (Agawu, 129). Tako kod savremenih semiotičara potraga za izrazom i sadržajem nije više podeljena na semiotiku označenog i semiotiku označitelja u smislu opredeljenja za jedan koncept, već se značenje razmatra paralelno kroz sadejstvo dva tipa semioze u jednom muzičkom delu: unutrašnje (introverzivne, apsolutne) i spoljašnje (ekstroverzivne, referencijalne). Upravo Agavu (Agawu, 2009) smatra problematičnim dihotomiju intrinzično-ekstrinzično za razlikovanje tipova muzičke signifikacije. Na primer, navodi da ekstrinzično muzičko značenje zavisi od nivoa konvencionalne signifikacije (Vagnerovi lajtmotivi, tonska slikanja i drugo), dok intrinzično značenje takođe zahteva „spoljašnje“ konvencionalno znanje na osnovu koga se ono može tumačiti (na primer da posle D7 ide tonika, da nakon melodijskog skoka sledi postupan pokret u suprotnom smeru i drugo). U tom smislu, on ovu dihotomiju smatra konačno lažnom (Agawu, 2009: 28). U Tarastijevom rečniku takođe vidimo da znakovi učestvuju i u unutrašnjem i spoljašnjem vremenu i prostoru, kroz interoceptivnu i eksteroceptivnu ikoničnost, indeksikalnost i simboličnost.²⁹⁴ Takav zaokret u razmišljanju u muzičkoj semiotici je donekle izazvan i činjenicom da je samo označavanje (signifikacija), a ne značenje zapravo ključno pitanje semiotike. Signifikacija je *proces koji vodi do značenja*, a ne samo značenje, ono je čin stvaranja značenja kako zaključuje Bart (1979). I Hatanova teorija o muzičkom gestu daje značajan doprinos tumačenju muzičkog značenja pomoću ključnog pojma muzičkog gesta, i topika kao referencijalnih znakova. Hatanova najoriginalnija ideja zapravo leži u činjenici da gestovi i topike kao denotativna značenja mogu kreativnom fuzijom stvarati nova značenja nalik tropima u prirodnom jeziku.

²⁹⁴ Dva spekta kognicije znaka, prvi se odnosi na to šta se dešava npr. u mislima primaoca znaka. Drugo se odnosi na spoljašnji izvor znaka, npr. pošiljaoca, na nešto van subjekta (Tarasti, 2012). Tarasti takođe koristi termine endogeno i egzogeno za znakove, i modalitete takođe.

Razmatranje muzike kao znakovnog sistema povlači za sobom i pitanje **muzičkog jezika**, ali i pitanje njene komunikativne funkcije, to jest šta nam poručuju muzička dela kao poruke? Knajf je dobro primetio da je odnos muzike i značenja neodređen do one mere koja bi bila nepodnošljiva u verbalnoj komunikaciji (Kneif, 1974b: 41). „Muzika ima svoju neodređenu semantičnost, koja nije ‘neznačenje’, već ‘višeznačnost’ i to je još jedan od razloga da prihvatimo sve njene semantičke nivoe” (Fubini, 1967: 7).

Up. Signifikacija (Označavanje)

V. Referenca, Semantika, Semioza, Znak

Literatura

- ABBATE, Carolyn. 1991. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press.
- AGAWU, Kofi. 1991. *Playing with Signs-A Semiotic Interpretation of Classic Music*. New Jersey: Princeton University Press.
- AGAWU, Kofi. 1996. „Analyzing Music Under the New Musicological Regime“. *Music Theory Online*, Volume 2, Number 4. A Publication of the Society for Music Theory, Yale University; <http://www.mtosmt.org/issues/mto.96.2.4/mto.96.2.4.agawu.html> (pristupljeno 12.05.2010.).
- AGAWU, Kofi. 1999. „The Challenge of Semiotics.“ *Rethinking Music* (ed. Nicholas Cook). New York: Oxford University Press, 138- 160.
- AGAWU, Kofi. 2004. „How We Got Out of Analysis, and How to Get Back In Again“ *Music Analysis* 2–3, 267–286. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1111/j.0262-5245.2004.00204.x> (pristupljeno 10.05.2009.).
- AGAWU, Kofi. 2009. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York: Oxford University Press.
- AIELLO, Rita. 1994. “Music and Language: Parallels and Contrasts,” In Rita Aiello and John A. Sloboda (eds.), *Musical perceptions*. New York, Oxford: Oxford University Press, 40-63.
- AIELLO, Rita; Sloboda, John A. (eds.). 1994. *Musical Perceptions*. Oxford University Press. New York.
- ALMÉN, Byron and Edward Pearsall. 2006. *Approaches to Meaning in Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- ALMÉN, Byron. 2008. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- ANDREIS, Josip. 1989. *Povijest glazbe III*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- ANTOVIĆ, Mihailo. 2015. „A Linguistic Construct Informs Musicology: Ranking Metrical Constraints in Music Perception-“ *Facta Universitatis*, Series: Linguistics and Literature Vol. 13, No 2, 2015, pp. 77 – 93.
- ANTOVIĆ, Mihailo, Dušan Stamenković & Vladimir Figar. 2016. „Association of Meaning in Pogram Music: On Denotation, Inherence, and Onomatopoeia.“ *Music Perception*, 34(2): 243-248.
- ANTOVIĆ, Mihailo. 2017. *Od neurona do smisla: Lingvistika u kognitivnim naukama*. Niš: Filozofski fakultet.
- ANTOVIĆ, Mihailo. 2019. „The Role of Movement in Musical Signification: From Cognitive to Conceptual Semantics of Music.“ *Musica Movet: Affectus, Ludus, Corpus* (ed. Milena Medić, Miloš Zatkalik, Denis Collins). Belgrade : Faculty of Music.
- BART, Rolan. 1979. *Književnost, mitologija, semiologija*, (preveo Ivan Čolović), II izdanje, Beograd: Nolit.
- BEARD, David, & Kenneth Gloag. 2005. *Musicology: The Key Concepts*. Routledge.
- BENT, Ian & William Drabkin. 1987. *Analysis*. New York: Norton.

- BENVENISTE, Emile. 1971. „The Nature of the Linguistic Sign“, *Problems in General Linguistics*, 43-48. Coral Gables: University of Miami Press.
- BERENSON, F.M. 1993. „Interpreting the Emotional Content of Music“, *The interpretation of Music*. (Ed. Michael Krausz). Oxford: Clarendon Press.
- BERGERON, Katherine & V. Bohlman, Philip (eds). 1992. *Disciplining Music: Musicology and its canons*. Chicago: University of Chicago Press.
- BERRY, Michael. 2009. „The Importance of Bodily Gesture in Sofia Gubaidulina’s Music for Low Strings“. *Music Theory Online*, Volume 15, Number 5, October 2009 <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.09.15.5/mto.09.15.5.berry> (pristupljeno 23.04.2010.)
- BONDS, Mark Evan. 1991. *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge, Mass., London: Harvard University Press.
- BOUISSAC, Paul. 2008. „The study of metaphor and gesture. A critique from the perspective of semiotics“. (Alan Cienki, Cornelia Müller, eds.), *Metaphor and Gesture*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 277-282.
- BOWMAN, Wayne D. 1998. *Philosophical Perspectives on Music*. New York: Oxford University Press.
- BREGMAN, Albert. 1990. „Auditory Scene Analysis“. *The Journal of the Acoustical Society of America* 95(2). MIT Press. https://www.researchgate.net/publication/200045100_Auditory_Scene_Analysis_The_Perceptual_Organization_of_Sound (pristupljeno 13.07.2019.)
- BRESSLER, Liora (ed.). 2004. *Knowing bodies, moving minds*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- BROWN, Malcolm. 1979. „The Soviet Russian Concepts of ‘Intonazia’ and ‘Musical Imagery’,“ *Musical Quarterly* 60/4. 557-67.
- BRUML, B. J. & N. F. H. 1975. *A Dictionary of Gestures*. New Jersey: Metuchen.
- BUDD, Malcolm. 1985. *Music and the Emotions*. London: Routledge & Kegan Paul.
- BURNHAM, Scott. 1995. *Beethoven Hero*. Princeton: Princeton University Press.
- CAPLIN, William. 2005. „Essays on the relation of musical *topoi* to formal function“. *Eighteenth-Century Music* 2/1, 113-124, Cambridge: Cambridge University Press.
- CARDILLO, Keneth F., *Rereading The Language of Music: Toward a Reconciliation of Expressive Theory and Semiotic Analysis of Music with implications for Performance*, A Dissertation submitted to the Department of Interdisciplinary Humanities in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, Florida State University, College of Arts and Sciences, (defended March 17, 2008).
- CHANDLER, Daniel. 2007. *Semiotics the basics*, London & New York: Routledge.
- CIENKI, Alan. 2008. „Why study metaphor and gesture?“ In Alan Cienki and Müller, Cornelia (eds). *Metaphor and Gesture*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 5-25.
- CIENKI, Alan and Cornelia Müller (eds.). 2008. *Metaphor and gesture*, Amsterdam, 283-290.
- CLARK, Ann. 1982. „Is music a language?“ *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 41 (2): 195-204.

- CLARKE, E. F., Davidson, J. W. 1998. „The body in performance“. In Thomas, W. (ed.), *Composition-performance-reception*. Aldershot, UK: Ashgate Press, 74-92.
- CLYNES, M. 1977. *Sentics: the Touch of the Emotions*. New York: Doubleday and Co.
- CLYNES, M. 1982. *Music, Mind, and Brain: The Neuropsychology of Music*. New York: Plenum Press.
- COKER, Wilson. 1972. *Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*. The Free Press. New York.
- COOK, Nicholas. 1987. *A Guide to Musical Analysis*, J.M.Dent & Sons. London.
- COOK, Nicholas. 1994. „Perception: A Perspective from Music Theory“ In Rita Aiello and John A. Sloboda (eds), *Musical perceptions*. New York, Oxford: Oxford University Press, 64-95.
- COOK, Nicholas. 1998. *A very short introduction*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- COOK, Nicholas & Everist, Mark (eds.). 1999. *Rethinking Music*. Oxford University Press. Oxford & New York.
- COOK, Nicholas. 2001. „Theorizing Musical Meaning“, In *Music Theory Spectrum*, No. 23, 170–195.
- COOK, Nicholas & Nicola Dibben. 2001. „Musicological Approaches to Emotion“, u: *Music and Emotion: Theory and Research*, (eds. Patrik Juslin and John Sloboda), Oxford: Oxford University Press, 45-70.
- COOKE, Deryck. 1959. *The Language of Music*. Oxford University Press. Oxford.
- COPLAND, Aaron. 1988. *What to Listen for in Music*, New York: Mentor.
- COX, Arnie. 2001. „The Mimetic Hypothesis and Embodied Musical Meaning“. *Musicae Scientiae*. Volume: 5 issue: 2, 195-212.
- COX, Arnie. 2006. „Hearing, Feeling, Grasping Gestures“. *Music and Gesture* (eds. Anthony Gritten and Elaine King). Ashgate. Hampshire – Burlington. 45-60.
- COX, Arnie. 2011. „Embodying Music: Principles of the Mimetic Hypothesis“. *Music Theory Online*, Volume 17, Number 2, July 2011. Society for Music Theory. <http://www.mtosmt.org/issues/mt0.11.17.2/mt0.11.17.2.cox.html> (pristupljeno 05.02.2014.).
- COX, Arnie. 2016. *Music and Embodied Cognition: Listening, Moving, Feeling, and Thinking*. Bloomington: Indiana University Press.
- CRITCHLEY, Macdonald. 1975. *Silent language*, London: Butterworths.
- CRNJANSKI, Nataša. 2010a. *Muzička semiotika kroz DSCH*. Beograd: Zadužbina Andrejević.
- CRNJANSKI, Nataša. 2010b. „Od gesta do značenja u muzici (kroki teorije o muzičkom gestu).“ *Zbornik Matice Srpske za scenske umetnosti i muziku*, No. 43, Novi Sad: Matice Srpska, 23-32.
- CRNJANSKI, Nataša. 2010c. „Metaforična muzika i muzička metafora“, *Muzička teorija i analiza*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet Muzičke Umetnosti, 60-72.
- CRNJANSKI, Nataša. 2013. „Idiosinkratički gestovi u klavirskim sonatama Sergeja Prokofjeva.“ *Zbornik Radova Akademije Umetnosti br. 1*. Novi Sad: Akademija umetnosti, 135-149.

