

TM	Г. XXXV	Бр. 4	Стр. 1521-1542	Ниш	октобар - децембар	2011.
----	---------	-------	----------------	-----	--------------------	-------

UDK 316.722:784.4(497.11-13)

Оригинални научни рад

Примљено: 15. 8. 2011.

Михаило Антовић
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Милош Тасић
Универзитет у Нишу
Машински факултет

МУЗИКА НА ГРАНИЦИ И ТЕОРИЈА КОНЦЕПТУАЛНЕ ИНТЕГРАЦИЈЕ: АНАЛИЗА ЈЕДНЕ ПЕСМЕ СА ЈУГА СРБИЈЕ*

Резиме

У овом раду анализирамо познату народну песму са југа Србије. Због тебе моме убава методолошким апаратом Теорије концептуалног сажимања/интеграције (Conceptual Blending Theory). Циљ једне такве анализе је двојак: са једне стране, желимо да размотримо домет ове прилично утицајне теорије у когнитивним наукама и проверимо до које тачке се она може применити на аутентични музички материјал са подручја јужне Србије; са друге стране, испитујемо у којој мери је конструкт концептуалног сажимања релевантан за феномен „музике са границе“, у којој се на различитим нивоима музичке структуре комбинују утицаји више крајева и култура. Нашу пажњу у раду привлаче примери концептуалног сажимања на метричком, хармонском и текстуалном нивоу. Закључак је да теорија концептуалне интеграције може да понуди објашњење пре свега за семиотичке феномене који израћају (емергирају) током процеса слушања музике из овог дела света.

Кључне речи: музика, југ Србије, концептуално сажимање

mantovic@gmail.com, baulkarea@gmail.com

* Припремљено у оквиру пројекта *Одрживост идентитета Срба и националних мањина у пограничним општинама источне и југоисточне Србије (179013)*, који се изводи на Универзитету у Нишу – Машински факултет, а финансира га Министарство просвете и науке РС.

Циљ овога рада је да размотримо применљивост *Теорије концептуалног сажимања (Conceptual Blending Theory)* на домен аутентичне музике са југа Србије. У првој секцији (1) излажемо основне постулате ове теорије и укратко расправљамо о њеној досадашњој примени у когнитивним истраживањима музике. Друга секција (2) разматра место музике југа Србије у класичној (етно)музикологији, где покушавамо да идентификујемо елементе музичког идиома овог поднебља који имају највећи значај за његову когнитивистичку анализу. У трећем делу рада (3) анализирамо делове песме из околине Враћа *Због тебе моме убава*, где тврдимо да су њена комплексна метричка структура, оригинална хармонска подлога, те неке граматичке и семантичке особине њеног текста типични примери концептуалне интеграције. У закључку (4) истичемо како концептуално сажимање може да буде користан инструмент у анализи музике из овог дела света, пре свега у вези са феноменом (когнитивне) емергенције.

ТЕОРИЈА КОНЦЕПТУАЛНОГ САЖИМАЊА И МУЗИКА

Теорија концептуалног сажимања или концептуалне интеграције (ТКС, ТКИ, енгл. *Conceptual Blending Theory, Conceptual Integration Theory*, Fauconnier and Turner 2002) представља утицајну општу теорију когниције, најпре пониклу из лингвистичке семантике, но данас релевантну у различитим областима когнитивних наука, укључујући и когнитивну музикологију.

У основи, ТКС постулира да виши стадијуми когниције и филогенетски и онтогенетски настају као последица специфичне операције *појмовног сажимања (conceptual blending)*, где се информације из два или више пакета концептуалних елемената, тзв. *менталних простора (mental spaces, Fauconnier 1994) станају (blend)* градећи нови концептуални пакет, тзв. *сажети ментални простор (blended space)*. Сажети простор не представља само унију елемената преузетих из два улазна простора, већ, кључно, садржи и *нове* структуре које *емергирају* током процеса интеграције. Емергенција, као можда централни феномен који се испитује у новијим истраживањима когниције, у овој теорији објашњава се као нуспродукт процеса интеграције информација из улазних менталних простора. По таквом приступу, сама природа процеса сажимања аутоматски доводи до стварања нових структура, на више хијерархијских нивоа. На тај начин теорија пледира да сажимањем објасни велики број феномена: од базичних преклапања којима настаје појмовна метафора, преко основних граматичких структура у језику, до феномена попут „фиктивног кретања“ (Ramscar, Boroditsky, and Matlock 2009), концептуализације времена, настанка комплексних бројева, или крајње сложених когнитивних система, попут религијских. Коначан циљ је да се покуша понудити одржива макротеорија која ће да повеже когнитивне науке и „загонетку људске креативности“ (Turner 2006).

Премда је у питању свеприсутан феномен, концептуално сажимање најлакше се уочава на донекле необичном језичком материјалу, као што су намерне игре речи у новинским рекламама или противчињенични искази. Класичан пример појмовне интеграције био би усклик каквог савременог професора филозофије по коме се он „целога дана расправљао с Кантом“ (Fausonnier and Turner 2002, 61 et passim). Извесно је да је у питању контрафактуелна тврдња: наш савременик никако није могао да разговара са класичним филозофом који је напустио овај свет пре више од два века. Читалац или слушаалац ће, ипак, без већих проблема разумети овакав исказ, који представља одличан пример когнитивне комплексности „испод“ наизглед једноставног језичког материјала.

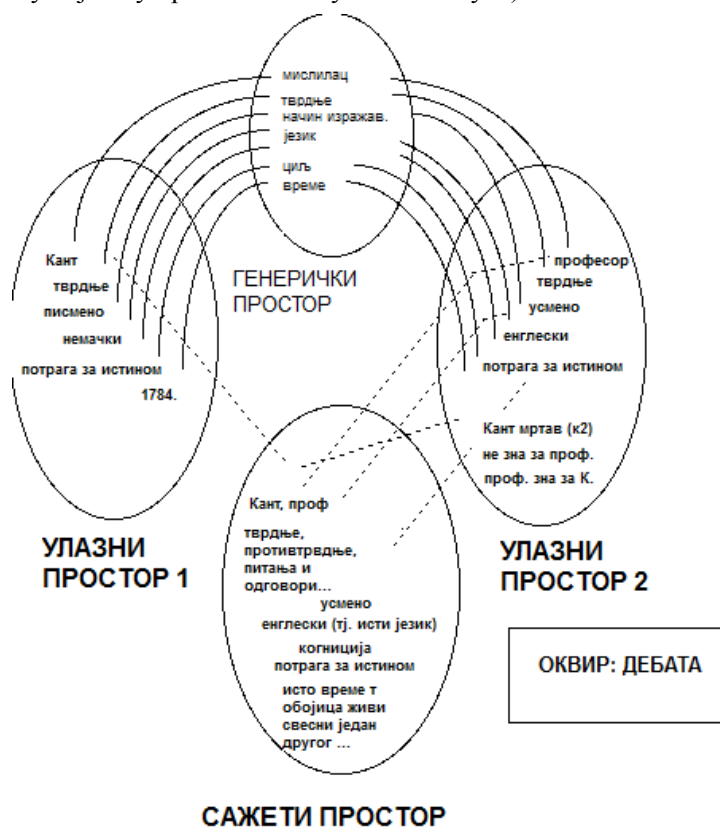
Семантичка анализа ове реченице мора да најпре укључи два улазна ментална простора – један у коме се говори о професору у садашњем времену који седи у кабинету неког америчког универзитета, те други у коме се налази Кант у 18. веку и пише, на пример, једну од три *Критике* у својој соби у Кенигсбергу. Извесно, између два оваква конструкта нема јасних додирних тачака, те је неопходно да људски ум обави низ комплексних когнитивних операција како би исказ у коме два агента разговарају могао уопште да се разуме. Једини начин да се избегне парадокс, те да реченица добије реалистичну интерпретацију, јесте да се два когнитивна модела „преклопе“ и створе нови, трећи ментални простор у којем видимо Канта и савременог филозофа у некаквом имагинарном „међусвету“ како се жучно расправљају. Новостворени, сажети ментални простор (*blend*) представља основ за семантичку интерпретацију овог и многих сличних исказа.

