

UDK / UDC: 781.22  
78.01

## METODOLOŠKA POSTAVKA JEZIČKO-STILSKE RESEMANTIZACIJE U PRIMERIMA MUZIKE PRVE POLOVINE XX VEKA

**Srdan Teparić**

Univerzitet umetnosti u Beogradu  
Fakultet muzičke umetnosti  
teparic@fmu.bg.ac.rs

Primljeno / Received 01. 09. 2021.

Prihvaćeno / Accepted 16. 11. 2021.

**Sažetak:** Fenomen tonalnosti u prvoj polovini XX veka biće razmatran kroz referencijalni odnos prema tonalnim sistemima tradicije postavljenog na trostrukoj osnovi: jezik – stil – značenje. Termin resemantizacija podrazumeva ne samo dijalog između različitih tonalnih tradicija, već i strategije njihovog preznačenja preko kojih će se doći do tripartitne podele na nulti, srednji i visoki nivo. Analitički metod baviće se proučavanjem strategija koje se koriste unutar ovih nivoa, ili preciznije, srednjeg i visokog nivoa resemantizacije, dok je nulti nivo, nivo doslovnosti. Metodologija analize delimično je zasnovana na tradicionalnoj analizi, čiji simboli, međutim, nisu dovoljno sredstvo za objašnjenje ponekad izuzetno složenih jezičko-stilskih odnosa. Ovo govori o hermeneutičkom potencijalu samog analitičkog metoda, pa je potrebno i verbalno objašnjenje ponekad izuzetno kompleksnih jezičko-stilskih relacija. Cilj analize resemantizovane tonalnosti prve polovine XX veka jeste pronalaženje zajedničkih postupaka u vezi sa celokupnim fenomenom. To bi trebalo da dovede do zaključka da tonalnost ovog perioda nije “rascepkana” na pojedinačne kompozicione strategije, već naprotiv, da svi ovi jezički sistemi poseduju zajedničke ključne crte koje bi mogle da se podvedu pod isti imenitelj – resemantizovana tonalnost.

**Ključne reči:** resemantizacija, tonalnost, nulti, srednji i visoki nivo resemantizacije.

**Abstract:** The phenomenon of tonality in the first half of the twentieth century will be considered in reference to the tonal systems of the tradition set on a triple basis: language – style – meaning. The term *resemantization* implies not only a dialogue between different tonal traditions, but also strategies for their reassignment through which there will be reached a tripartite division into zero, medium and high level. The analytical method will deal with the study of strategies used within these levels, or more precisely, the medium and the high level of resemantization, while the zero level is the level of literality. The methodology is partly based on traditional analysis, the symbols of which, however, are not a sufficient means to explain the sometimes extremely complex linguistico-stylistic relations. Given the hermeneutic orientation that the study of resemantization brings with itself, there is a need for a clear, descriptive explanation of the phenomena that are the subject of analysis. The aim of the analysis of the resemantized tonality of the first half of the twentieth century is to find common procedures related to the entire phenomenon. This should lead to the conclusion that the tonality of this period is not divided into individual compositional strategies, but on the contrary, that all these language systems have common key features that could be brought under the same denominator – resemantized tonality.

**Keywords:** resemantization, tonality, zero, medium and high level of resemantization.

Generalno gledano, resemantizacija je svojstvena svakom umetničkom delovanju, upravo zbog toga što je bilo koji vid komunikacije umetničkog dela sa prethodnim ostvarenjima nužan.<sup>1</sup> Tumačenje određenog umetničkog akta ne može da se zamisli bez uticaja nekog odnosa prema prethodnim ostvarenjima, bez reference. Analitički metod zasnovan na resemantizaciji polazi od pretpostavke da se tonalnost u prvoj polovini XX veka javlja u izmenjenom značenju koje je proisteklo iz odnosa prema njenim ranijim, istorijski uspostavljenim značenjima. Tonalna muzika nastala u pomenutom periodu, svedoči o tome da je tonalnost jezik koji ima osobinu da prenese smisao koji je u određenom istorijskom periodu već imao. Ipak, vidovi ispoljavanja tonalnosti koji će ovom prilikom biti proučavani imaju jednu zajedničku crtu koju tonalitet nije posedovao: značajan deo njegove gramatike zasnovan je na fenomenu resemantizovanih jezičko-stilskih elemenata prošlosti.

Termin *resemantizacija* preuzet je od hrvatskog lingviste Aleksandra Flakera (Flaker 1984, 42–43). Međutim, dok Flaker pod okriljem ovog termina analizira promene značenja tekstova, ovde će on biti korišćen za posmatranje semantičkog preznačenja muzičkog jezika. Za upotrebu termina resemantizacija, Flaker za primer uzima delo Bertolda Brehta (Bertolt Brecht), sugerišući da je postupak stvaranja novih vrednosti prevrednovanjem starih – legitiman: „Paradigmatski je primjer resemantizacije tradicionalnih tekstova, očigledno, Brehtovo djelo: za nj je nova upotreba staroga bila izvornijom od pronalaženja tobože novoga“ (Flaker 1984, 44). Pisac navodi i da je reč o postupku svojstvenom avangardi: „Semantička gesta srednjovekovnog pjesnika litalice bliska je semantičkoj gesti avangardne umjetnosti našega stoljeća. Nije, stoga, slučajno što se Karl Orf (Carl Orff) u svojoj scenskoj kantati Karmina Burana (Carmina burana, 1937) obratio upravo tim alternativnim tekstovima pučke srednjovekovne književnosti, kao što se nije slučajno Krleža već prije u Baladama Petrice Kerempuha (1936) obratio alternativnoj pučkoj, hrvatskoj i evropskoj, pluskvamperfektnoj kulturi“ (Flaker 1984, 44).