- CRNJANSKI, Nataša, Ira Prodanov Krajišnik. 2013. „Identity of rhetorical gesture in music“, *Histories and Narratives of Music Analysis* (ed. Dennis Collins, Miloš Zatkalik, Milena Medić), Cambridge Scholars Publishing, str. 239-264. ISBN (10): 1-4438-5028-4, ISBN (13): 978-1-4438-5028-5.
- CRNJANSKI, Nataša. 2014. *Prokofjev i muzički gest*, Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti.
- CRNJANSKI, Nataša. 2018. „Is that a new language coming? Some questions concerning music semiotics vocabulary.“ *Rasprave: časopis instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje* br. 44/2 (ur. Željko Jozić). Zagreb: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje, 373-384.
- CRNJANSKI, Nataša. 2019. „Musical Gesture: from Body and Mind to Sound“ (2019). In *Musica Movet: Affectus, Ludus, Corpus* (ed. Milena Medić). Belgrade: Faculty of Music, 283-303.
- CUMMING, Naomi. 1990. „Metaphors of Space and Motion in the Linear Analysis of Melody“. *MicMus* 17. 143-166.
- CUMMING, Naomi Helen. 1993. „Music Analysis and the Perceiver A Perspective from Functionalist Philosophy“, *Current Musicology*, No. 54, 38–53.
- CUMMING, Naomi. 1996. „Musical Ineffability and the Fear of Smiles.“ *Semiotica* 111 (1/2): 117-141.
- CUMMING, Naomi. 1999. „Musical Signs and Subjectivity: Peircean Reflections“, *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, Vol. XXXV, No.3, 437-474.
- CUMMING, Naomi. 2000. *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*. Indiana University Press. Bloomington.
- ČOMSKI, Noam. 1972. *Gramatika i um*. Beograd: Nolit.
- DAVIES, Stephen. 1994. *Musical Meaning*, Cornell University Press. Ithaca & London.
- DEELY, John. 2004. *Basics of Semiotics*. Chicago: St. Augustine's Press.
- DERRIDA, Jacques. 1995. *On the Name*. Stanford University Press.
- DEUTSCH, Diana. 1982. *The Psychology of Music*. New York: Academic Press.
- DEUTSCH, Diana. 2019. *Musical Illusions and Phantom Words: How Music and Speech Unlock Mysteries of the Brain*. New York: Oxford University Press.
- DIBBEN, Nicola. 2004. „Review of Lawrence M. Zbikowski, *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis* (New York: Oxford University Press, 2002)“. *Music Theory Online*, Volume 10, Number 4, Society for Music Theory.
- DOLSCHEID, Sarah & Willems, Roel M. & Hagoort, Peter & Casasanto, Daniel. 2014. „The relation of space and musical pitch in the brain.“ In Bello, Paul & Guarini, Marcello & McShane, Marge & Scassellati, Brian (eds.). *Proceedings of the 36th Annual Meeting of the Cognitive Science Society (CogSci 2014)*, 421–426. Austin: Cognitive Science Society.
- DOWLING, Jay. 1985. *Music Cognition*. New York: Academic Press.
- DOWLING, Jay. W. 1994. „Melodic Contour in Hearing and Remembering Melodies“, In Aiello, Rita and Sloboda, John (eds), *Musical Perceptions*. New York and Oxford: Oxford University Press, 173-190.
- DUNSBY, Jonathan. 1983. „Music and Semiotics: The Nattiez Phase“, *The Musical Quarterly* LXIX.1, 27-43.

- DUNSBY, Jonathan, 1989. „Guest Editorial: Performance and Analysis of Music“, *Music Analysis* 8. 1-2, 5-20.
- DUNSBY, Jonathan, 1993. *Models of Musical Analysis: Early 20th Century Music*. Oxford: Blackwell.
- DUNSBY, Jonathan & Whittall, Arnold. 1988. *Music analysis in theory and practice*. London: Faber Music.
- ĐOKIĆ, Radoslav. 2003. *Znak i simbol*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- ECO, Umberto. 1965. *Otvoreno djelo*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- ECO, Umberto. 1975. „Looking for a Logic of Culture“, *The Tell-Tale Sign: A Survey of Semiotics* (ed. Thomas Sebeok). Lisse: The Peter de Ridder Press.
- ECO, Umberto. 1976. *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press.
- ECO, Umberto. 1979. „The Poetics of the Open Work“; u T. A. Sebeok (ur.). *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, 47 – 66. Bloomington: Indiana University Press.
- ECHARD, William. 2000. „Gesture and Posture: One Useful Distinction in the Embodied Semiotic Analysis of Popular Music“, *Indiana Theory Review* 21, 103-28.
- ECHARD, William. 1999. „Musical Semiotics in the 1990s: The state of the art“, Volume 10(3) of *The Semiotic Review of Books*, 10/3, 6-9.
- ECHARD, William. 2006. „‘Plays Guitar Without Any Hands’: Musical Movement and Problems of Immanence“, In *Music and Gesture*, (ed. Anthony Gritten and Elaine King), Hampshire – Burlington: Ashgate, 75-90.
- EKO, Umberto. 1973. *Kultura, informacija, komunikacija*. Nolit. Beograd.
- EKO, Umberto. 1995 *Simbol* (preveo sa italijanskog Pero Mužarević), Beograd: Narodna Knjiga.
- EKO, Umberto. 2003. *Šest šetnji po narativnoj šumi*. Beograd: Narodna knjiga Alfa.
- EPSTEIN, D. 1995, *Shaping Time: Music, the Brain, and Performance*. New York: Shirmer, Inc.
- EHRENFELS, Christian von. 1890. „Über Gestaltqualitäten“. *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie*, 14 (1890), 249–292.
- ESCOT, Pozzi. 1986, „Semiotics of Music“, *Sonus* VI.2, 11-30.
- FAUCONNIER, Gilles & Turner, Mark. 2002, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. Basic Books. New York.
- FROM, Erih. 1970. *Zaboravljeni jezik*. Zagreb: Matica hrvatska.
- FUBINI, Enriko. 1967, „Jezik i semantičnost muzike“; *Zvuk - Jugoslovenska muzička revija*, br. 73-74. Sarajevo: Udruženje kompozitora Bosne i Hercegovine), 1-9.
- FUBINI Enriko. 1969. „Struktura i vremenitost muzike“. *Zvuk - Jugoslovenska muzička revija*, br. 91 (Sarajevo, Udruženje kompozitora Bosne i Hercegovine), 1-6.
- GIRO, Pjer. 1983, *Semiologija*. Prosveta. Beograd.
- GLIGO, Nikša. 1974, „Glazba i misao“, *Zvuk - Jugoslavenska muzička revija*, br. 4. Sarajevo: Udruženje kompozitora Jugoslavije, 16-21.

- GLIGO, Nikša. 1987. *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije.
- GLIGO, Nikša. 1999. *Zvuk—znak—glazba. Rasprave oko glazbene semiografije*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije.
- GOEHR, Lydia. 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- GOLDENBERG, Yosef. 2006. „A Musical Gesture of Growing Obstinacy“, *Music Theory Online*, Volume 12, No 2, Society for Music Theory, http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.06.12.2/mto.06.12.2.goldenberg_essay.html#AUTHORNOTE1 (pristupljeno 10.02.2008).
- GRABÓCZ, Márta. 1996. „The Role of Semiotical Terminology in Musical Analysis“, u *Musical Semiotics in Growth* (eds. Eero Tarasti, Paul Forsell & Richard Littlefield). Bloomington: Indiana University Press.
- GRABÓCZ, Márta. 2009. *Musique, narrative, signification*. L'Harmattan.
- GREENLE, Douglas. 1968. „Peirce's Hypostatic and Factorial Categories.“ *Transactions of the Charles S. Peirce Society*. Vol. 4, No. 1 (Winter, 1968), Indiana University Press, 49-58
- GREENLE, Douglas. 1973. *Peirce's Concept of Sign*. The Hague: Mouton.
- GREIMAS, A. J. & J. COURTÉS. 1979 / 1993. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- GREIMAS, Algirdas-Julien. 1966/1983, *Structural Semantics: An Attempt at a Method*, (trans. by Daniele McDowell, Ronald Schleifer, and Alan Velie). Lincoln: University of Nebraska Press.
- GRIMALT, Joan. 2019. „Poučavanje glazbenoga značenja“ (prevela Sanja Kiš Žuvela). *Theoria*. Godina XXI, broj 20, Zagreb: Hrvatsko udruženje glazbenih teoretičara, 11-29.
- GRITTEN, Anthony and King, Elaine (eds). 2006. *Music and Gesture*, Hampshire/ Burlington: Ashgate
- GRITTEN, Anthony and King, Elaine (eds). 2011. *New perspectives on Music and Gesture*, Hampshire/Burlington: Ashgate.
- GUCK, Marion. 1994. „Analytical Fictions“. *Music Theory Spectrum*, Vol. 16, No. 2 (Autumn, 1994). Oxford University Press on behalf of the Society for Music Theory. 217-230.
- HANSLICK, Eduard. 1891. *The Beautiful in Music*. (prevod Gustav Kohen). London: Novello and Company.
- HATTEN, Robert S. 1985. „The Place of Intertextuality in Music Studies“, *American Journal of Semiotics* 3.1, 69-82.
- HATTEN, Robert. 1987. „Aspects of Dramatic Closure in Beethoven: A Semiotic Perspective on Musical Analysis Via Strategies of Dramatic Conflict“, *Semiotica* 66.2, 197-210.
- HATTEN, Robert. 1990. „The Splintered Paradigm: A Semiotic Critique of Recent Approaches to Music Cognition“. *Semiotica* 81.1-2, 145-178.
- HATTEN, Robert. 1992. „Review of Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music by Kofi Agawu, and Music and Discourse: Toward a Semiology of Music by Jean-Jacques Nattiez“, *Music Theory Spectrum* 14.1, 88-98.