Наравно, когнитивни систем ради много више од обичног „преклапања“ или спајања информација из два улазна простора. На пример, већ на основу ранијег модела теорије појмовне метафоре (Lakoff and Johnson 1980), можемо да постулирамо већи број концептуалних пресликавања између два домена у оваквој интеракцији. Да би се поставила логичка веза између елемената два ментална простора, Кант ће се прсликати на професора, а исто се ће се десити са њиховим различитим језицима, темама, тврдњама, временом у коме су активни, циљевима, те начином изражавања (професор на часу усмено, а Кант писмено). Сажети ментални простор увек, па и увом примеру, настаје као последица делимичне, тј. *селективне пројекције*. Он никад не преузима *све* елементе улазних простора, већ само неке од њих: овде су у питању Кант, професор, њихове неке идеје и „потрага за истином“. Са друге стране, време у коме је Кант живео, језик који је користио (немачки), чињеница да је он мртав, или то да није могао да зна да ће два века касније да се њиме бави неки амерички професор филозофије, свакако се не пројектују на сажети простор.

Најбитније, из два „реална“ света, Кантовог и професоровог, кроз процес појмовне интеграције настаје, тј. *емергира* један нови свет. Да би се овај процес објаснио, теорија уводи неколико функцио-

налних операција: путем *композиције* добијамо две особе које разговарају у имагинарном времену и простору; *комплетирањем* кроз такав један „разговор“ они код заинтересованог читаоца побуђују ментални оквир (*frame*) расправе или дебате; *елаборацијом* у нашој интерпретацији настају све могуће разраде једне овакве имагинарне дискусије, укључујући, на пример, „жучну“ дебату у којој се код два саговорника јављају емоције, одбрамбени ставови, агресивност или усхићење. Такође примећујемо и *интеграцију* догађаја из два простора: Кантове и професорове идеје, које одвајају бар три века и десетак хиљада километара, интегришу се у јединствени ментални оквир, тј. дебату. Последња два елемента целе операције базирају се на *компресији*, једном од кључних менталних феномена инхерентних процесу сажимања.

Схематски, процес концептуалне интеграције приказује се тзв. *дијаграмима сажимања* (*blending diagrams*), у којима се сликовно приказују сва четири ментална простора, њихови значајни елементи, те процес емергенције (теорија претпоставља и тзв. *генерички* простор, који садржи неке базичне, апстрактне заједничке елементе на основу којих су пресликавања уопште могућа):



Слика 1. Дијаграм концептуалне интеграције: „дебата са Кантом“

Укратко, систем од четири ментална простора, процес селективне пројекције, те феномен емергенције представљају централне тачке теорије концептуалне интеграције. Управо ова питања занимаће нас и у анализи музичког материјала која следи у трећој, централној секцији овога рада.

Од средине деведесетих година, када је настала, теорија концептуалне интеграције релативно се брзо проширила из области лингвистичке семантике и реторике на велики број дисциплина у когнитивним наукама. У последње време једна од њих је и когнитивна музикологија. Данас постоје бар три линије размишљања којима се музички феномени објашњавају путем сажимања. Збиковски (Zbikowski 1999, 2002) предлаже да се музика и текст често сажимају и тиме граде емергиране структуре. На пример, ако се реч „треперење“ отпева као трилер, музички улазни простор (трилер са његовом унутармузичком сигнификацијом и, могуће, конотацијама) и текстуални простор (реч са њеним лингвистичким значењем) преклопиће се и изградити не само појачани музички доживљај, већ и нови скуп конотација са изразитом емотивистичком компонентом. Ово није једноставан ономотопејски ефекат, већ нешто што Збиковски зове „бојење текста“ (Zbikowski 2008; сам израз такође је добар пример концептуалне интеграције). Други приступ анализира проблем концептуализације музике, где се покушава нека врста помирења концептуалних и когнитивних семантичких теорија кроз призму теорије појмовног сажимања (Антовић, у процесу рецензије). По оваквом ставу, повремене кроскултуралне разлике у начину на који испитаници метафорички описују базичне музичке релације могу се релативно једноставно описати уколико се ојача концепт „генеричког простора“ из ТКИ. Коначно, трећа школа бави се ширим скупом појава са циљем да објасни како људи разумеју музику на бар три нивоа (Kühl 2007; Brandt 2008). Брант сматра да је људско музичко искуство рекурзивно, засновано на три сукцесивна нивоа појмовне интеграције – *формалном*, *гестовном* и *референцијалном*. На првом нивоу, ритмичке структуре и тонске хијерархије сажимају се и граде „мелодијски“ ниво менталне представе, који се затим даље интегрише са хармонским структурама и гради „музичку реченицу“, а она се даље пројектује на тзв. „базни простор“, менталну представу која даје осећај кохерентности музичком комаду који се опажа. На следећем, другом нивоу, ово интегрисано музичко искуство сада и само сачињава улазни простор, који се може преклопити са гестовним и семиотским компонентама из наше имагинације док слушамо музику. Овим се гради интернализована моторна симулација, „ментална игра“, која снажно повезује музичко искуство са лејкофовским концептом отеловљења (*embodiment*) (Lakoff and Johnson 1999), једним од основних конструката когнитивне лингвистике. Коначно, на трећем нивоу, добијено отеловљено искуство сажима се са ванмузичким

контекстом, чиме настаје оно што аутори често зову „музичка конотација“: висок значењски ниво којим се музика везује за наше поимање екстрамузичког света.

Дакле, аутори који прихватају ТКИ као оквир за своје теоријске и емпиријске подухвате сматрају да и структурални („граматички“, према Lerdahl and Jackendoff 1983) и семантички/семиотички феномени које музика изазива могу да настану као последица појмовног сажимања. У централној анализи у овоме раду, позабавићемо се обема групама појава: покушаћемо да прикажемо делове метричке, хармонске и текстуалне структуре наше изабране песме са југа Србије кроз призму теорије концептуалне интеграције.