Brojni su argumenti za opravdanost analitičkog postupka resemantizacije, a svi oni zasnovani su na teorijama koje se bave razmatranjima veza između jezika i stila.<sup>2</sup> Stanovišta su lingvistička, filozofska, semiotička i muzikološka, a neke od osnovnih premisa resemantizacije su sledeće:

1. Ispitivanje odnosa između jezika i stila nalazi se u polju semantike. U obzir se uzimaju i strukturalistička i kontekstualna semantička postavka. Strukturali-

<sup>1</sup> Jezičko-stilska resemantizacija u prvoj polovini XX veka je fenomen kojim sam se produbljeno i dosledno bavio u mojoj doktorskoj disertaciji. Godine 2020, u izdanju Fakulteta muzičke umetnosti, objavljena je istoimena monografija (Teparić 2020).

<sup>2</sup> U pitanju su teorije iz koje je metodologija analitičkog metoda proizašla, a u ovom radu nema dovoljno mesta za njihovo posbno razmatranje. Reč je o teoriji egzemplifikacije Nelsona Gudmana (Nelson Goodman), teoriji simbola Nortropa Fraja (Northrop Frye), antitetičkoj teoriji Harolda Bluma (Harold Bloom), a tu su i načini podele hipertekstualnih praksi Žerara Ženeta (Gérard Genette) i postupci rada sa referencom koje je opisala Mirjana Veselinović-Hofman.

stička zbog jezika (tonalnosti), kontekstualna zbog referenci. Resemantizacija naime, podrazumeva nerazdvojivost strukture od sadržaja.

2. Značenje se ispituje na nivou iskaza, međudejstva znakova koji se resemantizuju uz pomoć različitih strategija. Najšire gledano, ukoliko bismo govorili samo o stilu, govorili bismo o znaku koji referira i on bi se posmatrao semiotički. Utvrđivanjem strategija preznačenja dolazi se do nivoa opštosti. U tom momentu stil biva uključen u gramatiku i jezik se posmatra semantički.
3. Znak podrazumeva referencijalnost.<sup>3</sup>
4. Bilo koji analitički metod zasnovan na resemantizaciji, ne bi smeo znakove da tretira kao univerzalne kategorije.
5. Između jezika i stila postoji odnos „obostrane ludičke varke“<sup>4</sup>

Postupak resemantizacije podeljen je na tri nivoa. Njima su zajednička tri osnovna konteksta, koji se mogu primeniti na stepene preznačenja – doslovni, metaforički i kontrastivni. Nivoi resemantizacije, u skladu sa osnovnom idejom ove ternarne podele, imenovani su kao nulti, srednji i visoki.

### Strategije jezičko-stilske resemantizacije

Termin *strategija* preuzet je od Leonarda Mejera (Leonard B. Meyer). On označava „kompozicione izbore napravljene unutar mogućnosti baziranih na pravilima stila.

<sup>3</sup> Ispuviše mnogo prostora zahtevalo bi ponavljanje opšte poznatih teorija znaka Sosira (Ferdinand de Saussure), Persa (Charles Sanders Peirce) ili Morisa (Charles W. Morris). U različitim teorijama znak je nazivan različitim terminima, u odnosu na samo tumačenje analitičkog metoda. Dati znaku psihološko svojstvo vodi ka tome da ga možemo nazvati gestom (Robert S. Hatten), tretirati ga kao univerzalnu kategoriju navodi nas na korišćenje književnog termina topika (Kofi Agawu) itd. S obzirom na značenjsko usmerenje resemantizacije, sasvim je opravdano korišćenje termina znaka. Potrebno bi bilo da se napomene ono što je najbolje objasnio Umberto Eko (Umberto Eco) sledećim rečima: „Nema semiotike znaka bez semiotike diskursa“. Teorija znaka kao izolovanog entiteta je u svakom slučaju nesposobna da objasni estetičku upotrebu znakova, tako da semiotika umetnosti nužno mora da bude semiotika tekstova i diskursa“ (Eco 1988, 29). Kao što može da se vidi, ono što se u ovom tekstu naziva semantičkim, prema Eku bi bila specifično određena semiotika. Međutim, poenta i nije u strogoj distinkciji između ove dve nauke (koja veoma često i ne postoji), već upravo u činjenici da semiotička jedinica znak, u sebi poseduje potencijal za stvaranje relacija sa drugim znakovima (semiosfera).