HATTEN, Robert. 1993. „Response to Peter Burkholder“, *The Journal of Musicology* 11.1, 24-31.

HATTEN, Robert. 1994a. *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.

HATTEN, Robert. 1994b. „A Peircean Perspective on the Growth of Markedness and Musical Meaning“, *Peirce and Value Theory: On Peircean Ethics and Aesthetics*. (ed. Herman Parret). J. Benjamins. Amsterdam.

HATTEN, Robert. 1997. „The Opening Theme of Beethoven’s “Ghost Trio: A Discourse in Semiotic Method.“ *Applied Semiotics/Sémiotique appliquée* 2:4, 27-40.

HATTEN, Robert. 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

HATTEN, Robert. 2005a. „Is Music Too Definite for Words?“, Review of *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music* by Kofi Agawu, and *Gesture, Sign and Song: An Interdisciplinary Approach to Schumann’s Liederkreis Opus 39* by David L. Mosley, *The Semiotic Review of Books*. <<http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/srb/musicwords.html>>. (pristupljeno 21.10.2010).

HATTEN, Robert. 2005b. „Musical Gesture“, *Semiotics Institute Online* 2001. <<http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/cyber/hatout.html>>. (pristupljeno 21.10.2010.).

HATTEN, Robert S. 2005c. „Four Semiotic Approaches to Musical Meaning: Markedness, Topics, Tropes, and Gesture.“ *Musicological Annual*. Vol 41, No 1

HATTEN, Robert. 2006. „A Theory of Musical Gesture and its Application to Beethoven and Schubert“, *Music and Gesture*, (ed. Anthony Gritten and Elaine King). Ashgate. Hampshire – Burlington.

HATTEN, Robert. 2018. *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*. Indiana: Indiana University Press.

HAVILAND, John. 2000. „Pointing, gesture spaces, and mental maps“, *Language and gesture* (ed. David McNeill), Cambridge, 13-46.

HERMERÉN, Göran. 1993. „The Full Voic’d Quire: Types of Interpretations of Music“, *The interpretations of music*. Oxford: Clarendon Press, 9-31.

HOWSON, Alexandra. 2009. „The Sociology of Non-Verbal Communication“, In *EBSCO Research Starters*, 1-6

HJELMSLEV, Louis. 1980. *Prolegomena teoriji jezika*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske – OOUR Izdavačka djelatnost.

HURON, David. 2001. „Tone and Voice: A Derivation of the Rules of Voice-Leading from Perceptual Principles“. *The Journal of the Acoustical Society of America* 19(1):1-64 https://www.researchgate.net/publication/215646542_Tone_and_Voice_A_Derivation_of_the_Rules_of_Voice-Leading_from_Perceptual_Principles (pristupljeno 13.09.2019.)

HURON, David. 2006. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Amherst: The MIT Press.

HURON, David. 2016. *Voice Leading: The Science behind a Musical Art*. Cambridge, MA: MIT Press.

IAZZETTA, Fernando. 1997. „Meaning in Music Gesture“, *International Association for Semiotic Studies*, VI International Congress. Guadalajara, México, 13-18 July, <http://www.pucsp.br/~cos-puc/users/iazzetta>. (pristupljeno 14.05.2011.).

- ILIŠEVIĆ, Tijana. 2018. "Valcer kao jedan od prostora groteske u delima Alfreda Šnitkea", *Zbornik radova Akademije umetnosti 6* (ur. Nataša Crnjanski), Novi Sad: Akademija umetnosti, 117-134.
- IVANOVIĆ, Nada. 2002. *Muzika i znakovi*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- IVANOVIĆ, Nada. 2007. „Simbol u muzici“, u: *Zbornik katedre za muzičku teoriju br.4*, Beograd: FMU, 28-35.
- JACOBS, Robert L. 1960, „Music as Symbol: Reflections on Mr. Deryck Cooke's The Language of Music“, *The Music Review 21*, 226-36.
- JAKOBSON, Roman. 1995. *On Language*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- JANKELEVIĆ, Vladimir. 1987. *Muzika i neizrecivo*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- JUSLIN, Patrik and John Sloboda. 2001, *Music and Emotion: Theory and Research*. Oxford: Oxford University Press.
- JOHNSON, Mark. 1987. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: University of Chicago Press.
- KAEMMER, John. 1993. *Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music*. Austin: Univ of Texas Press.
- KARBUSICKY, Vladimir. 1983. „Intertextualität in der Musik“, *Dialog der Texte*. Wien. 361-398.
- KARBUSICKY, Vladimir. 1987, „The Index Sign in Music“, *Semiotica* 66.1/3, 23-35.
- KASSLER, Jamie C. (ed.). 1991, *Metaphor: A Musical Dimension*. Paddington, NSW: Currency Press.
- KEILER, Allan R. 1981, „Two Views of Musical Semiotics“, *Art: The Sign in Music and Literature*, 151- 168.
- KENDON, Adam. (ed.). 1981, *Nonverbal Communication: Interaction and Gesture*, Interaction and Gesture: Selections from Semiotica (Vol. 41, Approaches to Semiotics), The Hague:Mouton and Co.
- KENDON, Adam. 1997. „Gesture“, u: *Annual Review of Anthropology*. 26:109-128, 113-114.
- KENDON, Adam. 2004. *Gesture: Visible Action as Utterance*, Cambridge: Cambridge University Press.
- KIMMEL, William. 1980. „The Phrygian Inflection and the Appearances of Death in Music“. *College Music Symposium*. Vol. 20, No. 2 (Fall, 1980), 42-76. College Music Society. <https://www.jstor.org/stable/40374079> (pristupljeno 19.09.2019.).
- KIVY, Peter. 1980. *The Corded Shell*. Princeton: Princeton University Press.
- KIVY, Peter. 2002, *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- KIVY, Peter. 2009. *Antithetical Arts: On the Ancient Quarrel Between Literature and Music*. Oxford: OUP.
- KLEIN, Michael. 2004. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press.

- KNEIF, Tibor. 1974a, „Sta je to semiotika glazbe?“, *Zvuk - Jugoslovenska muzička revija*, br. 4. Sarajevo: Savez kompozitora Jugoslavije), 33-38.
- KNEIF, Tibor. 1974b, „Još jedanput o 'značenju' u glazbi“ (Referat na Prvom međunarodnom kongresu muzičke semiologije, Beograd, 1973), *Zvuk - Jugoslovenska muzička revija*, br. 4. Sarajevo: Savez kompozitora Jugoslavije, 39-43.
- KON, Žan. 2001. *Estetika komunikacije*. Beograd: Clio.
- KORSYN, Kevin. 2004, *Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research*. Oxford University Press. Oxford.
- KRAMER, Lawrence. 1990. *Music As Cultural Practice, 1800-1900. (California Studies in 19th Century Music)*. The University of Chicago Press.
- KRAMER, Lawrence. 2002, *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley: University of California Press.
- KRAMER, Lawrence. 2003, „Musicology and Meaning“, *Musical Times*, No. 144, 6–12.
- KRANTZ, Steven C. 1987. „Metaphor in Music.“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 45 (4), 351-360.
- KRAUSZ, Michael (ed.). 1995. *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*. Oxford: Oxford University Press.
- KRISTEVA, Julia. 1980. *Desire in language : a semiotic approach to literature and art*. New York: Columbia University Press.
- KRISTEVA, Julia. 1984. *Revolution in Poetic Language*, New York: Columbia University Press.
- KRŠIĆ, Lamija. 2017. „Umberto Eko: Sloboda i granice tumačenja umjetničkog djela“. *Zbornik radova Akademije umetnosti 5* (ur. Nataša Crnjanski). Novi Sad: Akademija umetnosti Univerzitet u Novom Sadu
- KÜHL, Ole. 2011. „The semiotic gesture“. *New perspectives on Music and Gesture* (Gritten, Anthony and King, Elaine, eds.). Hampshire/Burlington: Ashgate, 123-130.
- LAKOFF, George. 1993. „The Contemporary Theory of Metaphor“
<https://escholarship.org/uc/item/54g7j6zh> (pristupljeno 24.03.2018.).
- LAKOFF, George and Mark Johnson. 2003. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press. (reprinted original 1980)
- LAKOFF, George. 2008, „The neuroscience of metaphoric gestures: Why they exist“, *Music and Gesture* (ed. Alan Cienki, Cornelia Müller), Berkeley: University of California, 283-289.
- LANGER, Susanne K. 1942, *Philosophy in a New Key*. Cambridge: Harvard University Press.
- LANGER, Susanne K. 1966, „O smislu u muzici“, (preveo Aleksandar I. Spasić), *Zvuk - Jugoslovenska muzička revija*, br.69. Beograd: Savez kompozitora Jugoslavije, 459-486.
- LARSON, Steve. 1994. „Musical forces, step collections, tonal pitch space, and melodic expectation“. *Proceedings of the Third International Conference on Music Musical Forces and Melodic Expectations, Perception and Cognition*, Liège: Center for Research on Concepts and Cognition, 227-229.
- LARSON, Steve. 2006, „Musical Gestures and Musical Forces: Evidence from Music-Theoretical Misunderstandings“, *Music and Gesture* (ed. Anthony Gritten and Elaine King). Hampshire – Burlington: Ashgate, 61-74.