МУЗИКА ЈУГА СРБИЈЕ У КЛАСИЧНОЈ МУЗИКОЛОГИЈИ

Музика Балкана велики је изазов за светску музикологију, како аналитичку тако и историјску. Настао као комбинација византијских, турских, грчких и јужнословенских утицаја, овај традиционални музички идиом садржи низ карактеристика које су јединствене у свету. У оквиру балканског музичког стила, српска музика игра значајну улогу још од средњег века. Као и у већини европских крајева тога доба, она се развијала двојачко: с једне стране, као црквена, а са друге, као световна музика. Рани пример за прву био би *Осмогласник*, скуп напева посвећених Христовом васкрсењу, базиран на моделу осам старих византијских модуса (гр. *Octoechos*). У лаичком музицирању, као што су минстрели и трубадури били активни на дворовима западне Европе, тако је и код лозе Немањића постојала свест о значају музичара на српском двору. Заједно са специфичним метричким и тоналним стилем, овај период у српској музици карактерисали су и особени инструменти, попут гајди, гусала, зурли или кавала (последњи је чврсто везан и за бугарску и македонску музичку традицију), као и извођачи познати као свиралници (музичари), глумци (забављачи) и праскавници (играчи). Након пада под Турке, званична дворска музика нестаје, али се ипак тихо наставља развој српског музичког стила, сада под јаким оријенталним и отоманским утицајем. Са развојем националног осећања и ослободилачким тежњама током романтичког периода, овакав комбиновани музички фолклор оставио је јак траг на развој уметничке музике у нашој земљи. Нарочито у другој половини 19. века композитори су „намерно користили народну музику у оквиру идеологија националних уметничких школа, што је представљало неодвојиви део процеса афирмације културног идентитета земаља са све снажнијом средњом класом“ (Веселиновић-Хофман 2008, 12–3, превод ауторов). У Европи су на таквој комбинованој традицији славу стекли Чајковски, Шопен или Сметана. Код нас су, између осталих, то били Мокрањац и Христић. Међу светским теоретичарима народне поезије и музике, особе-

ни музички стил овога краја привукао је и неке познате ауторе. Након чувене књиге *Певач прича* Алберта Лорда (Lord 1960), у којој се постављају занимљиве паралеле између епске поезије античке Грчке и Југославије између два светска рата, Бела Барток и Лорд (Bartok and Lord 1945/1979) објавили су четвортомну студију која је анализирао југословенске народне песме са музиколошког аспекта. Ова њихова рана анализа означила је почетак јаког интереса западних музиколога за балканску, пре свега јужнословенску народну музику.

У јужној Србији и данас се осећају утицаји готово свих фактора поменутих у претходном параграфу, где пре свега мислимо на комбинацију византијских, отоманских и јужнословенских (српских, бугарских и македонских) утицаја на метричку и хармонску структуру народних песама.

Основна карактеристика музичког стила овога краја свакако је сложени метрички систем. Различити извори карактеришу познате метричке структуре са тактовима у односу 7/8, 9/8, или сложенијим, као „комплексни метар“, „неправилни метар“ (Антовић 2004, 60), „мешовити такт“ или „нерегулисани ритам“ (Васиљевић 1985, 92). У новије време употребљава се и израз „неравномерна пулсација“, како у нашој (Петровић 2010, прилози, 21–3), тако и у странијој литератури (нпр. Lerdahl and Jackendoff 1983, 98). Сматрамо последњу синтагму адекватном, будући да истиче „пулс“ као део опште структуре музичкога дела, а не само појединачне тактове или метричке склопове. Како било, метричка структура која комбинује дводелне и троделне групе, са нагласком који је обично на првом слогу/метричком удару, изразита је карактеристика музике јужне Србије, Бугарске и Македоније. Песме попут *Јовано, Јованке* (7/8), *Нишка бања* (9/8) или *Абер дојде донке* (11/8) типични су представници овог особеног стила који је локалној популацији, чак и најмлађој, „у крви“, тј. Саставни је део наше изражене метричке компетенције. Као такав, он је занимљив нарочито развојним психолозима музике, који често покушавају да утврде какав је однос урођеног и стеченог знања у овом домену. Попут теза о универзалној и менталној граматизи које долазе из генеративне лингвистике Чомског (Chomsky 1965, 1995, 2002), когнитивни музиколози генеративистичке оријентације често говоре и о универзалној и менталној граматизи музике. По таквим тезама, дете које још није урођено у конкретан језик или музички идиом може да усвоји ма какву језичку или музичку структуру доступну на репертоару универзалне граматике. Но, након одређеног времена у којем се исто дете излаже *само* структурама одређеног језика или музичког идиома, неке од способности које су у почетку постојале сада се губе. Тако, на пример, мали Енглец не усваја сложени систем падежних наставака какав постоји у српском, а мали Србин остаје без способности да лако разуме комплексан скуп модалних глагола какав постоји у енглеском језику. Слично томе, изгледа да сасвим

мала деца свих култура без већих проблема могу да испрате неравномерни пулс (Stewart and Walsh 2005). Но након релативно кратког временског периода то више није случај: и данас су бројна истраживања која показују како чак и врло млади испитаници са северноамеричког континента не могу лако да прате комплексну метричку структуру Балкана (Soley and Hannon 2010). Чини се да је код метричке способности период у коме се „општа“ компетенција губи још и краћи него код језика: довољно је, тврде аутори, свега неколико месеци да се способност перцепције сложених метричких склопова изгуби. Било да је у питању рани губитак способности или њено непостојање од самог почетка, чињеница да западни слушаоци имају озбиљних тешкоћа да испрате неравномерни пулс представља занимљив проблем когнитивне музикологије. У трећој секцији овог рада приказаћемо комплексан метрички образац песме *Звог тебе маме убава*, који садржи бар три одвојене структуре – рубато секцију, као и две пулсне групе у такту девет осмина, али са различитим распоредом дводела и тродела, те консеквентном различитом организацијом наглашених и ненаглашених слогова. Додатни феномен је и лагани ачелерандо који прати секције са метром од девет осмина. Покушаћемо да покажемо да је овакав сложени пулс настао као феномен (структуралне) концептуалне интеграције, те да се може објаснити путем сажимања. Сматрамо да структура која израња (емергира) из овог процеса може да се окарактерише као појачано отеловљење, те да одатле и потиче честа карактеризација оваквих песама које као да „терају на игру“.

Музика јужне Србије занимљива је и у тонално-хармонском погледу. Проблем хармонизације традиционалне музике Балкана (и не само Балкана) доста је озбиљан, будући да је честа тенденција композитора да покушавају да уклопе специфичну тонску структуру певаног гласа у „савремене“ хармонске системе: ово је још Бела Барток звао „дур-мол комплексом“ (према Девих 1986, 99). Изгледа да је хармонизација традиционалне српске музике данас јако сложен посао, будући да се у 19. веку тај процес схватао помало олако – инсистирање на хармонском молу, сниженом другом ступњу, доминантној доминанти разрешеној у доминанту при завршетку композиције, и многим другим „оријенталним“ елементима заправо не одсликава изворну српску традицију. Пре ће бити да су народне песме јужне Србије, настале пре Бахове реформе тоналитета и развоја класичне хармоније, базиране на значајно старијим елементима: тетракорди-ма, пентатоници, средњовековним модусима, или сасвим специфичним лествичним системима у којима се комбинују елементи данашњих дурских и молских скала (М. Васиљевић је, на пример, сматрао да се традиционална музика јужнословенског простора базира на најмање 22 посебна типа лествице!). Додатни проблем је релативно честа појава интервала мањих од полустепена, што се такође догађа и у песмама јужне Србије. Став неких наших савремених музиколога

(В. Миланковић, М. Петровић – лична кореспонденција) је да је хармонизација српске музике која је настала у 19. веку, након контаката Вука Караџића и Јернеја Копитара са композиторима образованим на аустроугарском моделу, пре свих Пољаком Франтишеком Мирецким (1815), пресудно утицала на „окцидентализацију“ српског народног мелоса (уп: Перичић 1987, 51–64). Можда је данас време да се крене од почетка – ове ауторке предлажу једноставан систем надоградње основне мелодије при чему подлежањи акорди не смеју да садрже ниједан тон који се иначе не налази у датој мелодији у певаном гласу. Резултат је значајно другачији и, сматрају, аутентичнији него касноромантичарска акордска структура. Ако оставимо овакве расправе по страни, констатујемо да у савременој хармонизацији наша изабрана песма, *Због тебе моме убава*, заиста показује елементе како „оријенталне“ тако и „западне“ акордске структуре: у најмању руку, често кретање око доминантног квинтакорда у хармонском молу даје јој одређену источњачку ноту, док рубато секција, праћена повременим тоналним скоком у паралелни дур указује на трагове окциденталног акордског размишљања. У наредној секцији анализираћемо и овај феномен као вид структуралне концептуалне интеграције, из кога емергира музички осећај „запада на истоку и истока на западу“ који се често везује за традиционалне песме из нашег краја света.