<sup>4</sup> Termin je preuzet od Žan-Marija Šefera (Jean-Marie Schaeffer) koji obostranu ludičku varku objašnjava na sledeći način: „Da bismo shvatili kako funkcioniše obostrana ludička varka, treba poći od banalne konstatacije koju smo već izrekli. Kada se ozbiljno pretvaram, cilj mi je da zaista prevarim onog kome se obraćam. Kada se pretvaram u ludičkoj nameri, ovo se očigledno ne dešava: nasuprot, ne želim da ga prevarim. Uslovi koji se moraju zadovoljiti da bi međusubjektivna varka bila uspešna su dakle suprotni od onih koje zahteva ozbiljno pretvaranje: ozbiljna varka je uspešna samo ako nije obostrana, ludička varka je uspešna samo ako jeste obostrana“ (Šefer 2001, 152).

Za svaki specifičan stil postoji konačan broj pravila, ali i beskonačan broj mogućih strategija za ostvarivanje i postavljanje određenog pravila. I za svaki broj pravila postoji mogućnost bezbroj strategija koje još uvek nisu postavljene“ (Meyer 1996, 20). Načini ostvarivanja strategija u okviru jednog sistema beskonačni su, ali bi mogli biti objedinjeni u tipove.

Nazivi samih strategija preuzeti su od teoretičara Džozefa Štrausa (Joseph N. Strauss) (Strauss 1990). Naime, ovaj autor se bavio strategijama u post-tonalnom kontekstu i u njegovim radovima se ne koriste na isti način kao što će ovde biti slučaj. Najvažnija metodološka razlika leži u tome što ovaj autor kreće od sintaksičkih strategija unutar jezika, često se dotičući načina organizovanja tonskih visina i koristeći se postulatima set-teorije. Međutim, sami njihovi nazivi pokazali su se zgodnim za strategije postupka resemantizacije. Oni su sledeći:

1. „*Motivizacija (Motivicization)* – motivski sadržaj ranijeg dela, radikalno se intenzivira u novom.
2. *Generalizacija (Generalization)* – motiv ranijeg dela izlaže se u skladu s normama koje diktira novo delo (tj. u skladu s kontekstom resemantizovane tonalnosti).
3. *Marginalizacija (Marginalization)* – elementi koji su centralni za strukturu ranijeg dela (kao što su, recimo, autentične kadence ili linearna progresija uzastopnih terčnih intervala) postaju periferni u novom delu.
4. *Centralizacija (Centralization)* – elementi koji su periferni za strukturu ranijeg dela (npr. veoma udaljene tonalne oblasti, retke funkcionalne veze itd.) postaju centralni u novom delu.
5. *Kompresija (Compression)* – elementi koji se javljaju dijahrono u ranijim delima (npr. dva terčna sazvučja u funkcionalnom odnosu jedno prema drugom) kompresovani su u sinhrono zvučanje u novom delu.
6. *Fragmentacija (Fragmentation)* – elementi koji se javljaju zajedno u starom delu (misli se na akorde) pojavljuju se odvojeni u novom.
7. *Neutralizacija (Neutralization)* – tradicionalni muzički elementi (kao što je npr. dominantni septakord) bivaju preformulisani u odnosu na svoju primarnu funkciju izostavljanjem ključnog tona, čime se obezvređuje njihova prvobitna, razrešavajuća uloga.
8. *Simetrizacija (Symmetricization)* – tradicionalno usmerena harmonska progresija data je u inverznom sledu, što se može primeniti i na muzičku formu (sonatni oblik, na primer, koji može biti izgrađen inverzno ili retrogradno-simetrično)“ (Strauss 1990, 17).

## Nulti nivo jezičko-stilske resemantizacije

Nulti nivo je nivo doslovnosti. Suštinski, on ne podrazumeva jezičko-stilsko preznačenje. Na nultom nivou, znakovi tonalnosti su postavljeni tako da svojim svojstvima ikonički denotiraju stari stil. Iz takvog odnosa proizilazi da i sam stil na doslovan način „egzemplifikuje“ sopstvene crte.<sup>5</sup> Samim tim, znakovi u okviru nultog nivoa biće nazvani *markiranim*. Nazvati znak markiranim predstavlja pleonazam, jer znak već sam po sebi nešto označava. Međutim, Žan-Mari Šefer piše o tome da se u umetnosti nikada ne može govoriti o apsolutnoj nego samo o relativnoj istorodnosti, te bi se dodatak markirano terminu znak mogao opravdati, jer on ukazuje na stepen istorodnosti sa prirodom iz koje je znak prenesen. Naime, iako znak prošlosti, on kao takav u resemantizovanom kontekstu predstavlja autonomnu semantičku vrednost i nije ga nužno poznavati kao „stari“. Kao znak, on funkcioniše i relevantan je u novom kontekstu, dok ga za prošlost vezuje prepoznavanje određeno konvencijom, koja, posebno napominjemo, nije nužna. „Uverenje prema kojem 'ikonička predstava podražava stvarnost' – uverenje koje konvencionalističkim stavovima služi kao sredstvo za lako pobijanje – pretpostavlja dakle da se percipirani objekat i sam objekat poistovećuju. Ovo poistovećivanje, koje zastupa 'okoreli realizam', pogrešno je ako ga shvatimo doslovce, ili ako usvojimo jedno preterano epistemološko gledište“ – kaže Šefer (Šefer 2001, 113). Upravo se čini da termin markirani znak i termini koji će proizići iz njega na srednjem i visokom nivou resemantizacije precizno ukazuju na novu semantičku vrednost i hijerarhizuju stepen upotrebe podesnih „mimema“.