- LASKE, Otto. 1976, „U traženju generativne gramatike za glazbu“ (prevod sa engleskog Nikša Gligo), *Zvuk - Jugoslovenska muzička revija*, br.1. Sarajevo: Organ Saveza kompozitora Jugoslavije, 15-26.
- LEPPERT, Richard. 1993. *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- LERDAHL, Fred and Ray Jackendoff. 1983, *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- LERDAHL, Fred and Ray Jackendoff. 2006. „The capacity for music: What is it, and what's special about it? *Cognition* 100, 33-72.
- LEVINSON, Jerrold. 1995. „Performative vs. Critical Interpretation in Music“, In Michael Krausz (ed), *The Interpretation of music: philosophical essays*, New York: Oxford University Press, 33-60.
- LEVINSON, Jerrold. 2006. *Contemplating Art* (Essays in Aesthetics). Oxford: Oxford University Press.
- LEVI-STROS, Klod. 1980, *Mitologike I* (preveo Danilo Udovički). Beograd: Prosveta.
- LEVI-STROS, Klod. 1982, *Mitologike II* (prevela Biljana Lukić). Beograd: Prosveta.
- LEVI-STROS, Klod. 1983, *Mitologike III* (prevele Svetlana Stojanović i Mirjana Perić), Beograd: Prosveta.
- LEVITIN, Daniel J. 2006. *This is your brain on music*, Plume, New York.
- LEWIN, David. 1981. „Some Investigations into Foreground Rhythmic and Metric Patterning“. *Music Theory: Special Topics* (ed. Richmond Browne). New York, 101–37,
- LEWIN, David. 1982. „A Formal Theory of Generalized Tonal Functions“. *Journal of Music Theory* 26, 23–60. Yale: Duke University Press.
- LIDOV, David. 1987, „Mind and Body in Music“, *Semiotica* 66,1-3, 69-97.
- LIDOV, David. 1999. *Elements of Semiotics*. St. Martin's Press. New York.
- LIDOV, David. 2005. *Is Language a Music?* Bloomington: Indiana University Press.
- LIDOV, David. 2006. „Emotive Gesture in Music and its Contraries“, In *Music and Gesture*, Hampshire-Burlington: Ashgate, 24-44.
- LOCK, A. (ed.). 1978, *Action, Gesture and Symbol*. New York: Academic Press.
- LOTMAN, Jurij. 1976, *Struktura umetničkog teksta*. Beograd: Nolit.
- LOTMAN, Jurij. 2004, *Semiosfera*. Novi Sad: Svetovi.
- MANDIĆ, Tijana. 2003. *Komunikologija psihologija komunikacije*. Beograd: Clio.
- MARTIN, Robert L. 1995, „Musical Works in the Worlds of Performers and Listeners“, *The Interpretation of Music: Philosophical Essays* (Krausz Michael, ed). Oxford: Oxford University Press, 119-27.
- MARTINEZ, José Luiz. 1998, „A Semiotic Theory of Music: According to a Peircean Rationale“, *The Sixth International Conference on Musical Signification*, Université de Provence (Aix-Marseille I) Aix-en-Provence, December 1-5. <<http://www.pucsp.br/pos/cos/rism/jlm6lCMS.htm>>. (pristupljeno 24.02.2010.).
- MAUS, Fred Everett. 1999, „Musical Performance as Analytical Communication“. *Performance and Authenticity in the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 129-53.

- MAUS, Fred Everett. 1997, „Narrative, Drama and Emotion in Instrumental Music“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55, 293-302.
- MAUS, Fred Everett. 1991, „Music as Narrative“, *Indiana Theory Review* 12.1, 1-34.
- McLARY, Susanne. 1994/2006. „Constructions of Subjectivity in Franz Schubert’s music.“ In *Queering the Pitch*. (Ed. Philip Brett, Elizabeth Wood, Gary C. Thomas). New York: Routledge, 205-33.
- McCLELLAND, Clive. 2014. „Ombra and Tempesta“, In *The Oxford Handbook of Topic Theory* (ed. Danuta Mirka), New York: Oxford University Press, 2014. 279–300.
- McCLELLAND, Clive. 2017. *Tempesta: Stormy Music in the Eighteenth Century*. Lanham: Lexington Books.
- McNEILL, D. 1992. *Hand and Mind*, Chicago: University of Chicago Press.
- McCRELESS, Patrick. 1997, „Rethinking Contemporary Music Theory“, *Keeping Score: Music, Disciplinarity, Culture*, Anahid Kassabian (David Schwarz and Lawrence Siegel, eds.). Charlottesville: University of Virginia Press, 13–53.
- McCRELESS, Patrick. 1998, „Semiotics and Music: An End-of-Century Overview“, *Musikkonzepte—Konzepte der Musikwissenschaft: Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Halle*, 36-47.
- MEAD, Andrew. 1999. „Bodily Hearing: Physiological Metaphors and Musical Understanding“. *Journal of Music Theory*. 43 (1): 1-19.
- MEAD, George Herbert. 1967 / 1934, *Mind, Self, & Society from the Standpoint of a Social Behaviorist*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- MEJER, Leonard B. 1986. *Emocija i značenje u muzici*. Beograd: Nolit.
- MIDLTON (Middleton), Robert. 1975. „Značenje nove muzike“, *Zvuk-Jugoslovenska muzička revija*, br.4. Sarajevo: Organ Saveza kompozitora Jugoslavije, 56-63.
- MOLINO, Jean. 1990, „Musical Fact and the Semiology of Music“, *Music Analysis*, No. 2, 105–55.
- MOLINO, Jean. 1990, „The Post – Saussurean Revolution“, *Music Analysis*, 9:2, 144-149.
- MOLINO, Jean. 1991, „Structural Semantics and Instrumental Music“, *Music Analysis*, 10:1-2, 75-87.
- MONAHAN, Seth. 2013. „Action and Agency Revisited.“ *Journal of Music Theory* 57 (2): 321-71.
- MONELLE, Raymond. 1991, „Music and the Peircean Trichotomies“, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 22.1, 99-108.
- MONELLE, Raymond. 1992, *Linguistics and Semiotics in Music. Contemporary Music Studies*, vol. 5, Chur [Switzerland]: Harwood Academic Publishers.
- MONELLE, Raymond. 1997, „Musical uniqueness as a function of the text“, u: *Applied Semiotics/Sémiotique appliquée* 2:4, 49-68.
- MONELLE, Raymond. 2000, *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- MONELLE, Raymond. 2000, „Martinez’s Concept of ‘Intrinsic Semiosis“, *Music Theory Online*, The Online Journal of the Society for Music Theory; Volume 6, Number

4. <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.00.6.2/mto.6.2.monelle.html> (pristupljeno 23.01.2008.).

MONELLE, Raymond and Catherine T. Gray (eds.). 1995, *Song and Signification: Studies in Music Semiotics*. Edinburgh: University of Edinburgh.

MONELLE, Raymond. 2010. „Reviewed Work: Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music by Kofi Agawu“. *Music & Letters*. Vol. 91, No. 1 (Feb., 2010), 110-111, Oxford University Press <https://www.jstor.org/stable/40539103> (pristupljeno 21.07.2019.).

MORIS, Čarls. 1975. *Osnovne teorije o znacima*. Beograd: BIGZ.

MORRIS, Charles. 1971. *Writings on the General Theory of Signs*. Den Haag: Mouton.

MORRIS, D., P. Collet, P. Marsh, and M. O'Shaughnessy. 1979, *Gestures: Their Origins and Distribution*. New York.

MUKARŽOVSKI, Jan. 1987, *Struktura, funkcija, znak, vrednost*. Beograd: Nolit.

MUKARŽOVSKI, Jan. 1998, *Ogledi iz estetike i poetike* (Izabrao, preveo i pogovor napisao Aleksandar Ilić). Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

NATTIEZ, Jean-Jacques. 1985, „The Concepts of Plot and Seriation Process in Music Analysis“ (transl. by Catherine Dale), *Music Analysis*, 1–2, 107–18.

NATTIEZ, Jean-Jacques. 1989, „Reflections on the Development of Semiology in Music“, *Music Analysis* 8.1-2, 21-75.

NATTIEZ, Jean-Jacques. 1990. *Music and Discourse - Toward a Semiology of Music*. Princeton University Press. New Jersey.

NEWCOMB, Anthony. 1997. „Action and Agency in Mahler's Ninth Symphony, Second Movement.“ *Music and Meaning* (ed. Jenefer Robinson). Ithaca / London: Cornell University Press, 131-153. <http://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctv5rdv3x.10> (pristupljeno 12.03. 2006).

NÖTH, Winfried. 1990, *Handbook of Semiotics*. Bloomington: Indiana University.

ОРЛОВ, Г.: Семантика музыки. Сборник статей- Проблемы музыкальной науки 2; Советский композитор, Москва, 1973, 434-479.

PATEL, Annirudh. 2008. *Music, Language, and the Brain*. Oxford: Oxford University Press.

PEIRCE, Charles Sanders. 1898 / 1955. *Philosophical Writings of Peirce*. (ed. Justus Buchle). New York: Dover.

PEIRCE, Charles Sanders. 1992, *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings: 1867-93*, v. 1. Indiana University Press. Chicago.

PEIRCE, Charles Sanders. 1998, *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings 1893-1913*, 2 vols. Bloomington: Indiana University Press.

PELINSKI Ramón. 2005, „Embodiment and Musical Experience“, *Revista Transcultural de Música*, #9, <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/pelinski-en.htm> (pristupljeno 12.02.2013.).

PETROVIĆ, Sreten. 2006. *Estetika*. Beograd: Narodna knjiga.

PIERCE Alexandra. 1994. „Developing Schenkerian Hearing and Performing“, *Intégral* 8, 51-123.

- PIERCE, Alexandra. 2007. *Deepening Musical Performance through Movement: The Theory & Practice of Embodied Interpretation*. Indiana University Press.
- PRČIĆ, Tvrtko. 1997. *Semantika i pragmatika reči*. Sremski Karlovci-Noví Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- PRČIĆ, Tvrtko. 1998. *Novi transkripcioni rečnik engleskih ličnih imena*. Novi Sad: Proometej.
- PROPP, Vladimir. 1968 / 2009. *Morphology of the Folktale*. Texas: University of Austin.
- PRODANOV, Ira. 2002, *Muzika XX veka*. Novi Sad: Akademija Umetnosti.
- PUTMAN, Daniel A. 1985, „Music and the Metaphor of Touch”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 44, 59-66.
- RATNER, Leonard G. 1980. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. Schirmer Books. New York.
- RATNER, Leonard G. 1992. *Romantic Music: Sound and Syntax*. New York: Schirmer Books.
- RINK, John. 1995. *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge University Press. Cambridge.
- RINK, John. 1999. „Translating Musical Meaning: The Nineteenth-Century Performer”. *Rethinking Music* (ed. Nicholas Cook). New York: Oxford University Press, 217-238.
- ROBINSON, Jenefer, ed. 1997. *Music and Meaning*. Ithaca: Cornell University Press.
- ROEDER, John. 1993, “Toward a Semiotic Evaluation of Music Analyses”, *Music Theory Online*, Publication of the Society for Music Theory, Volume 0, Number 5, November, <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.93.0.5/mto.93.0.5.roeder.art> (pristupljeno 25.03.2018.).
- ROSEN, Charles. 1995, *The Frontiers of Meaning*. New York: Hill and Wang.
- ROSEN, Charles. 1998. *Classical Style: Haydn, Mozart Beethoven*, New York: W.W. Norton & Company.
- ROSEN, Charles. 2000. “The New Musicology,” in *Critical Entertainments: Music Old and New*, pp. 255–272. Harvard University Press.
- ROSU, Anca. 2016. *The Metaphysics of Sound in Wallace Stevens*. University Alabama Press.
- SAMI, Anri. 1998. *Poetika*. Beograd: Plato.
- SCHERING, Arnold. 1941. *Das Symbol in der Musik*. Leipzig: Koehler & Amelang.
- SCOTT, Douglas Walter. 2009. „Hatten’s theory of musical gesture an applied logico-deductive analysis of Mozart’s Flute Quartet in D, K.285”. Master work of Musicology, UNIVERSITY OF SOUTH AFRICA (Supervisor: Dr. Michael Blake)
- SCRUTON, Roger. 1997. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- SEBEOK, Thomas A. 1979. *The Sign & Its Masters*. Texas: The University of Texas Press.
- SEBEOK, Thomas A. (ed.). 1994. *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, 2nd ed. New York: Mouton de Gruyter.
- SEBEOK, Thomas A. 2001. *Signs: An Introduction to Semiotics* (Second Edition). Toronto: University of Toronto Press.