Коначно, текст је у јужносрпском фолклорном стваралаштву једнако значајан као и музика: с једне стране, целокупна сложена метрика тако типична за Балкан и настајала је на основу текстуалне структуре са комплексним односом наглашених и ненаглашених слогова; са друге стране, та иста структура често је условљена граматичким карактеристикама дијалекта; коначно, али не и најмање важно, значењски слој ових песама базиран је на традиционалним метафоричким сликама. Чини се да све ове елементе можемо да уочимо на нашој изабраној песми, чији текст следи у наставку:

Зашто ме будиш у зору,
 Врањанке мори убава?
 Пусти ме да се наспијем,
 дертови да си разбијем.

Због тебе, моме убава
 срећан сам само док спијем.
 Кад ме у зору пробудиш,
 дан бели хоћу да убијем.

Мајка ме увек молила,
 са своје млеко заклела,
 остави, сине, механе
 и убаве моме из Врање.
 Механа ми памет однела,
 Врањанка срце узела.

Последња два поменута феномена, дијалектом условљена „неграматичност“ одређених конструкција, те конвенционална метафора, такође се могу сматрати специфичним случајевима (лингвистичке) концептуалне интеграције. У конкретном примеру, занимљива за нашу анализу била би граматичка структура синтагме „моме убава“, као и метафорична конструкција „са своје млеко заклела“. Наш став биће да су и ове синтагме настале као последица појмовног сажимања из којих извиру, редом, интерпретативне конотације везане за дијалекат те сажете менталне представе изазване метафором (Fausconnier and Turner 2008) .

АНАЛИЗА ЈЕДНЕ ПЕСМЕ СА ЈУГА СРБИЈЕ ТЕОРИЈОМ КОНЦЕПТУАЛНОГ САЖИМАЊА

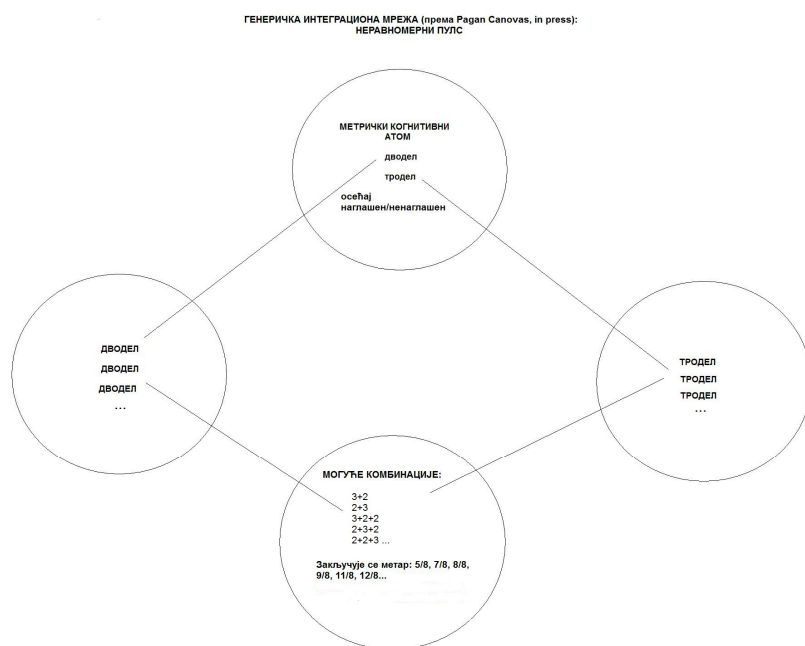
У централној секцији рада развијамо неколико мрежа концептуалне интеграције са циљем да испитамо употребљивост овог теоријског конструкта при анализи одабране песме из јужне Србије. Редом, покушавамо да покажемо како су (1) неравномерни пулс са две комбинације распореда дводела и тродела, (2) делови хармонске структуре, (3) делови граматичке структуре, те (4) концептуалне метафоре у тексту ове песме феномени који могу да буду у вези са појмовним сажимањем.

Неравномерни пулс и концептуална интеграција

У песми *Због тебе моме убава* налазимо комплексну метричку структуру, састављену од рубато секције и секције са неравномерним пулсом у метру 9/8, комбинованим на два начина (као 2+2+2+3 и 2+3+2+2), уз пратеће убрзање темпа (*accelerando*). Когнитивно најзанимљивији део ове структуре управо је неравномерни пулс са две комбинације дводелних и троделних елемената. Како је он могао да настане и зашто се у песми јављају дата два низа атомских елемената (*primitives*) у метричким склоповима?

Претпоставимо да су дводели и тродели метрички „концептуални атоми“ у смислу у коме термин употребљавају Џекендоф и Мандлер (Jackendoff 1983, 2002; Mandler 1992, 2008). Онда би метрички генерички простор могао да садржи та два основна елемента за изградњу пулса, те општи осећај смењивања наглашених и ненаглашених елемената у музичком току. Улазни простор 1 састојао би се из произвољног броја дводелних, а улазни простор 2 такође потенцијално неограниченог броја троделних елемената. Њиховом селективном комбинацијом (тачно одређени број дводела и тродела) могао би се изградити ма који неравномеран пулс који проналазимо у музици југа Србије (сажети простор), где би из процеса емергирао ојачани осећај „менталне игре“ као врсте отеловљења. Наравно, пулс са десе-

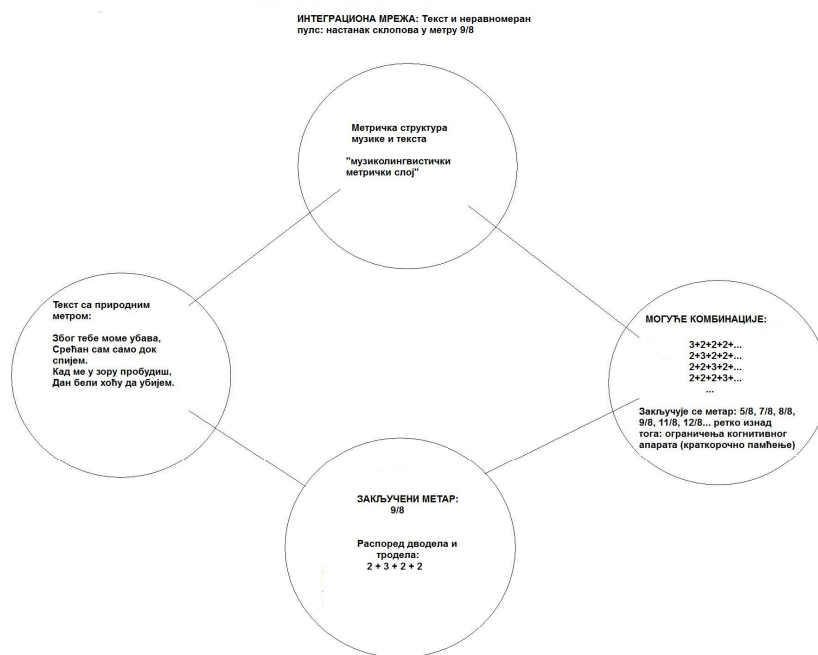
тинама дводела и тродела нормална популација не би могла да испрати, будући да и општа ограничења когнитивног апарата спречавају прекомпликован систем комбинација. На пример, краткорочно памћење онемогућава да се запамти предугачка метричка секвенца. Пре ће бити, стога, да из улазних простора треба *селективно* одабрати само мањи број дводелних и троделних елемената – обично један тродел и један до четири дводела, чиме добијамо тактове од $5/8$ до $11/8$. Оваквим начином размишљања добијамо тзв. *генеричку интеграциону мрежу*, релативно нов конструкт у ТКИ (Pagán Cánovas, in press; Антовић, у процесу рецензије). Она не представља партикуларну схему појмовне интеграције на основу које се добија „готов“ производ у сажетом простору (овде: метрички склоп), већ пре „празну посуду“ или „сложај“ (*pattern*) који омогућава *различите, али сродне* конкретне метричке реализације, а које ће се изградити тек у даљим нивоима интеграције (слика 2):