Nulti nivo predstavlja najmanji vid odstupanja od reference, toliko zanemarljiv da doslovnost nije ugrožena. On bi trebalo da ukaže na denotativno prenošenje znakovnih konstelacija tradicije, što u muzici nikada nije slučaj u apsolutnom smislu. Nulti nivo od „originala“ uglavnom odstupa nekim sitnim detaljima: neznatno izmenjenom orkestracijom, nešto drugačije uređenom fakturom, načinom izvođenja promenjenom u nekom detalju itd. Nulti nivo resemantizacije konstatovan je u onim primerima u kojima je stepen doslovnosti gotovo apsolutan. Na ovom nivou ne postoje strategije izmene reference, dok je korektivno čitanje svedeno na najmanju moguću meru, tek toliko da dođe do reinstanciranja.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Posluživši se primerom mustri (uzoraka) za šivenje, američki filozof Nelson Goodman daje svojevrsnu formulu termina egzemplifikacija: *posedovanje plus referenca*. Da bi korišćenje ovog termina u datom kontekstu bilo jasnije, citiraćemo samog autora: „Oni funkcionišu kao uzorci (mustre, op. a.), kao simboli koji egzemplifikuju određene karakteristike. Ali uzorak ne egzemplifikuje sve karakteristike; on je uzorak boje, tkanja, tekture i obrasca, ali ne i veličine, oblika ili apsolutne težine ili vrednosti. (...) Egzemplifikacija je posedovanje plus referenca (Goodman 1976: 53).

<sup>6</sup> Apsolutno savršena jezičko-stilska replika, naravno, u muzici može biti samo ponovno izvođenje nekog dela, ne uzimajući u obzir izvesna minimalna odstupanja koja prate svaku interpretaciju. Nulti nivo, već je jasno, ne predstavlja ponovljenu interpretaciju već postojećeg jezika. Vred-

Kao uzoran primer za prikazivanje nultog nivoa odabrana je numera iz oratorijuma *Kralj David (Le Roi David)* (1921), Artura Honegera (Artur Honegger). Numera 3 – Psalm *Blagosloven Gospod (Louè soit le Seigneur)*, gotovo da ni u jednom detalju ne odudara od nivoa doslovnosti u odnosu na epohu na koju referira. U pitanju je uobičajena barokna kombinacija oratorijumskog i koncertantnog stila, a jedini vid odstupanja ne tiče se samog jezika. U pitanju je psalmodično, jednoglasno pevanje, koje karakteru ne oduzima monumentalnost i svečani karakter, sasvim očekivan za tekst Psalma praćenog fanfarama trube, čime dolazi do potpunog uklapanja u okvire nultog nivoa: *Blagosloven Gospod pun slave, Hvalim njega oca svoje slave, Po njemu posvećen sam zauvek, On srcu mome dade blaženi lek. Kada snažni mač podiže, Gospod me brani, moj štit je on i snagom mene brani, sve nade oholih postaju prah. Dok je on uz mene, nije me strah.*<sup>7</sup> Harmonska progresija dijatonskih funkcija u potpunosti je uobičajena za jezik tonaliteta perioda na koji se referira. Jedini vid odstupanja od dijatonike uobičajen je za jezik XVIII veka. U odnosu na početni F dur postupno se dostiže paralelni tonalitet – d mol. Hromatsko terčno srodstvo između dominantni ova dva tonaliteta, u dijatonskom okruženju uglavnom glavnih stupnjeva, sasvim je uobičajeno za prosečan jezik baroknog tonaliteta. Način dostizanja vođice cis preko melodijskog kretanja u deonici trube takođe ukazuje na doslovni nivo; lestvično melodijsko kretanje od tona d do tona c, iza kojeg sledi hromatsko pomeranje na ton cis, dominantu d mola, sasvim je u kontekstu baroknog tonaliteta.

## Srednji nivo jezičko-stilske resemantizacije

Tonalna referenca na srednjem nivou resemantizacije uvodi se po sličnosti, i tu dolazi do onoga što američki filozof Goodman karakteriše kao „više metaforičko a manje doslovno iskazivanje znaka“ (Goodman 1984, 61). Znak na ovom nivou proizilazi iz reference, on je prepoznatljiv kao njoj sličan, ali ne i kao isti, i mogli bismo ga nazvati i metaforičkim nivoom. U ovoj fazi više je reč o ukazivanju na referencu nego o doslovnom imitiranju. Znakovi srednjeg nivoa biće nazvani *polumarkira-*

---

nost „autentičnog“ u umetnosti, uostalom, može se posmatrati kroz prizmu ekonomskih društvenih odnosa, o čemu govori Eko: „Vrednost koja se dodeljuje 'autentičnosti' originalne statue ili kipa ima više značaja za teoriju dobara (robe), a kada joj se dodeljuje nezasluzen značaj na estetskom nivou, onda je to stvar za sociologe ili kritičare društvenih odstupanja. Žudnja za autetičnošću jeste ideološki proizvod prikriivenih nagovarača na tržištu umetnina; kada je replika neke skulpture apsolutno savršena, davanje prioriteta originalnom jeste nalik na davanje više važnosti prvoj označenoj kopiji neke pesme, nego nekom uobičajenom džepnom izdanju“ (Eko 1976, 179).