- SESSIONS, Roger. 1950. *The Musical Experience of Composer, Performer and Listener*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- SHOVE, Patrick and Bruno H. Repp. 1995. „Musical motion and performance: theoretical and empirical perspectives“. *The Practice of Performance* (ed. John Rink), Cambridge University Press, 55-83.
- SINGER, Melissa, Joshua Radinsky, Susan R. Goldman. 2008. „The Role of Gesture in Meaning Construction“, *Discourse Processes*, 45: 365-386. Routledge, 366-377.
- SOLIE, Ruth, A. 1980-81, „The Living Work: Organicism and Musical Analysis“, *19th-Century Music*, No. 4, 147-56.
- SLOBODA, John Anthony. 1985. *The Musical Mind: The cognitive psychology of music*. Oxford: Clarendon Press.
- SOSIR, Ferdinand. 1977 [1916]. *Opšta lingvistika*. Beograd: Nolit.
- STEFANI, Gino. 1975, „Situacija muzičke semiotike“ (prevod Ljiljana Kristl), *Zvuk - Jugoslovenska muzička revija*, br.4. Sarajevo: Organ Saveza kompozitora Jugoslavije, 77-86.
- STEFANOVIĆ, Ana. 2010. „Once more on musical topics and style analysis (A critical examination of Agawu’s analysis of the introduction to Beethoven’s Pathetic Sonata)“ *ZGMTH* 7/3, 311-325. <https://doi.org/10.31751/576> (pristupljeno 11.12.2015.).
- STEFANOVIĆ, Ana. 2017. *Temporality and Narrativity in Music Drama*. Belgrade: Faculty of Music, University of Arts
- STEINER, Wendy (ed.). 1981, *The Sign in Music and Literature*. Austin: University of Texas Press.
- STRAVINSKI, Igor. 2000. „O muzičkom izvođenju (šesti čas)“. *Muzički talas, godina 7*, br. 26, Beograd, Clio, 161-164 (prevod sa engleskog Ivana Mirković) (Igor Stravinsky: Poetics of Music in the Form of Six Lessons, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1970).
- SHEINBERG, Esti. 1995. „An application of Ernst Gombrich’s projection theory in art to musical semantics.“ *Song and Signification: Studies in Music Semiotics*. Ed. by Raymond Monelle and Catherine T. Gray. Edinburgh, The University of Edinburgh Faculty of Music, 38 - 58.
- SUBOTNIK, Rose Rosengard. 1978, „The Cultural Message of Musical Semiology: Some Thoughts on Music, Language, and Criticism Since the Enlightenment“, *Critical Inquiry* 4.4, 741-68.
- SUBOTNIK, Rose Rosengard. 1991. *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- SUBOTNIK, Rose Rosengard. 1996. *Deconstructive Variations. Music and Reason in Western Society*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- SUPIČIĆ, Ivo. 1964, „Belješka o izrazu“, *Zvuk - Jugoslovenska muzička revija*, br. 62. Beograd: Savez kompozitora Jugoslavije, 145-149.
- SUPIČIĆ, Ivo. 1969, „Muzikologija i estetika“, *Zvuk - jugoslovenska muzička revija*, br. 95. Sarajevo: Organ Saveza kompozitora Jugoslavije – Udruženje kompozitora Bosne i Hercegovine, 197-205.
- SUPIČIĆ, Ivan. 1978, *Estetika evropske glazbe (povijesno-tematski aspekti)*, Zagreb: Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti.

- SWAIN, Joseph P. 1997, *Musical Languages*, NY/London : Norton & Company.
- TAGG, Philip. 1987, „Musicology and the Semiotics of Popular Music“, *Semiotica* 66.1-3, 279-298.
- TAGG, Philip.. 1992, „Towards a Sign Typology of Music“, *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale* 1, 369-78.
- TAGG, Philip.. 1997, „Towards an understanding of time sense in music“, <http://www.tagg.org/texts.html> (pristupljeno 03.06.2010.).
- TAGG, Philip. 1999. „Introductory notes to the Semiotics of Music“, E:\M55\COURSES\SEMIO\Semiotug.fm, 1-47. Versio n 3: Liverpool/Brisbane.
- TAGG, Philip. 2013. *Music's Meanings*. New York: Mass Media Music Scholar's Press.
- TARASTI, Eero. 1991. „Beethoven's Waldstein and the Generative Course“ *Indiana Theory Review* 12, 99-140.
- TARASTI, Eero. 1994. *A Theory of Musical Semiotics*. Indiana University Press. Bloomington & Indianapolis.
- TARASTI, Eero. 1995. *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. Mouton De Gruyter. New York.
- TARASTI, Eero. 1996. *Musical Semiotics in Growth*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- TARASTI, Eero. 1997. „The Emancipation of the Sign: On the Corporeal and Gestural Meanings in Music“ *Applied Semiotics/Sémiotique appliquée* 2:4, 15–26.
- TARASTI, Eero. 1997. „Thematic Introduction to the Issue“, University of Helsinki, International Semiotics Institute <http://www.chass.utoronto.ca/french/as-sa/ASSA-No4/Intro.htm>
- TARASTI, Eero. 2002. *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*. New York: Mouton de Gruyter.
- TARASTI, Eero. 2012. *Semiotics of classical music – how Mozart, Brahms and Wagner talk to us*. Berlin: De Gruyter Mouton.
- TARASTI, Eero. 2015. *Sein und Schein*. Berlin / Boston: De Gruyter Mouton.
- TEMPERLEY, David. 1999. „What's key for key? The Krumhansl-Schmuckler key-finding algorithm reconsidered“. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* Vol. 17 No. 1, 65-100. University of California Press.
- TEMPERLEY, David. 2001. *The Cognition of Basic Musical Structures*, Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- TEPARIĆ, Srđan. 2016. „Resemantizacija tonalnosti u prvoj polovini 20. veka (1917-1945)“. odbranjena doktorska teza na Fakultetu muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu 24. 06. 2016. godine (komisija: dr Ana Stefanović, mentor; dr Mirjana Veselinović Hofman, dr Melita Milin, dr Anica Sabo; dr Marija Masnikosa). <http://eteze.arts.bg.ac.rs/handle/123456789/162?show=full> (pristupljeno 12.01.2019.).
- TOKUMARU, Yoshihiko. 1994. „Musiktheoretische Forschung und Intertextualität“. *Musiktheorie*, Vol. 9, No. 3, 245-254. Laaber-Verlag.
- TOMLINSON, Gary. 1984. „The Web of Culture: A Context for Musicology“. *19th-Century Music*, Vol. 7 No. 3, Apr. 3, 350-362.

- TREVARTHEN, Colwyn. 1994. „Infant Semiosis“, *Origins of Semiosis*. (Winfried Nöth, ed.). Berlin: Mouton de Gruyter.
- TREVARTHEN, Colwyn. 2000. „Musicality and the Intrinsic Motor Pulse“, *Musicae Scientiae*, Special Issue, 155-211.
- TURNER, Mark. 1990. „Aspects of the Invariance Hypothesis.“ *Cognitive Linguistics* 1:2, 247-255.
- TURNER, Mark & Gilles Fauconnier. 1995. „Conceptual Integration and Formal Expression,“ In *Metaphor and Symbolic Activity*, 10(3), 183–204.
- TURNER, Mark & Gilles Fauconnier. 1999. „A Mechanism of Creativity,“ In *Poetics Today*, 20:3, 397–418.
- TURNER, Mark & Gilles Fauconnier. 2002. *The Way we Think: Conceptual Blending and The Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- VEJAR, Cinthia. 2009. „Symbolic Interactionism“, u *EBSCO Research Starters*, 1-7.
- VINES, Bradley, & Marcelo M. Wanderley, Regina Nuzzo, Daniel Levitin, Carol Krumhansl. 2003. „Performance Gestures of Musicians: What Structural and Emotional Information do they Convey?“ *Gesture-Based Communication in Human-Computer Interaction*, 468-478.
- WAHMAN, Jessica. 2008. „Sharing Meanings About Embodied Meaning“, *Journal of Speculative Philosophy*, Vol. 22, No. 3, 170–182.
- WASKUL, Dennis D., and Phillip Vannini. 2006. *Body/embodiment: symbolic interaction and the sociology of the body*, Ashgate Publishing Limited, Hampshire.
- WHITTALL, Arnold. 2002. „Then and Now: or, Analysts are Human Too“, *Music Analysis*, Special Issue, 28–33.
- WHITTALL, Arnold. 1982. „Music Analysis as a Human Science? Le Sacre du Printemps in Theory and Practice“, *Music Analysis*, No. 1, 33–53.
- WHITTALL, Arnold. 1986. „The Theorist's Sense of History: Concepts of Contemporaneity in Composition and Analysis“, *Journal of the Royal Musical Association*, No. 1, 1–20.
- WHITTALL, Arnold. 1992. „Analytic Voices: the Musical Narratives of Carolyn Abbate“, *Music Analysis*, No. 1, 95–107.
- WHITTALL, Arnold. 1996. „Rev. of 'Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation', by Robert S. Hatten“, *Journal of the Royal Musical Association* 121.1, 116-24.
- WHITTALL, Arnold. 2000. „Subjectivity, Synthesis, and Hermeneutic Narrative: Dissenting Voices“, *The Musical Times* 141.1873, 7-14.
- WUNDT, W. M.. 1973. *The Language of Gestures*. (reprinted from 1921 edition). The Hague: Mouton & Company
- ZAMPRONHA, Edson. 2005. „Gesture In Contemporary Music On The Edge Between Sound Materiality And Signification.“ *Revista Transcultural de Música* #9 , <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/zanpronha.htm>(pristupljeno 01.04.2010.).

- ZATKALIK, Miloš. 1998. „Nivoi muzikalizacije književnosti – skica metodološkog pristupa“. *Novi Zvuk–Internacionalni časopis za muziku*, br.12, Beograd: Savez organizacija kompozitora Jugoslavije – Muzički informativni centar, 61-73.
- ZATKALIK, Miloš. 2005. „Šta još možemo naučiti od lingvistike“, *Zbornik katedre za teorijske predmete* br.2, Beograd: FMU, 1-9.
- ZATKALIK, Miloš i Aleksandar Kontić. 2012. „Beyond Music And Beyond Words: A Psychoanalytic Inquiry Into The Realm Of The Experiential Self, Scientific Conference *Awe, Wonder and Passion: Music and Creation of Meaning. 1st International Symposium*, Montreal (November)
- ZATKALIK, Miloš i Aleksandar Kontić. 2018. „Beyond Music and Beyond Words: A Psychoanalytic Inquiry“. *Zbornik radova Akademije umetnosti* No. 6 (ur. Nataša Crnjanski), Novi Sad: Akademija umetnosti, 89-103.
- ZATKALIK, Miloš, Ivana Medić i Smiljana Vlajić. 2003. *Muzička analiza I*, Beograd: Clio.
- ZBIKOWSKI, Lawrence M. 1997. „Conceptual Models and Cross-Domain Mapping: New Perspectives on Theories of Music and Hierarchy“. *Journal of Music Theory*, Vol. 41, No. 2 (Autumn, 1997), pp. 193-225. New Haven: Duke University Press on behalf of the Yale University Department of Music
- ZBIKOWSKI, Lawrence M. 1998. „Metaphor and Music Theory: Reflections from Cognitive Science.“ *Music Theory Online*, The Online Journal of the Society for Music Theory; Volume 4.1. http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.98.4.1/mto.98.4.1.zbikowski_frames.html. Pristupljeno 24.03.2010.
- ZBIKOWSKI, Lawrence M. 1999. „The Blossoms of ‘Trockne Blumen’: Music and Text in the Early Nineteenth Century“, *Music Analysis* 18, 307-45.
- ZBIKOWSKI, Lawrence Michael. 2002. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. Oxford University Press.
- ZBIKOWSKI, Lawrence. 2011. „Musical Gesture and Musical Grammar: A Cognitive Approach“, *New Perspectives on Music and Gesture*. London: Routledge.