Слика 2. Генеричка интеграциона мрежа: настанак комплексног пулса

Добијена сажета генеричка структура представља скуп свих могућих комбинација дводела и тродела које се могу обрадити у краткорочном памћењу. На наредном нивоу она ступа у интеракцију са текстом како би се одредила (1) дужина метричког склопа, те (2)

„место“ наглашеног слога, тј. тродела у низу пулсних атома. Нарочито прва два стиха рефрена пресудно ће утицати на то да се тродел постави на друго место у низу од четири елемента: „Због тебе моме убава, срећан сам само док спијем; кад ме у зору пробудиш, дан бели хоћу да убијем“. Од укупно осам понављања, слог је наглашен на другој позицији у интонационој групи у шест случајева (тебе, спијем, ме, бели, убијем – у дијалекту). У преостале две групе то није случај (убава, -ћан сам), премда у првој (убава) дијалект може да дозволи акценат на другом слогу. Чини се да је шест или седам од укупно осам акцената на истом месту, другом слогу у групи од четири, довољно убедљив разлог да се метрички удар, у виду тродела, постави на другу позицију и у певаној варијанти текста. Интеракцијом распореда нагласака у тексту (сваки други слог од четири наглашен) и генеричког сажетог простора из претходне интеграције добијамо метар 9/8 у распореду 2+3+2+2. То више није генеричка, већ класична интеграциона мрежа, чији је резултат сасвим конкретан сажети простор (у овом случају, метрички склоп) (слика 3):



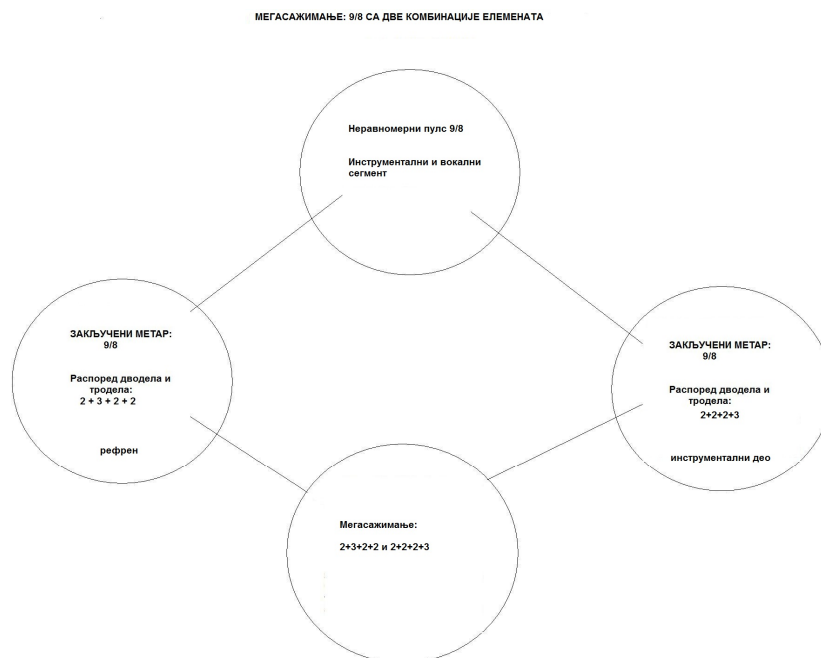
Слика 3. Метричка интеграциона мрежа: настанак неравномерног пулса 9/8

Из ове мреже емергира појачани осећај отеловљења, комбинован са певаним текстом. „Умна игра“ (*mental dance*, према Brandt 2008), као вид чисто менталне репрезентације, овде прераста у „певану игру“, уз коју се ритам већ може куцкати прстима или стопалом, те се ускоро претвара и у „фактичку игру“, тј. типично отеловљење које музика и иначе изазива (веза музике и покрета привлачи велику пажњу како „формално“ тако и „семиотички“ усмерених когнитивних музиколога – нпр. Jackendoff and Lerdahl 2006, 65; Kühl 2007, 167).

На сличан начин настаје и сажета структура метричких склопова у инструменталном делу песме, који долази пре и након рефрена. Будући да нема текстуалних акцената који наводе на нешто специфичнији распоред дводела и тродела, у овом делу мелодије задржана је типична (немаркирана) комбинација 2+2+2+3 (познати примери за ову комбинацију били би народна песма *Нишка Бања* или инструментална композиција групе Леб и сол пригодно названа *Деветка*). У инструменталној пратњи, дакле, пулс 9/8 узима стандардни распоред атомских метричких елемената. Будући да је логика слична претходном процесу, ову мрежу не приказујемо и схематски.

Коначно, на следећем, највишем нивоу метричке интеграције, структуре из два сажета ментална простора (склопови у распореду 2+2+2+3 и 2+3+2+2) улазе у процес тзв. „мегасажимања“ (*megablend*), градећи целу сложену метрику песме *Због тебе моме убава*. Без обзира на комплексне *улазне* елементе, сама интеграциона мрежа овде је крајње једноставна и своди се на просто *надовезивање* структура из два улазна простора, где је једино место селективне пројекције одабир *тренутка* у коме једна метричка схема престаје, а друга почиње – крај инструменталног увода и почетак рефрена¹ (слика 4):

¹ У уметничкој музици, познат пример оваквог сажимања била би *Изра (Tanz)* из Орфове Кармина Буране (*Carmina Burana*). У њој се нижу три врсте такта са укупно четири комбинације метричких склопова у неравномерном пулсу: 2+2+2+2+3 (11/8), 2+2+2+2+3+3 (14/8), 3+2+2+2+2 (11/8) и 2+2+2+3+3 (12/8). Овако сложена комбинација тестира метричку когнитивну способност слушалаца до саме границе њихових могућности.