<sup>7</sup> Tekst u originalu glasi: *Loué soit le Seigneur plein de gloire. Le Dieu vivant, l'auteur de ma victoire. Par qui je vois mes outrages vengés. Par qui sous moi les peuples sont rangés. Quand les plus grands contre moi se soulèvent. Au-dessus d'eux ses fortes mains m'élèvent. Des orgueilleux, il confond le dessein. Que pour me perdre ils couvaient dans leur.*

*nim*. Polumarkiranim se smatraju oni znakovi koji po sličnosti i na metaforički način prenose sliku stila na koji direktno referiraju i iz kojeg proizilaze. U ovom je slučaju moguće rekonstruisati „izvorno“ poreklo znaka, jer za tako nešto polumarkirani znak poseduje dovoljno karakteristika „izvornog“ znaka. Polumarkirani znak marginalizuje nekom svojom osobinom karakteristike reference, ali je nivo sličnosti sa njom toliki da ne dolazi do menjanja njenih osnovnih svojstava, ili pak do njihovog gubljenja. Na ovom nivou nema udaljavanja od reference u smislu iskazivanja suprotnog značenja ili čak negiranja značenja, već je moguće samo stvaranje sličnog. Znakovi na srednjem nivou resemantizacije ukazuju na reinstanciranje u smislu zadržavanja bliskosti sa slikom sveta iz koga su preneti. Terminologija Džozefa Štrausa prilagođena je poimanju jezika kao semantičko-sintaksičke celine, te je tako i sa strategijama koje su izdvojene kao ključne za ovaj nivo. Tri osnovne strategije srednjeg nivoa resemantizacije jesu motivizacija, fragmentacija i marginalizacija.

Za razliku od Štrausa, koji svoje termine koristi vezujući se isključivo za strukturne elemente jezika, u kontekstu resemantizacije oni će biti korišćeni kao termini za kontekst preznačenja jezika, čiji sastavni deo strukture predstavlja i stilska referenca. Motivizacija, kao što je već navedeno, za Štrausa predstavlja termin koji označava radikalno intenziviranje motivskog sadržaja ranijeg dela u novom. Taj motivski sadržaj odnosiće se u procesu resemantizacije na karakteristične jezičko-stilske osobine znaka prenesenog u novi kontekst. Intenziviranim ponavljanjem polumarkiranog znaka, on se dovodi u kontekst koji nije svojstven onome iz kojeg je prenet. Na taj način dolazi do stvaranja nove znakovne konstelacije, u kojoj odnosi mnogo puta ponovljene, iste ili slične znakovne strukture starog stila postaju nove vrednosti. Ovo je najjednostavniji vid ostvarivanja srednjeg nivoa jezičko-stilske resemantizacije. Fragmentacija je termin koji kod Štrausa označava elemente koji se u starom delu, u okviru akorda, javljaju zajedno, dok se u novom pojavljuju odvojeno („delovi“ akordâ, odnosno tradicionalnih funkcija – dvozvuci, koji se pritom u novom kontekstu spajaju u bikord, na primer). Fragmentacija je najčešća strategija srednjeg nivoa, i ukoliko bi se bilo koji znak posmatrao samo u kontekstu starog stila, moglo bi se reći da se neki njegovi elementi prepoznaju kao stari, dok neki predstavljaju modernistički dodatak, tako da se i sam znak u tom slučaju doživljava kao fragmentacija. Istovremeno, određeni elementi starog znaka postaju u novom kontekstu periferni, tj. marginalizuju se. Fragmentacija i marginalizacija, dakle, u resemantizaciji uvek idu zajedno. U okviru svih pomenutih strategija leži sveobuhvatni princip generalizacije, jer se znakovi, obrađeni na način motivizacije i fragmentacije-marginalizacije, izlažu u skladu sa normama koje diktira kontekst srednjeg nivoa resemantizacije. Strategija simetrizacije o kojoj govori Štraus, a koja bi takođe bila primenjiva na srednjem nivou, podrazumeva inverzni sled u odnosu na pojave koje se mogu uočiti u prošlosti. Na ovom nivou resemantizacije ona je retka i moguće bi bilo svesti je isključivo na određene pojave u jeziku, poput inverznog sleda akorada i sl.