INDEKS TERMINA

Agent 10

Agramatičnost (Agrammaticality) 15

„Anabasis“ 16

Antagonista 17

Aktorijalna dimenzija (Actorial Dimension) 18

Arbitrarnost (Arbitrariness) 20

Čin-znak (Act-sign) 22

Čist znak (Pure sign) 22

„Dasein“ 23

„Débrayage“ (Disengagement) 23

Denotacija (Denotation) 24

Dijahronija (Diachrony) 26

Dijaloški gest (Dialogical Gesture) 27

Distributivna analiza (Distributive Analysis) 27

Dvostruka artikulacija (Double Articulation) 32

Egzistencijalna semiotika (Existential Semiotics) 32

Egzogeno (Exogenic) 35

Egzoznak (Exosign) 35

Ekspresivni žanr (Expressive Genre) 35

Ekstragenerično značenje (Extrageneric Meaning) 36

Ekstrinzično (Extrinsic) 36

Ekstroverzivna semioza (Extroversive Semiosis) 37

Eksteroceptivno (Exteroceptive) 38

„Embrayage“ (Engagement) 38

Endogeno (Endogenic) 38

Endoznak (Endosign) 39

Fenoznak (Phenosign) 39

Generativna gramatika (Generative Grammar) 40

Genoznak (Geno-Sign) 42

Gest (Gesture) 42

Gest hezitacije (Gesture of Hesitation) 49

Gestikulacija (Gesticulation) 51

Geštalt psihologija (Gestalt Psychology) 53

Gramatičnost (Grammaticality) 58

Gramatika i dizajn (Grammar and Design) 58

Hermeneutika (Hermeneutics) 59

Hermeneutički krug (Hermeneutical Circle) 61

Idiolekt (Idiolect) 61
Idiosinkratički gest (Idiosyncratic Gesture) 62
Ikona / ikonički znak (Icon / Iconic Sign) 66
Ikona ikone (Icon of Icon) 69
Indeks (Index) 70
Interoceptivno (Interoceptive) 73
Interpretant 73
Intertekstualnost (Intertextuality) 76
Intrinzično (Intrinsic) 77
Introverzivna semioza (Introversive Semiosis) 77
Izomorfizam (Isomorphism) 78
Izotopija (Isotopy) 79

Ja- Ton (Ich-Ton, Me-Tone) 82

„Katabasis“ 83
Kendonov kontinuum (Kendon's Continuum) 83
„Khôra“ 84
Kôd (Code) 85
Kognitivna muzička teorija (Cognitive Music Theory) 86
Komunikacija (Communication) 87
Konceptualna metafora (Conceptual Metaphor) 90
Kongenerično značenje (Congeneric Meaning) 95
Konotacija (Connotation) 95
Konturisanje (Contouring) 96
Konvencija (Convention) 98
Korelacija (Correlation) 98
„Kvartsekstakord (6/4) prispeća“ (Arrival 6/4) 99

Markiranost (Markedness) 101
Metamodalitet (Metamodality) 103
Mimetička hipoteza (Mimetic Hypothesis) 104
Modaliteti (Modalities) 105
Moi / Soi (Myself / Self) 108
Monosemija (Monosemy) 110
Motivisanost (Motivation) 110
Muzička persona (Musical Persona) 110
Muzička semiotika (Musical Semiotics) 115
Muzički gest (Musical Gesture) 119
Muzički jezik (Musical Language) 133
Muzički karakter (Musical Character) 140
Muzički lik (Musical Actor) 143
Muzički znak (Musical Sign) 146

Narativnost (Narrativity) 148
Neizrecivo značenje (Ineffable Meaning) 150
Neutralna analiza (Neutral Analysis) 151
Nova muzikologija (New Musicology) 151

Ocrtavanje luka (Arcing) 154
Otvoreno delo (Open Work) 155
Označeno (Signified) 157
Označitelj (Signifier) 157

Paradigma (Paradigm) 158
Paradigmatsko značenje (Paradigmatic Meaning) 158
Pirsova trihotomija (Peirce's Trichotomy) 159
Pirsove kategorije znakova (Peirce's Sign Tipology) 161
Polisemija (Polisemy) 166
Poruka (Message) 167
Post-znak (Post-Sign) 169
Pred-znak (Pre-Sign) 170
Princip invarijantnosti (Invariance Principle) 170
Procesivni znak (Processive Sign) 171
Protagonista (Protagonist) 172
Prostorna (spacijalna) dimenzija (Spatial Dimension) 172

Raspon (Span) 174
Referenca (Reference) 175
Referencijalno značenje (Referential Meaning) 176
Relaciono značenje (Relational Meaning) 176
Reprezentamen (Representamen) 177
Retorički gest (Rhetorical Gesture) 177
Retrakcija (Retraction) 185
Reverberacija (Reverberation) 185
Ritmička vitalnost srednjeg nivoa (Middleground Rhythmic Vitality) 186

Semantika (Semantics) 186
Semantički raspon (Semantic Range) 189
Semiologija (Semiology) 189
Semiosfera (Semiosphere) 190
Semiotika (Semiotics) 191
Semiotički kvadrat (Semiotic Square) 194
Semioza (Semiosis) 197
Sentičke forme (Sentic Forms) 198
Signal 200
Signifikacija / Označavanje (Signification) 201
Simbol (Symbol) 202
Sinhronija (Synchrony) 207

Sintagma (Syntagm) 208
Sintagmatsko značenje (Syntagmatic Meaning) 208
Sintaksa (Syntax) 209
Sjedinjenje (Coalescence) 209
Slikovna shema (Image Schema) 211
Spoljašnje značenje (Outer Meaning) 212
Spontani gest (Spontaneous Gesture) 212
Stilski gest (Stylistic Gesture) 213
Strateški gest (Strategic Gesture) 217
Strukture znakovnosti i komunikacije (Signification and Communication Structure) 218
Strukturalna semantika (Structural Semantics) 219
„Sturm und Drang“ (Storm and Stress) 219

Taksonomijska analiza (Taxonomic Analysis) 221
Tematski gest (Thematic Gesture) 221
Teorija informacije (Theory of Information) 224
Teorija o muzičkom gestu (Theory of Musical Gesture) 225
Teorija otelovljenja (Embodiment Theory) 231
Tip i token (Type and Token) 232
Ton glasa (Tone of Voice) 233
Tonosfera (Tonosphere) 234
Topika (Topic) 234
Topikalna analiza (Topical Analysis) 246
Transcendencija (Transcendence) 247
Trans-znak (Trans-sign) 247
Triparticija (Tripartition) 248
Trop / tropiranje (Trope / Troping) 250
Tropološki gest (Tropological Gesture) 254

„Umwelt“ 255
Unutrašnje značenje (Inner Meaning) 255

Višedomensko preslikavanje (Cross-domain mapping) 255
Vremenska (temporalna) dimenzija (Temporal Dimension) 256

Znak (Sign) 257
Značenje (Meaning) 260

INDEKS IMENA

- Abate, Kerolin (Carolyn Abbate) 111, 113, 114
Adorno, Teodor (Teodor Adorno) 108, 112
Agavu, Kofi (Kofi Agawu) 7, 22, 27, 36, 37, 60, 73, 77, 117, 118, 136, 138, 139, 146, 147, 152, 153, 176, 216, 219, 241-247, 260, 262, 263, 264
Alanbruk, Vaj Džemison (Wye Jamison Allanbrook) 242
Antović, Mihailo 45, 57, 67, 211, 212, 231
Aristotel 43, 59, 191, 234, 259
Asafjev, Boris (Борис Владимирович Асафьев) 33, 245
- Bah, Johan Sebastijan (Johann Sebastian Bach) 13, 237, 238
Bah, Karl Filip Emanuel (Carl Philipp Emanuel Bach) 236
Bak, Dejvid (David Buch) 220
Baktin, Mihail (Михаил Михайлович Бахтин) 193
Balver, Džon (John Bulwer) 43, 45
Bart, Rolan (Roland Barthes) 24, 33, 41, 61, 95, 96, 105, 107, 115, 134-136, 158, 192, 226, 231, 260, 264
Bato, Šarl (Charles Batteux) 134
Beker, Hauard (Howard Becker) 168
Beking, Gustav (Gustav Becking) 199
Bekon, Rodžer (Roger Bacon) 191, 259
Benveniste, Emil (Emile Benveniste) 187
Benze, Maks (Max Bense) 225
Beri, Majkl (Michael Berry) 48, 133, 182
Bernštajn, Leonard (Leonard Bernstein) 40, 134
Betoven, Ludvig van (Ludvig van Beethoven) 10, 14-19, 36, 76, 80, 100, 101, 103, 111, 113, 126-131, 135, 140, 152, 177-181, 212, 214, 215, 219, 220, 222, 226, 235, 239, 240
Birnam, Skot (Scott Burnham) 10, 111, 114
Bonifačio, Đovani (Giovanni Bonifacio) 43
Brams, Johanes (Johannes Brahms) 34, 236
Breal, Mišel (Michel Bréal) 186
Bregman, Albert (Albert Bregman) 57
Brukner, Anton (Anton Bruckner) 244
Burdije, Pjer (Pierre Bourdieu) 168
- Ciceron 43
Crnjanski, Nataša 113
- Čajkovski, Petar Iljič (Пётр Ильич Чайковский) 109, 244
Čomski, Noam (Noam Chomsky) 15, 31, 40, 41, 44, 59, 134, 168, 187, 193
- Dalhaus, Karl (Carl Dahlhaus) 60, 152
Danto, Artur (Arthur Danto) 168, 169

Dauling, Džej (Jay Dowling) 57, 133
Da Vinči, Leonardo (Leonardo da Vinci) 43
Debisi, Klod (Claude Debussy) 68
Dejvidson, Džejn (Jane Davidson) 133
Dejvis, Stiven (Stephen Davies) 124, 135, 137, 230
Delpi, Abi Šarl-Mišel (Abbé Charles-Michel de l'Épée) 44
Diki, Džordž (George Dickie) 169
Dojč, Dijana (Diana Deutsch) 56