Слика 4. Мегасажимање. Метричка структура рефрена и инструменталне пратње (2+3+2+2 и 2+2+2+3)

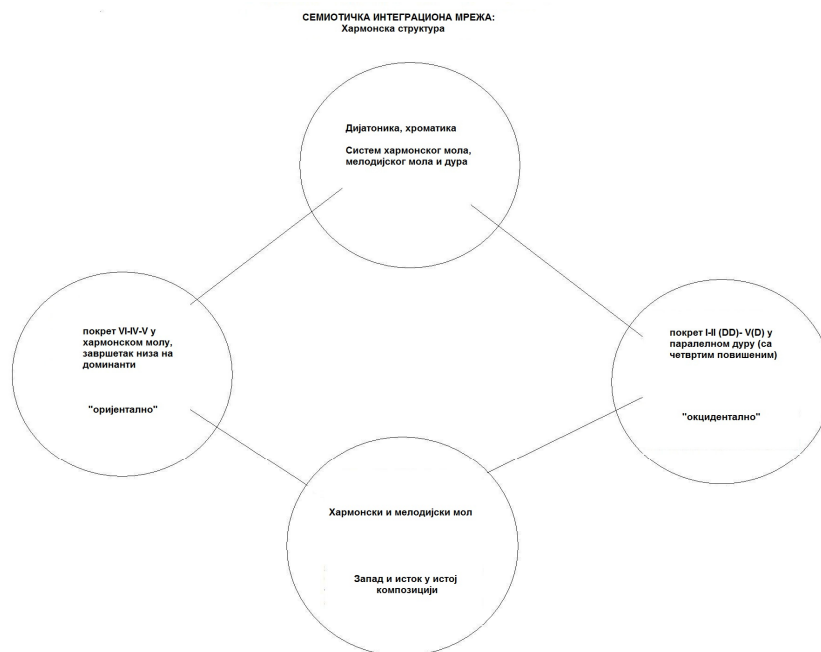
Емергирано „отеловљење“, тј. осећај да оваква музика тера на игру, као да се само појачава како се метрички склопови компликују. Ову тврдњу подупиру и снимци извођења ове песме који се могу пронаћи на интернету, попут интерпретације Станише Стошића, где је уз овако сложени пулс присутан и јак крешендо и ачелерандо (појачавање тона и убрзање темпа током рефрена, који достижу врхунац у инструменталном делу на самом крају песме). Тешко да има слушаоца који неће, макар и невољно, да испрати овакав ритам, било у себи било покретањем неког дела тела. Нама се чини да можемо да пријемо бар трима хијерархијски распоређеним метричким феноменима који се јављају у овој песми методологијом теорије концептуалне интеграције, а да отеловљење сасвим природно „извире“ из њих.

Хармонска структура и концептуална интеграција

Постоје аутори који готово сваки хармонски елемент тумаче као пример концептуалног сажимања (А. Brandt, лична кореспонденција). По таквом становишту, на пример, интеграцијом појединачних тонова добијамо акорде који нису прост скуп елемената од којих се

састоје, већ структуре са сасвим новим, емергираним квалитетом. Ова појава има и сасвим физикално и, следствено, перцептивно објашњење. Три тона која звуче истовремено ипак дају само *један* звучни талас који мозак треба да опази и анализира. Сажимање у том домену изгледа настаје већ на сасвим физичком нивоу, пре било какве перцепције. Слично овоме, као сажети ментални простори могу се посматрати и хармонске везе. Оне не представљају просто низање акорада већ музичком току додају и нови, донекле измењени осећај дисонанце или консонанце (нпр. у каденцама).

Нас у изабраној песми занима нешто комплекснији пример сажимања, који извире из комбинације „окциденталних“ и „оријенталних“ хармонских веза какве налазимо у рубато секцији (строфа) и секцији са неравномерним пулсом (рефрен). У строфи, хармонија у једном тренутку прелази из хармонског мола („Зашто ме будиш у зору...“) у паралелни дур праћен доминантином доминантом и доминантом дура – са повишеним четвртим ступњем дура / шестим ступњем оригиналног мола („Пусти ме да се напијем...“). Након овог прелаза акордски низ се враћа на доминантни квинтакорд хармонског мола са познатом „игром“ око вођице (субдоминантни акорди на шестом и четвртог ступњу молске скале, сада са разрешеним шестим ступњем) и завршетком на петом степену („дертови да си разбијем“). Мишљења смо да комбинација ових елемената може да укаже на, нешто суптилнији и когнитивно „виши“, ниво концептуалне интеграције. Овде би генерички простор био систем тоналне хармоније, базиран на хроматској скали, са хармонским и мелодијским моллом и паралелним дуром; улазни простор 1 био би сасвим „оријенталан“, са кретањем око петог ступња у хармонском молу, које се у рефрену понавља два пута. Други улазни простор био би нешто више „окциденталан“, тј. у њему би се јавио искорак у хармонију паралелног дура, са вантоналном доминантом и повишеним четвртим, те разрешењем у доминанту. Музички резултат овакве интеграције је да се у песми готово истовремено, са размаком од само једног акорда, користе хармонски и мелодијски мол, што даје врло занимљив тонални ефекат, који на тренутак чак ствара осећај дорског модуса. Ипак, за теорију концептуалне интеграције вероватно је занимљивији *семиотички* резултат овог сажимања, где из хармонских веза израња идеја о музици која је „(н)и на Истоку (н)и на Западу“. Историјске и естетске судове о оваквој тенденцији у новијој хармонизацији српске музике можда треба оставити за неку другу прилику. Овде само констатујемо да и хармонске везе музике јужне Србије могу да се, на више хијерархијских нивоа, протумаче као примери концептуалне интеграције, те да понегде произведу значењске феномене (слика 5):



Слика 5. Семиотички ефекат настао хармонским сажимањем

Могуће је, дакле, и понеку акордску везу или низ акорада протумачити као вид сажимања. Докле нас овакве хипотезе могу довести остаје да се види у будућим истраживањима.

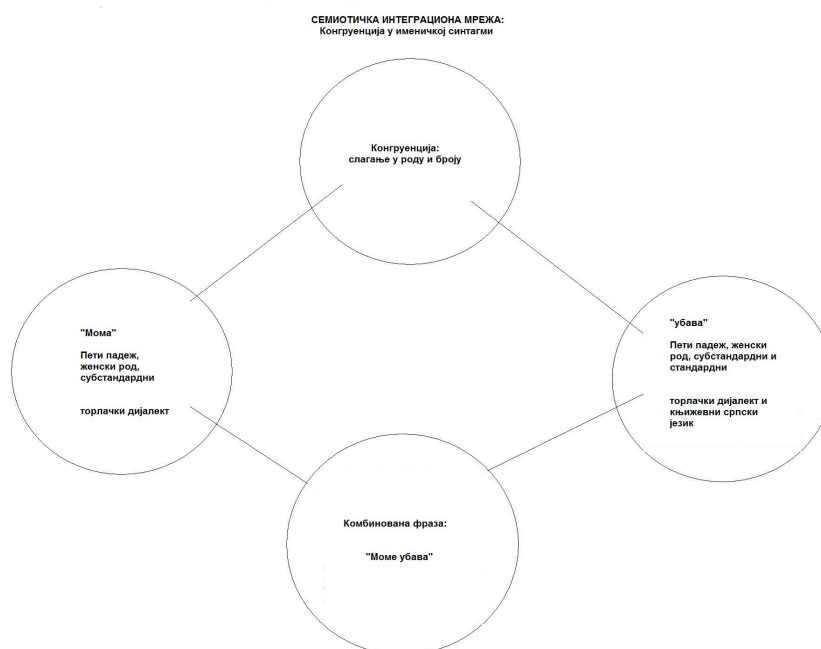
Текстуална структура и концептуална интеграција

Како би ТКИ била заиста употребљива у целокупном домену музиколлингвистике, интердисциплинарне гране когнитивних наука која тумачи везе између музичке и језичке когниције, било би упутно да на овом месту протумачимо и један граматички и један семантички феномен присутан у тексту изабране песме, који такође могу да се анализирају наведеном теоријом.