Kao ogledan primer srednjeg nivoa resemantizacije, uzećemo početak stava *Gavota (Gavotta)* (t. 1–12, odsek a) *Klasične simfonije* (1917) Sergeja Prokofjeva. U najopštijem smislu, on imitira galantni stil. Dejan Despić u vezi sa ovim primerom napominje da „veoma slobodno šetanje kroz tonalitete i učestano njihovo smenjivanje ne stvara utisak poznoromantičarske tonalne labilnosti i harmonije napetosti, već naprotiv – 'nepodnošljive lakoće' kretanja kroz sveukupni tonalni prostor, uz istovremeno klasično jasan i čvrst oblik“ (Despić 1993, 454). Već samo po sebi u domenu tumačenja, Despićevo mišljenje proizilazi iz dve činjenice koje se podrazumevaju: uzeti su odnosi znakova („veoma slobodno šetanje kroz tonalitete“) i relacije koje iz toga proizilaze, odnosno, samo tumačenje konteksta kao skupa određenih činjenica, na neki način povezanih (tonalna stabilnost postignuta sredstvima koja su u prethodnoj epohi ukazivala na tonalnu labilnost). Ukoliko bismo ovaj iskaz posmatrali kontekstualno, mogli bismo se pozvati na semantički potencijal koji ukazuje na dve glavne stilske odrednice – na galantni stil i modernizam. U okviru ovako kratkog iskaza, sedam puta dolazi do tonalnih promena. Primer započinje melodijskom figurom tipičnom za galantni stil koja se razvija na tonici D dura; sledi brza modulacija u H dur (t. 1), povratak u D dur (t. 4), fis mol (t. 6), povratak u D dur (t. 8), Cis dur (t. 9), i napokon nagla pojava kadence u osnovnom tonalitetu (t. 11). U konkretnom primeru, semantički potencijal ukazuje na motivizaciju polumarkiranih znakova – na modulacije. Osnovni tonaliteta D dur je jedan iz krugova tonaliteta galantnog stila; jezik je dijatonski, uz smenu uglavnom glavnih stupnjeva; melodijska kretanja u okviru zacrtanih tonalnih kretanja koncipirana su uz postupno kretanje ili razlaganje akorada datih u vertikali. Iako su oktavni prelomi u okviru istih melodijskih kretanja možda i najupečatljiviji vid stvaranja polumarkiranih znakova, najznačajnije iskazivanje jezičko-stilske resemantizacije ogleda se u frekventnom modulacionom toku na veoma malom prostoru. Tonaliteti se smenjuju toliko brzo i često da je nemoguće ne primetiti da ovakav vid „preterivanja“ ukazuje na glavnu kompozitorovu strategiju – na motivizaciju, pomoću koje dolazi do značenjske promene originalne reference. U odnosu na referencu, u samom tretmanu melodije (ako izuzmemo oktavne prelome), metra ritma, motiva i rada sa njim, gotovo da se ništa nije promenilo. Naročito udaljenje u odnosu na galantni stil ostvareno je modulacijom u durski tonaliteta VII stupnja (Cis dur), iza kojeg sledi brza modulacija u početni tonaliteta, u vidu nagle pojave autentične kadence osnovnog tonaliteta, koja kao takva deluje potpuno iznenađujuće. Kao značenjske činjenice nameću se sledeće: u primeru su dati polumarkirani znakovi galantnog stila, kombinovani na drugačije načine nego u vremenu iz kojeg potiču. Pritom, kombinacija ovih znakova ne čini se kao slučajna već kao sistemska: upotrebljeni su tonaliteti za tercu više i tercu niže od osnovnog, oba puta sa povratkom u osnovni. Pojava tonaliteta VII stupnja pre konačnog kadenciranja gotovo da predstavlja manir Prokofjeva. Unutar ovih tonalnih promena ponovo dolazi do



smenjivanja isključivo dijatonskih glavnih funkcija. Sasvim je jasno da modulacije i strategije njihovih sprovođenja putem fragmentacije dovode do generalizacije polumarkiranih znakova u okviru srednjeg nivoa resemantizacije.

### Visoki nivo jezičko-stilske resemantizacije

Na visokom nivou jezičko-stilske resemantizacije, stari stil u jezičkim okvirima biva sugerisan ili nagovešten. Znakove visokog nivoa resemantizacije nazvaćemo *delimično markiranim* znakovima. Delimično markiranim smatraju se oni znakovi koji na način suprotan od izvorne reference sugerišu na značenje, indirektno je nagoveštavajući ili evocirajući. Iako veza sa referencom postoji, ona se ne može u potpunosti rekonstruisati, te delimično markirani znak dobija suprotna svojstva, ili potpuno gubi svojstva znaka na koga referira. Delimično markirani znakovi univerzalni su u tom smislu što bi se istorijski, budući da su „arhetipovi“ i da su delimično proizišli iz reference, mogli vezati za široko istorijsko vremensko razdoblje jer njihova veza sa referencom nije direktna. Recimo, modalni jezički sistem, zvučanje praznih kvinti, prožimanje pentatonike i modalnosti, tehnike imitacije i hromatska harmonija – sve to, na različite načine i u okviru jednog dela ili iskaza, mogu biti delimično označeni znakovi, označitelji religijske sfere širokog istorijskog razdoblja, od srednjeg veka i renesanse, preko XVIII veka, romantizma, pa sve do modernizma. Celokupna konstelacija znakova visokog nivoa resemantizacije onemogućava preciznu rekonstrukciju, onu koja bi dovela do „izvorne“ reference. Krajnji ishod visokog nivoa jeste neutralizacija, a do nje se dolazi strategijama kompresije i centralizacije, koje su neodvojive. U odnosu na originalnu referencu, kompresija podrazumeva strategiju spajanja nespojivih crta u okviru znaka ili iskaza. Za razliku od marginalizacije srednjeg nivoa jezičko-stilske resemantizacije u kojoj je znak „podeljena“ celina, znak u kompresiji ne može se „podeliti“ niti svesti na stari kontekst. Delimično markirani znakovi samo sugerišu referencu i u njima se centralizuje ono što je marginalno, ili ono što ne postoji u samoj referenci. Usled spoja nespojivog, ono što je marginalno u znaku ili iskazu originalne reference postaje centralno u kontekstu visokog nivoa resemantizacije. Neutralizacija je krajnji ishod visokog nivoa resemantizacije, jer upravo u njoj dolazi do neutralisanja izvornih svojstava znaka, pomoću kojih se vrši reinstanciranje. Za razliku od generalizacije srednjeg nivoa, neutralizacija ne resemantizuje prema sličnosti nego prema suprotnosti.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Ukoliko u iskazu dođe do potpunog gubljenja svih svojstava reference, svi odnosi unutar njega postaju arhitekstualni. Na takve primere moguće je naići u slučaju krajnjeg svođenja reference, koje u potpunosti dovodi do prevazilaženja, ili – još tačnije – do najšireg poimanja nekog istorijskog okvira. Kod Bartoka (Béla Bartók) se referenca u prvom stavu trećeg klavirskog koncerta svodi na tonalni znak (V – I), koji je znak tonalnosti kao takve, te se referenca vezuje za celokupnu tradiciju. Takvi slučajevi su i krajnji dometi resemantizacije.