Džekendof, Rej (Ray Jackendoff) 32, 41, 86, 134
Džonson, Mark (Mark Johnson) 47, 56, 90-93, 150, 171, 211, 229, 253-256

Egebreht, Hans (Hans Eggebrecht) 60
Ečard, Vilijam (William Echard) 117, 118, 123
Eko, Umberto (Umberto Eco) 32, 62, 67, 74, 85, 86, 95, 99, 155, 156, 167, 168, 191, 193, 203, 206, 207, 225, 228
Erenfels, Kristijan fon (Christian von Ehrenfels) 53

Fernihau, Brajan (Brian Ferneyhough) 123
Floros, Konstantin (Constantin Floros) 60
Fokonije, Žil (Gilles Fauconnier) 93
Fontanil, Žak (Jacques Fontanille) 108
Frank, Pol (Paul L. Frank) 68
Frank, Sezar (Cesar Franck) 244
Fridrikson (Fredrickson, W. E.) 133
From, Erih (Erich Fromm) 202

Gadamer, Hans-Georg (Hans-Georg Gadamer) 60
Gak, Merion (Marion Guck) 10
Galeaci, Frančesko (Francesco Galeazzi) 241
Gete, Johan Volfgang (Johann Wolfgang von Goethe) 219, 220
Giro, Pjer (Pierre Guiraud) 7, 24, 25, 87, 95, 110, 157, 167, 187, 191
Gligo, Nikša 9, 124, 138
Goldenberg, Jozef (Yosef Goldenberg) 226
Goldstajn, Kurt (Kurt Goldstein) 56
Graboč, Marta (Márta Grabócz) 60, 118, 149, 179, 243-247
Gremas, Algirdas (Algirdas Julius Greimas) 17, 18, 22, 23, 41, 79-82, 105, 106, 115, 138, 143, 144, 148, 172, 194-196, 244
Grimalt, Žoan (Joan Grimalt) 16, 113, 196, 197, 236, 238
Grinli, Daglas (Greenle, Douglas) 161, 162
Griten, Entoni (Anthony Gritten) 133
Gubajdulina, Sofija (София А. Губайдулина) 182, 183

Habermas, Jirgen (Jürgen Habermas) 60
Hajdeger, Martin (Martin Heidegger) 23, 59, 84

Halm, August 33

Hanslik, Eduard (Eduard Hanslick) 123, 152, 188, 261

Hartli, Ralf (Ralph Hartley) 224

Haten, Robert (Robert Hatten) 7, 10-18, 25, 27, 35, 36, 50, 52, 53, 57-62, 74, 76, 80, 97-103, 113, 117-128, 131-136, 140, 141, 146-148, 159, 160, 171, 172, 177-180, 184, 199, 200, 213-217, 221, 222, 226-232, 236, 241-243, 250-254, 263, 264

Hegel, Georg Fridrih (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) 33, 108, 203

Hendl, Georg Fridrih (Georg Friedrich Händel) 68

Hjuron, Dejvid (David Huron) 57, 86, 136

Ivanović, Nada 68, 75, 85, 98, 147, 164, 203

Jaceta, Fernando (Iazzetta, Fernando) 133, 226

Jakobson, Roman (Роман Осипович Якобсон) 37, 41, 71, 77, 87, 89, 101, 102, 134, 192, 228, 263

Jankelevič, Vladimir (Vladimir Jankélévitch) 150

Jaspers, Karl 23

Jaus, Hans Robert (Hans Robert Jauss) 60

Kaming, Naomi (Naomi Cumming) 10, 74, 111-114, 118, 124, 133, 147, 148, 150, 166, 226, 230

Kananov, Ildar (Ildar Khannanov) 8, 22

Kant, Imanuel (Immanuel Kant) 33, 42, 83, 93

Karbusicki, Vladimir (Vladimir Karbusicky) 76

Kardiljo, Kenet (Kenneth F. Cardillo) 226

Keler, Wolfgang (Wolfgang Köhler) 53, 92

Kendon, Adam 43, 46, 48, 51-53, 63, 66, 83, 84, 179, 185

Keplin, Vilijam (William Caplin) 242

Kerman, Džozef (Joseph Kerman) 27, 152, 153

Kil, Ole (Ole Kühn) 25, 57, 118, 119, 123, 133, 148, 202, 226

King, Elejn (Elaine King) 48, 124, 133

Kivi, Piter (Peter Kivy) 78, 111, 113, 114, 124, 136, 230, 261

Klajn, Majkl (Michael Klein) 76

Klajns, Manfred (Manfred Clynes) 78, 113, 114, 198, 199

Klark, En (Ann Clark) 135, 188

Klark (E. Clarke) 133

Klemperer, Oto (Otto Klemperer) 52

Knajf, Tibor (Tibor Kneif) 22, 117, 265

Kofka, Kurt (Kurt Koffka) 53

Koker, Vilson (Wilson Coker) 36, 95, 113, 135, 263

Koks, Arni (Arnie Cox) 10, 78, 86, 104, 123, 133, 136, 226

Kon, Edvard (Edward Cone) 10

Kontić, Aleksandar 111

Koplend, Aron (Aaron Copland) 260

Korto, Alfred (Alfred Cortot) 248

Krečmar, Herman (Hermann Kretschmar) 60
 Krejmer, Lorens (Lawrence Kramer) 60, 152, 153
 Kričli, Makdonald (Macdonald Critchley) 43, 52
 Kristeva, Julija (Юлия Кръстева) 76, 84, 85
 Kršić, Lamija 156
 Krumhansl, Kerol (Carol Krumhansl) 86, 123
 Kuk, Derik (Deryck Cooke) 136
 Kuper, Grosvenor (Grosvenor Cooper) 134
 Kurt, Ernst (Ernst Kurth) 18, 33, 106, 143

Langer, Suzan (Susanne Langer) 137, 138, 149, 151, 257
 Larson, Stiv (Steve Larson) 10, 86, 118, 123, 134
 Laske, Oto (Otto Laske) 41, 86, 134, 193
 Lebrin, Šarl (Charles Le Brun) 44
 Lejkof, Džordž (George Lakoff) 47, 56, 90, 94, 150, 170, 229, 253, 255
 Leman, Mark (Marc Leman) 133
 Lerdal, Fred (Fred Lerdahl) 32, 41, 86, 134
 Leres, Žerar (Gerard de Lairese) 44
 Levinson, Džerold (Jerrold Levinson) 111-114, 123, 124, 136, 230, 253
 Levi-Stros, Klod (Claude Levi-Strauss) 26, 32, 88, 140, 167, 192
 Lidov, Dejvid (David Lidov) 10, 15, 16, 52, 58-62, 71, 74, 75, 78, 105, 111-114, 118, 122-125, 133-136, 142, 148, 159, 160, 164, 171, 199, 200, 213, 214, 217, 226, 228, 241, 243, 260, 264
 Lisa, Zofia (Zofia Lissa) 134
 List, Franc (Franz Liszt) 18, 36, 67, 68, 76, 80, 82, 175, 248
 Lok, Džon (John Locke) 191
 Lotman, Jurij (Юрий Михайлович Лотман) 26, 33, 62, 82, 87, 190, 193, 203, 205, 214, 219, 224, 225, 234
 Luin, Dejvid (David Lewin) 193
 Luin, Kurt (Kurt Lewin) 56

Mah, Ernst (Ernst Mach) 53
 Maler, Gustav (Gustav Mahler) 10, 112, 244
 Mariten, Žak (Jacques Maritain) 7
 Martine, Andre (André Martinet) 32, 61, 134
 Martineš, Žoze Luiz (José Luiz Martinez) 74, 75, 133, 147, 160, 164-166, 202
 Marks, Adolf Bernard (Adolf Bernhard Marx) 152, 238
 Mateson, Johan (Johann Mattheson) 22, 133
 Mehrabijan, Albert (Albert Mehrabian) 47
 Mendelson, Feliks (Felix Mendelssohn) 244
 Mesijan, Olivije (Olivier Messiaen) 68, 204-206
 Mejer, Leonard (Leonard Meyer) 89, 134-136, 175, 176, 187, 214, 261
 Mekleland, Klajv (Clive McClelland) 220
 Mekleri, Suzan (Susan McClary) 152, 153
 Meknil, Dejvid (David McNeill) 43, 46, 52, 63, 83, 84, 129, 212, 213

Mid, Endrju (Andrew Mead) 10
Mid, Herbert (Herbert Mead) 194
Midlton, Robert (Robert Middleton) 116
Mocart, Wolfgang Amadeus (Wolfgang Amadeus Mozart) 27, 178, 235, 237, 240, 241, 246
Mol, Abraham (Abraham Moles) 225
Molino, Žan (Jean Molino) 116, 151, 190, 248, 249
Monahan, Sed (Seth Monahan) 12
Monel, Rejmond (Raymond Monelle) 112, 118, 139, 149, 205, 235, 238, 242-244, 247
Morgenštern, Kristijan (Christian Morgenstern) 183
Moris, Čarls (Charles Morris) 67, 73, 187, 191, 194, 197, 198, 258
Moz, Fred (Fred Evereett Maus) 10, 113
Musorgski, Modest (Модест Петрович Мусоргский) 69-71, 175
Mukaržovski, Jan (Jan Mukařovský) 33, 41, 88, 134, 139, 155, 168, 193, 258

Natje, Žan-Žak ((Jean-Jacques Nattiez) 27, 36, 40, 41, 59, 87, 116, 134, 137, 151, 159, 164-167, 176, 190, 248, 249, 261

Njukomb, Entoni (Anthony Newcomb) 10, 134

Ogden, Čarls Kej (Charles Kay Ogden) 77

Pankharst, Tom (Tom Pankhurst) 196
Patel, Ani (Annirudh Patel) 86
Pelinski, Ramon (Ramón Pelinski) 226
Persl, Henri (Henry Purcell) 175
Pirs, Aleksandra (Alexandra Pierce) 66, 96, 133, 140, 142, 154, 174, 175, 185, 186, 209, 230-234
Pirs, Čarls (Charles Sanders Peirce) 7, 20, 21, 49, 67-75, 78, 82, 85, 98, 103, 109, 115, 117, 147-150, 156, 159-166, 177, 190-194, 197, 198, 202, 203, 229, 257-260, 264
Platon 20, 84, 191, 259
Pol, Gervin (Garwin Paul) 59
Prokofjev, Sergej (Сергей Сергеевич Прокофьев) 8, 27, 49-51, 62-66, 76, 79, 122, 128, 129, 140, 141, 179-181, 203, 210, 213-216, 222, 223, 233, 251, 252
Prop, Vladimir (Владимир Яковлевич Пропп) 18, 33, 143, 148

Rajh, Vilhelm (Wilhelm Reich) 48
Rajt, Georg Fridrih (Georg Friedrich Wright) 33
Ratner, Leonard 22, 118, 129, 228, 235, 236, 241, 247
Ravel, Moris (Maurice Ravel) 68
Ričards, Ajvor Armstrong (Ivor Armstrong Richards) 77
Riker, Pol (Paul Ricoeur) 35, 59, 108
Riman, Hugo (Hugo Riemann) 135