Осим што представља помало необичан пример постмодификације, именичка синтагма „моме убава“ као да има проблема и са конгруенцијом. Наиме, класичне српске граматике не дозвољавају

могућност вокатива двосложних именица женског рода са флективним суфиксом „е“. По њима, суфикси „а“ у номинативу и вокативу, односно „о“ у вокативу, типични су за именице женског рода друге врсте, док се суфикс „е“ јавља у номинативу и вокативу именица средњег рода треће врсте. Суфикс „е“ могућ је у вокативу женског рода, али само код вишесложних именица (нпр. „наставнице“), а не и код једносложних („мома“) (Станојчић и сар. 1989, 77–8). Стога би изворни говорници српског језика који нису упознати са јужном варијантом торлачког наречја вероватно очекивали конструкцију „мома убава“ или, можда, „моме убаво“, са претпоставком да је именица „моме“ у средњем роду². Овако, комбинација наставака за женски и средњи род поново представља могући пример сажимања, чиме се добија синтагма могућа у граматици дијалекта, али не и стандардног говора. Улазни простори су, дакле, стандардни и субстандардни вокатив женског рода, а сажети простор садржи „преклопљену“ тј. комбиновану конструкцију која може изазвати различите конотативне ефекте, од локал-патриотизма до сатире. Емергенција је социолингвистичке природе и представља скуп ванјезичких конотација изазваних препознавањем да је дата конструкција изговорена у дијалекту. Када чује сажету конструкцију, слушалац може да сматра како је она „симпатична“, али може да је прокоментарише и са подозрењем и критиком, као „неграматичну“, па чак и социјално „нижу“. Позната је несрећна чињеница да говорници који користе торлачки говор и призренско-тимочки дијалект имају великих проблема да буду социјално прихваћени као равноправни саговорници широм Србије. Сатира која прати овакав говор у многим савременим популарним филмовима и серијама једнако је забрињавајућа. Можда би нам у том погледу узор могле бити релативно ретке земље у којима употреба дијалекта не подразумева аутоматски и социјалну стигму, попут Шпаније. Слика 6 даје могућу мрежу концептуалне интеграције која прати овај феномен:

² Чак и у оквиру дијалекта овакво решење је чешће, уп. „Зоне Замфирово“ код Сремца, или „Зоне Замфирско“ у филмској верзији из 2002.



Слика 6. Концептуална интеграција у граматичи: именичка синтагма „моме убава“

Последњи пример концептуалне интеграције који ћемо приказати у овом раду припада феномену на којем је теорија изворно и створена: метафори. Као и већина народних песама, *Због тебе моме убава* обилује метафоричним сликама – „дертови да си разбијем“, „дан бели хоћу да убијем“, „механа ми памет однела“. Нашу пажњу на крају анализе привлачи метафора „[мајка ме] са своје млеко заклела“. Чини се да је у питању леп пример концептуалне интеграције, у много чему упоредив са контрафактуелном „дебатом са Кантом“ са почетка текста. Пример се доста добро уклапа и у најновији приступ метафори који нуде аутори ТКИ (Fauconnier and Turner 2008).

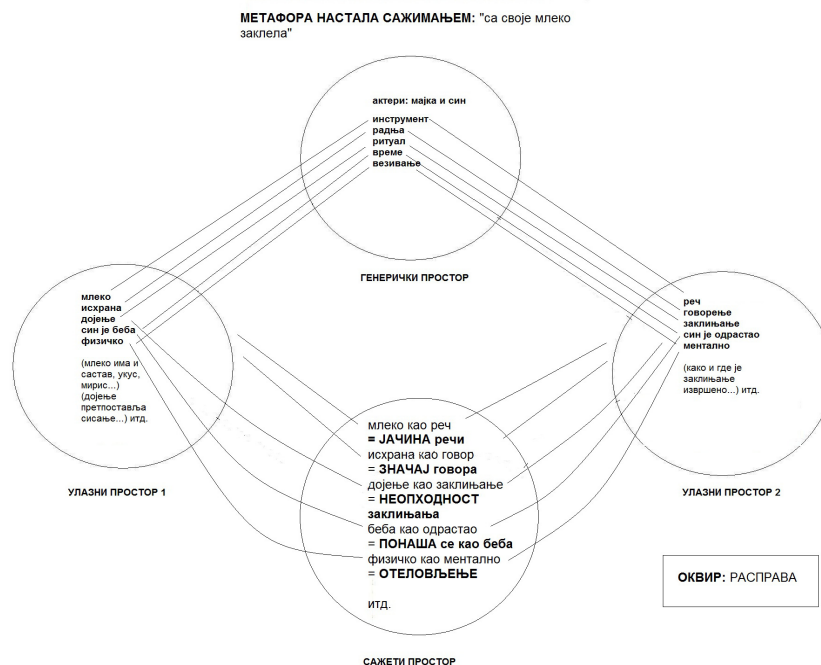
Сажета метафорична пројекција настаје комбиновањем концепата из улазних менталних простора. У првом простору налазимо слику мајке која доји сина млеком, а у другом фигуру мајке која заклиње свога сина. Обе могу да побуде велики број конотација код слушалаца. У првом простору, млеко се и пије, има укус, мирис, састав... Све те његове карактеристике неће ући у процес сажимања, тако да и овде долази до *селективне пројекције*: на сажети простор

пресликаће се само идеја млека као нечега што долази од мајке и путем дојења даје живот детету. Слично је и са другим улазним простором – заклињање може да представља посебан ритуал, но начин и место на коме је он изведен овде нису претерано битни (када је изведен јесте). Пре ће бити да је за разумевање метафоре важно да заклињање *везује* мајку и сада одраслога сина онако како млеко физички везује дете за мајку.

Из процеса интеграције извире сама метафора заклињања млеком као комплексна ментална слика. Као код Канта и савременог професора, овде као да видимо некакав „међусвет“ у којем мајка прелива одраслога сина млеком и тиме га заклиње да се окане погрешне девојке. Додатни елемент који у овом примеру извире је и само помињање млека: оно као да *појачава* количину мајчине бриге, тј. подиже је на највиши могући ниво. Нема чистије ствари коју мајка може понудити детету – самим тим, и заклињање њиме као да је последњи чин којим она покушава да уразуми свога сина. Емергенција је, дакле и у *појачању* значења, што је принципијелно упоредиво са појачањем ефекта отеловљења које смо пронашли код метричке структуре.

Будући да се овде ради о класичном, семантичком примеру сажимања, у њему налазимо и типичне операције које Фоконије и Тарнер помињу у својим теоријским анализама. *Композиција* се јавља онда када повежемо мајку, млеко, одраслог заљубљеног сина и заклетву у јединствену менталну слику. *Елаборација* настаје када ову слику искористимо за могуће даље конотације и интерпретације – где се мајка и син, нпр. стално свађају, или где син остаје да спава до поднева не би ли избегао разговор са њом. *Интеграција* се види у самој метафоричној слици, где јачина заклетве указује на озбиљност проблема у којем се актер налази (заљубљеност у погрешну девојку), чиме се побуђује ментални оквир несугласице између мајке и сина, мајчиног разочарања и синовљеве тврдоглавости. Коначно, сажимање не би било потпуно без *компресије* – у овом случају, она је и временска и просторна: мајка му је давала млеко кад је био беба, а сад је одрастао човек; и када је данас физички одвојен од мајке, на пример када седи „у механи“, он се и даље сећа заклињања... Наш ум као да све време сабија ове одвојене ситуације у јединствену слику и тако гради семантичку интерпретацију метафоричног исказа.