Primer iz prvog stava Trećeg klavirskog koncerta Bele Bartoka (1945) mogao bi se uzeti i kao uzoran za prikazivanje strategija visokog nivoa resemantizacije. U tom smislu, do neutralizacije reference se dolazi kompresijom znakova tonalnosti i njihovom centralizacijom. Reprezentativan vid iskazivanja visokog nivoa resemantizacije mogao bi se svesti upravo na pomenutu formulu. Ona dovodi do stvaranja delimično markiranih znakova.

Početak prvog stava koncerta tonalno je označen miksolidijskim in E. On se u prvih pet taktova tonikalizuje melodijskim kretanjem, ležećim ostinatom i minimumom označenog, svojevrsnim tonalnim „tikom“, skokom dominantna-tonika u timpanima (t. 1–4). U nastavku dolazi do melodijskog kombinovanja terci tonika gis/ge. Iz tog razloga Antokolec (Elliot Antokoletz) govori i o simetričnoj lestvičnoj formaciji D–E–Fis–G/Gis–A–H–Cis (Antokoletz 1984, 64–66). U melodijskim kretanjima treba ovome pridodati i pojave delova umanjene lestvice (t. 7–9), koja je rezultat hromatskog popunjavanja pomenute simetrične formacije, a ima i celostepeni potencijal (t. 18). Ono što je bitno da se istakne jeste osa simetrije ge/gis, koja proizilazi iz početnog odnosa E miksolidijskog i e dorskog, i koja se uklapa u pomenutu lestvicu. Skretanja u tonalnosti in G, in C i, najzad, in Des praćena su takođe ovakvom koncepcijom melodijskog kretanja. Tonalnost u ovom slučaju ukazuje na najširi vid referiranja na prošlost, a melodija koncipirana na osnovi pomenute lestvice, kao i svi nabrojani znakovi koji učestvuju u njenom stvaranju, mogli bi se smatrati interpretantima. Za razliku od srednjeg nivoa resemantizacije, znakovi u ovom slučaju ne proizilaze iz označenog. Upravo obrnuto, delimično markirani znakovi koji učestvuju u stvaranju tonalnosti predstavljaju rezultat sprovođenja strategije kompresije. Ona deluje na takav način da nije u potpunosti moguće rekonstruisati istorijsko poreklo znakova. U susretu horizontale i vertikale izgrađene od terčnih struktura dolazi do kompresije u neutralizovanu jezičko-stilsku resemantizovanu vrednost, koja se centralizuje. Visoki nivo resemantizacije u ovom slučaju dovodi do spajanja dva nespojiva i kontrastivna elementa, dve različite semantičke sfere – tonalne i atonalne, koje su kod Bartoka kompresovane tako da jedna proizilazi iz druge, a zajedničko poreklo im je folklor.<sup>9</sup>

## Zaključak

Semantika tonaliteta do XX veka ukazivala je na naivne semantičke predstave, koje su se svodile na značenjske posledice, koje su često bile rezultat subjektivnih procena, a ne nekog dobro zasnovanog naučnog metoda. Da bi metod bio validan, potrebno je prodreti u suštinu jezičko-stilskih odnosa, zapravo – trebalo bi identifi-

<sup>9</sup> „Tokom prvog stava koncerta infiltrira se folklorni sentiment koji ne proizilazi iz citiranja popularnih pesama, već ima snažne modalne uticaje i ritmičku artikulaciju koja asocira na melodije sa sela“ (Downey 1966, 320).