Rink, Džon (John Rink) 10
Rive, Nikolas (Nicholas Ruwet) 27, 30, 59, 85, 116, 134, 176, 190
Robinson, Dženefer (Jenefer Robinson) 136
Rozen, Čarls (Charles Rosen) 22, 153, 217, 238

Sartr, Žan-Pol (Jean-Paul Sartre) 33, 108-111
Sebeok, Tomas (Thomas A. Sebeok) 33, 108, 259
Sikar, Abi Roš (Abbé Roch-Ambroise Cucurron de Sicard) 44
Skot, Daglas Volter (Douglas Walter Scott) 120
Smetana, Bedžih (Bedřich Smetana) 68
Sofronicki, Vladimir (Владимир Владимирович Софроницкий) 248
Sosir, Ferdinand (Ferdinand de Saussure) 7, 20, 21, 25-28, 31, 61, 73, 74, 98, 115, 117, 134, 137, 157-161, 177, 189-193, 198, 202-205, 257-260
Spicer, Majkl (Michael Spitzer) 118, 133
Stefani, Đino (Gino Stefani) 26, 40, 117, 263
Stefanović, Ana 241
Stern, Denijel (Daniel Stern) 123
Subotnik, Rouz Rozengard (Rose Rosengard Subotnik) 153
Supičić, Ivo 67, 68, 139, 188
Sv. Augustin 191
Svejn, Džozef (Joseph Swain) 98, 135-140, 149, 188, 189

Šajnberg, Esti (Esti Sheinberg) 113
Šapiro, Majkl (Michael Shapiro) 102
Šenberg, Arnold (Arnold Schönberg) 62, 122, 221
Šenker, Hajnrh (Heinrich Schenker) 22, 31, 33, 37, 41, 139, 142, 151-154, 174, 186, 196, 234
Šering, Arnold (Arnold Schering) 60, 207
Šiler, Fridrih (Friedrich Schiller) 219
Šlajermaher, Fridrih (Friedrich Schleiermacher) 59
Šolti, Đerđ (Georg Solti) 52
Šopen, Frederik (Frédéric François Chopin) 14, 80, 81, 248, 251, 254
Šostakovič, Dmitrij (Дмитрий Дмитриевич Шостакович) 8, 30, 72, 80, 92, 173, 200, 201, 252, 253
Štraus, Rihard (Richard Strauss) 36
Šubert, Franc (Franz Schubert) 37, 76, 83, 101, 126-128, 131, 178, 214, 240, 248
Šuman, Robert (Robert Schumann) 14, 83, 244, 251

Tag, Filip (Philip Tagg) 21, 22, 68, 71, 98, 123, 133, 160, 164, 187, 201, 202
Tarasti, Ero (Eero Tarasti) 7, 10, 11, 16-26, 32-35, 38-42, 58-60, 68, 69, 71, 73, 78-85, 103-112, 115-118, 123, 133, 138, 143-149, 152, 160, 164, 165, 169-173, 179, 184, 188, 190, 195, 196, 205, 218, 226, 230, 234, 247, 248, 255, 256, 260, 263, 264
Turner, Mark (Mark Turner) 47, 93, 94, 170
Temperli, Dejvid (David Temperley) 21, 86, 189
Teparić, Srđan 23, 224, 225

Tokumaru, Jošihiko (Yoshihiko Tokumaru) 76
Tomlinson, Geri (Gary Tomlinson) 152, 153
Trevarden, Kolvin (Colwyn Trevarthen) 25
Trubeckoj, Nikolaj (Николай Сергеевич Трубецкой) 102

Uekskil, Jakob (Jakob von Uexküll) 33, 82, 255
Unger, Hans-Hajnrh (Hans-Heinrich Unger) 16, 33, 184

Vagner, Rihard (Richard Wagner) 17, 20, 21, 25, 33, 36, 39, 98, 137, 189, 204, 264
Vanderli, Marčelo (Marcelo Wanderley) 133
Verdi, Đuzepe (Giuseppe Verdi) 175, 205, 206
Verthajmer, Maks (Max Wertheimer) 53, 92
Vigotski, Lav (Лев Семёнович Выготский) 193
Viko, Đanbatista (Giambattista Vico) 44
Vitgenštajn, Ludvig (Ludwig Wittgenstein) 253
Volodos, Arkadij (Аркадий Аркадиевич Володось) 248
Vološinov, Valentin (Валентин Николаевич Волошинов) 193
Vorhol, Endi (Andy Warhol) 168
Vud, Henri (Henry Wood) 52
Vunt, Vilhelm (Wilhelm Wundt) 46

Zampronja, Edson (Edson Zampronha) 182, 201, 226
Zatkalik, Miloš 111, 171
Zbikovski, Lorens (Lawrence Zbikowski) 94, 134, 170, 213, 226, 231, 256
Ziger, Čarls (Charles Seeger) 138

SUMMARY

As a discipline that studies the concept of *signs* and *meaning* in music, music semiotics has found application in almost every field of music study. Its methods are widely applicable, and its individual tools have been used successfully beyond established semiotic models. However, a certain obstacle in the semiotic studies of music is the extremely complex vocabulary which is a result of different approaches, that is, of determining the appropriate terminology in autonomous approaches, and the dichotomous nature of science alike – Peirce's and Saussure's study of signs, but is also a result of nonexistence of a strict convention regarding terminology. These are all challenges that the recent music semiotics faces in an effort to apply and adapt the concepts that originate from linguistics and philosophy and are then transferred to a medium of expression that is not verbal in nature. In the Serbian-speaking area, there is a particularly great need to make the language of music semiotics accessible and understandable, and to find all relevant terms in this field in one place.

Pojmovnik Muzičke Semiotike [The Glossary of Music Semiotics] is the first publication that systematically addresses the concepts of music semiotics in the Serbian language. However, it is not a standardized vocabulary since it is not ISO-based, and one should not expect a synoptic standpoint in the book as it would diminish the richness of the vocabulary of music semiotics. The author seeks to distinguish between *notion* (concept) and *term*, so one concept would often be represented in different terms. For the most part, the terms are inter-referentially explained, similar to the hyperlinks that exist on the Internet, when one word refers to another and a series of related terms is derived. All terms that have nominal explanation are bolded in the text, and at the end of each terminological definition there are listed those terms or concepts that are closely related, or are virtually synonyms. In addition, where possible, terms are represented in antonym pairs (↔).

Finally, *Pojmovnik Muzičke Semiotike* is a reference book that quantitatively identifies terms that are already conventionally used in practice. Although the terminology of a science is crucial to its understanding, it is, however, as a part of an evolutionary process, constantly subject to change and thus always imperfect. Therefore, this book should be understood as a contribution to the development of thoughts about music in the present moment, and its contents should be seen as open to further study and to some new, future findings.

O AUTORKI

Nataša Crnjanski je teoretičarka muzike koja je svoje istraživanje usmerila primarno ka području muzičke semiotike, kognitivne muzičke teorije, muzičke pedagogije i psihologije, kao i pitanjima odnosa teorije i izvođaštva.

Autorka je dve knjige, *Muzička semiotika kroz D-S-C-H* i *Prokofjev i muzički gest*, i više naučnih radova štampanih u domaćim i međunarodnim časopisima. Aktivno učestvuje na međunarodnim simpozijumima, i u naučno-istraživačkim projektima. Od 2013. godine je član uredništva naučnog časopisa *Zbornik radova Akademije umetnosti*, a od 2016. godine i glavna urednica. Na Akademiji umetnosti je od 2017. godine implementirala novi predmet pod nazivom *Uvod u muzičku semiotiku* u kome studentima približava elemente i dostignuća ove nauke.

Jedan je od osnivača *Novosadskog kamernog hora*, renomiranog ansambla koji učestvuje na najznačajnijim međunarodnim horskim takmičenjima i festivalima, i osvaja visoka priznanja za svoj umetnički kvalitet.

Zaposlena je na Katedri za kompoziciju i teorijsko-umetničke predmete na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu. Majka je dva sina, Konstantina i Milutina.



CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотеке Матице српске, Нови Сад

811.163.41'22:78(038)

ЦРЊАНСКИ, Наташа, 1978-

Pojmovnik muzičke semiotike / Nataša Crnjanski. - Akademija umetnosti : Novi Sad, 2019 ([Beograd] : Birograf comp). - 294 str. : note, graf. prikazi ; 24 cm

Tiraž 200. - O autorki: str.[295]. - Napomene i bibliografske reference uz tekst. - Bibliografija: str. [266]-282. - Registri. - Summary.

ISBN 978-86-88191-91-3

a) Српски језик -- Музикологија -- Речници b) Семиотика -- Музика -- Речници

„...Premda je tekst zamišljen primarno kao *semiotika* muzike, bilo je potrebno izrazito multidisciplinarno znanje da se na ovakav način priđe svim potrebnim teorijskim konceptima i dihotomijama... Ovo sve, u prvom redu, ukazuje na autorkinu erudiciju i svestranost interesovanja; drugo – sugeriše da nalazi savremene muzikologije svakako treba da budu plod interdisciplinarnih pristupa; te treće – otkriva da će ova knjiga imati svestranu publiku – pre svega muzikologe, teoretičare muzike, muzičke izvođače i kritičare – od studenata do iskusnih profesionalaca, ali svakako će moći da privuče i filozofe, psihologe, lingviste, te konačno i 'laike' koje interesuje muzika... Rezultat je zanimljiva interdisciplinarna studija koja ukazuje na svu složenost pitanja muzičkog značenja – jedne od neuralgičnih tačaka oko koje se vekovima 'lome koplja' u raznorodnim disciplinama – od muzikologije, preko estetike do, danas, kognitivnih nauka...“

(izvod iz recenzije)
Dr Mihailo Antović

„Sa svojih preko 130 natuknica (koje obuhvaćaju višestruko veći broj pojmova na gotovo tristo autor-skih kartica teksta) *Pojmovnik muzičke semiotike* vjerovatno predstavlja trenutačno najopsežniju (a možda i jedinu) terminološku monografiju te znanstvene grane... Autorica svaki termin nastoji sagledati u kontekstu i teorijskom okviru njegova nastanka i razvoja, ali i ponuditi sinoptički prikaz različitih tumačenja polisemičnih, homonimnih i antonimnih termina, jasno razdvajajući pojam od njegova naziva, čime postiže optimalnu ravnotežu između sinkronijskoga i dijakronijskoga pristupa te općega / normativnoga i pojedinačnog značenja... Knjiga je opremljena uzornim znanstvenim aparatom utemeljenom na raskošnoj povijesnoj i suvremenoj bibliografiji od gotovo tri stotine jedinica, a imajući u vidu originalan kritički doprinos kanonskim teorijskim postavkama semiotike glazbe i sustavnost obrade pojmova, ovaj pojmovnik... će predstavljati značajan dobitak za struku i širu kulturnu javnost, kako u Srbiji, tako i u međunarodnome kontekstu.“

(izvod iz recenzije)
Dr Sanja Kiš Žuvela