Могућу мрежу концептуалне интеграције са схематским приказом настанка ове метафоре дајемо на слици 7:



Слика 7. Семантичко сажимање: анализа метафоре „са своје млеко заклепа“

Дакле, и метафоричне слике које се јављају у тексту песме *Због тебе моме убава* могу да се протумаче уз помоћ теорије концептуалне интеграције. Надамо се да ће даља истраживања подупрти ову тезу на додатном музичком и језичком материјалу.

ЗАКЉУЧАК

Циљ овога рада био је да покажемо како теорија концептуалне интеграције може да се употреби у анализи неких сегмената музичког материјала са границе. Чини се да сажимање функционише како код структуралних (прва три), тако и код значењских феномена (последњи) у нашој изабраној песми са југа Србије. На неколико примера показали смо како концептуална интеграција може да буде користан процес у настанку неравномерног пулса, особене хармонизације, комбиновања граматичких структура из дијалекта и стандардног језика, те концептуалних метафора у тексту дате песме. Битније од свега, сажимање је у свим овим случајевима праћено емергенцијом: код метрике то је отеловљење у виду музике која тера на плес; код хармоније сама структура акорада или семиотички конструкт стапања истока и запада; код граматике то је најчешће сатирични ефекат изазван стапањем дијалекта и стандардног говора; код мета-

форе то је појачано разумевање мајчине бриге које осећамо тиме што се у слици комбинују конструкти дојења и заклињања. Чини се, дакле, да би покушај објашњавања конструкта когнитивне емергенције могао да буде кључни допринос теорије концептуалне интеграције у опису различитих феномена изазваних музиком јужне Србије.

ЛИТЕРАТУРА

- Антовић, Михаило. 2004. *Музика и језик у људском уму*. Ниш: Нишки културни центар.
- _____. (у процесу рецензије). Musical metaphor revisited: Primitives, universals and conceptual blending.
- Bartok, Bela and Albert B. Lord. 1945/1979. *Yugoslav folk songs, Vol 1-4*. New York: State University of New York press.
- Brandt, Per Aage. 2008. Music and the abstract mind. *The Journal of Music and Meaning* 7 (3).
- Chomsky, Noam. 1965. *Aspects of the theory of syntax*. Cambridge, MA: MIT press.
- _____. 1995. *The minimalist program*. Cambridge, MA: MIT press.
- _____. 2002. *On nature and language*. Cambridge: Cambridge University press.
- Девих, Драгослав. 1986. *Етномузикологија*. Други део: ритам (скрипта). Београд: ФМУ.
- Fauconnier, Gilles. 1994. *Mental spaces: Aspects of meaning construction in natural language*. Cambridge: Cambridge University press.
- Fauconnier, Gilles and Mark Turner. 2002. *The way we think: Conceptual blending and the mind's hidden complexities*. New York: Basic books.
- _____. 2008. Rethinking metaphor. In *The Cambridge handbook of metaphor and thought*, edited by R. W. Gibbs, Jr., 53–66. Cambridge: Cambridge University press.
- Jackendoff, Ray. 1983. *Semantics and cognition*. Cambridge, MA: MIT press.
- _____. 2002. *Foundations of language*. Oxford: Oxford University press.
- Jackendoff, Ray and Fred Lerdahl. 2006. The capacity for music – What is it and what's special about it? *Cognition* 100 (1): 33–72.
- Kühl, Ole. 2007. *Musical semantics*. Bern: Peter Lang.
- Lakoff, George and Mark Johnson. 1980. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago press.
- _____. 1999. *Philosophy in the flesh*. New York: Basic books.
- Lerdahl, Fred and Ray Jackendoff. 1983. *A generative theory of tonal music*. Cambridge, MA: MIT press.
- Lord, Albert B. 1960. *The singer of tales*. Cambridge, MA: Harvard University press.
- Mandler, Jean M. 1992. How to build a baby. II: Conceptual primitives. *Psychological Review* 99 (4): 587–604.
- _____. 2008. On the birth and growth of concepts. *Philosophical Psychology* 21 (2): 207–30.
- Pagán Cánovas, Cristobal, in press. Erotic emissions in greek poetry: A generic integration network. *Cognitive Semiotics* 6.
- Перичић, Властимир. 1987. Композиције на текстове из Вукове збирке. У *Вуково наслеђе у европској музици*, књига прва, приредио В. Бојић, 51–64. Београд: САНУ.
- Петровић, Милена. 2010. *Музичка транспозиција акцента у српском романтичарском лиду и њихова примена у настави солфеџа*. Београд: ФМУ.
- Ramscar, Michael, Teenie Matlock, and Lera Boroditsky. 2009. Time, motion, and meaning: The experiential basis of abstract thought. In *The spatial*

- foundations of language and cognition*, edited by K. S. Mix, L. B. Smith, and M. Gasser, 67–82. Oxford: Oxford University press.
- Soley, Gaye and Erin E. Hannon. 2010. Infants prefer the musical meter of their own culture: A cross-cultural comparison. *Developmental Psychology* 46 (1): 286–92.
- Станојчић, Живојин, Љубомир Поповић и Стеван Мицић. 1989. *Савремени српскохрватски језик и култура изражавања*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Stewart, Lauren and Vincent Walsh. 2005. Infant learning: Music and the baby brain. *Current Biology* 15 (21), R882-R884.
- Turner, Mark, ed. 2006. *The artful mind: Cognitive science and the riddle of human creativity*. Oxford: Oxford University press.
- Васиљевић, Зорислава. 1985. *Теорија ритма са гледишта музичке писмености*. Београд: Универзитет уметности.
- Васиљевић, Миодраг. 1950. *Југословенски музички фолклор I, Космет*. Београд: Просвета.
- Veselinović-Hofman, Mirjana. 2008. Folk music as a vehicle for accomplishing a global cultural identity. In *Musical folklore as a vehicle?*, 11–30. Belgrade: Serbian musicological society.
- Zbikowski, Lawrence. 1999. The blossoms of trockne blumen: Music and text in the early nineteenth century. *Music Analysis* 18 (3): 307–45.
- _____. 2002. *Conceptualizing music: Cognitive structure, theory, and analysis*. Oxford: Oxford University press.
- _____. 2008. Metaphor and music. In *The Cambridge handbook of metaphor and thought*, edited by R. W. Gibbs, Jr., 502–24. Cambridge: Cambridge University press.

Mihailo Antović, Miloš Tasić, Niš

**MUSIC ON THE BORDER AND CONCEPTUAL INTEGRATION
THEORY: ANALYSIS OF A SONG
FROM THE SOUTH OF SERBIA**

Summary

This paper analyses the famous folk song from the South of Serbia *Zbog tebe mome ubava* using the methodological apparatus of the Conceptual Blending/Integration Theory. The aim of such an analysis is twofold: on the one hand, we wish to consider the range of this highly influential theory in cognitive sciences and test the limits of its application on the authentic musical material from the territory of Southern Serbia; and on the other, we examine how relevant the construct of conceptual blending is for the phenomenon of the “music on the border”, where influences of several regions and cultures combine on various levels of musical structure. Our attention in this paper is drawn towards examples of conceptual blending at the metric, harmonic, and textual level. The conclusion is that the Conceptual Integration Theory can primarily offer an explanation of the semiotic phenomena that emerge during the process of listening to the music from this part of the world.

Key Words: Music, South of Serbia, Conceptual Blending.