kovati i imenovati zajedničke strategije preznačenja, koje određenu značenjsku konstelaciju čine smislenim iskazom. Strategije zadiru u suštinu jezičko-stilskih odnosa i one predstavljaju suštinski element koji utiče na preznačenje. Aktiviranje strategije deluje logično onda kada se jezičko-stilski odnosi imitiranog ili transformisanog iskaza prošlosti postave na nivo označitelja. Između označitelja i novog značenja nalazi se strategija, koja je sastavni deo modernističkog, resemantizovanog iskaza. Prenačeni jezičko-stilski znakovi prošlosti deo su uobičajene jezičke gramatike ovog perioda i mogu se tretirati kao stilske crte. Kompetencije modernističkog duha sposobnog da stare prakse oživi u duhu savremenosti kreću se ka raznovrsnim i sveobuhvatnim vidovima asimilacije prošlosti, integrisanju i obogaćivanju prethodnih praksi. Navedene osnovne strategije – generalizacija srednjeg nivoa resemantizacije i neutralizacija visokog nivoa, mogle bi se u najširem smislu označiti kao suštinski modernistički postupci. Tako bi se moglo reći i to da se određena slika prošlosti može preneti kao fragment (fragmentacija), da se izvesno njeno svojstvo marginalizuje (marginalizacija), ali i da, s druge strane, neko njeno svojstvo postaje novi motiv (motivizacija), pa čak bi se ona mogla izložiti i kao obrnuta slika (simetrizacija). Svako od tih svojstava se u krajnjoj meri generalizuje (generalizacija) u novom kontekstu. Slika je prepoznatljiva i sačuvala je svojstva u odnosu na „prasiliku“, te na takav način ona pokazuje složenost modernističkog pogleda na svet. U korpus resemantizacije spadaju i strategije postavljene na visokom nivou: kompresija nespojivih elemenata i centralizacija perifernih svojstava prenesene slike dovode do neutralizacije prvobitnog semantičkog dejstva. Transformacija slike desila se na takav način da su zadržana samo najopštija svojstva po kojima je moguće prepoznati vezu sa prošlošću. Oba ova dualizma postavljena su u okviru jedinstvenog procesa resemantizacije i ukazuju na iskazivanje dva osnovna vida tretmana prošlosti u modernizmu – usvajajući ili poništavajući. Ova dva principa ujedno su i dve osnovne strategije zajedničke za sve tonalne sisteme prve polovine XX veka. Njihov dualizam osnovno je obeležje koje sve raznorodne sisteme ovog vremena podvode pod isti imenitelj – resemantizovanu tonalnost.

### Reference:

- Antokoletz, Elliot. 1984. *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Despić, Dejan. 1993. *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Downey, John. 1966. *La musique populaire dans l'oeuvre de Béla Bartók*. Paris: Centre de Documentation Universitaire.
- Eco, Umberto. 1976. *A Theory of Semiotics*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press.
- Eco, Umberto. 1988. *Le signe: histoire d'un concept*. Bruxelles, Éditions Labor.
- Flaker, Aleksandar. 1984. *Poetika osporavanja: avangarda i književna ljevica*. Zagreb: Školska knjiga.

- Goodman, Nelson. 1976. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis – Cambridge: Haclett Publishing Company.
- Goodman, Nelson. 1984. *Of Mind and Other Matters*. Cambridge – Massachusetts – London: Harvard University Press.
- Meyer, Leonard B. 1996. *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Chicago – London: University of Chicago Press.
- Strauss, Joseph N. 1990. *Remaking the Past – Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge – Massachusetts – London: Harvard University Press.
- Šefer, Žan-Mari. 2001. *Zašto fikcija?*. Prevod Svetlana Knjazeva. Beograd: Nolit.
- Teparić, Srđan. 2020. *Resemantizacija tonalnosti u prvoj polovini XX veka*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

### Summary

#### THE METHODOLOGICAL BASIS OF THE LINGUISTIC-STYLISTIC RESEMANTIZATION IN THE MUSIC OF THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

The article explores the analytical method that studies the resemantization of the tonality of the first half of the twentieth century. According to the degree of reassignment of the reference, it is divided into three levels: the zero level of language-style resemantization, the middle level of language-style resemantization and the high level of language-style resemantization. Signs involved in the construction of resemantized statements are called *marked*, *semi-marked* and *partially marked*. There are no strategies at the zero level. The names of the strategies are taken from Joseph N. Strauss (Strauss 1990) who uses them in a post-tonal context, while in the article they are discussed in the context of resemantization. At the middle level, the following strategies appear: *fragmentation*, within which the sign is perceived as a fragment, *marginalization*, which leads to the loss of the original reference in a new context, *motivization*, indicating a radical intensification of the appearance of the old sign in a new context and *symmetricization*, which leads to the reverse presentation of sign elements within the statement. The ultimate outcome of the middle level of resemantization is presented as *generalization*. High-level resemantization strategies are *compression*, which indicates the merging of incompatible character attributes into one whole and *centralization*, which in a new context highlights what is the peripheral sign trait in the old context. As the ultimate outcome of a high level of resemantization is the strategy of *neutralization*.

All strategies are summed up in two basic, *generalization* and *neutralization*, which are stated to represent a dualism that points to the presentation of two basic forms of treatment of the past in modernism: adopting (usvajajući) or nullifying (poništavajući). These two principles are at the same time two fundamental strategies common to all tonal systems of the first half of the twentieth century. Their dualism is a basic feature that brings all the diverse systems of this time under the same denominator – resemantized tonality.