

UNIVERZITET U BEOGRADU
FILOLOŠKI FAKULTET

Ada I. Šoštarić

MUZIČKA TERMINOLOGIJA
U ARAPSKOM JEZIKU
DOKTORSKA DISERTACIJA

Beograd, 2014

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Ada I. Šoštarić

MUSIC TERMINOLOGY
IN ARABIC
DOCTORAL DISSERTATION

Belgrade, 2014

Mentor:

dr Anđelka Mitrović, redovni profesor
Univerzitet u Beograd, Filološki fakultet

Članovi komisije:

dr Snežana Petrović, viši naučni saradnik
Institut za srpski jezik SANU

dr Jelena Jovanović, naučni saradnik
Muzikološki institut SANU

Datum odbrane:

Posebnu zahvalnost dugujem svom mentoru, prof. dr Anđelki Mitrović, na strpljenju, podršci i, iznad svega, stručnim savetima i sugestijama i svojim roditeljima.

MUZIČKA TERMINOLOGIJA U ARAPSKOM JEZIKU

Rezime

Predmet istraživanja ove doktorske disertacije jesu muzički termini u arapskom jeziku. Cilj je da se ekscerpcijom termina iz literature na arapskom jeziku utvrde osnovne karakteristike muzičke terminologije kada je u pitanju, pre svega, leksičko pozajmljivanje, terminološka dubletnost, polisemija i/ili homonimija i stepen standardizovanosti datih termina.

Arapska muzička tradicija se razvijala pod uticajem brojnih kultura i civilizacija što je uticalo i na muzičku terminologiju u arapskom jeziku, koja je u velikoj meri prošarana farsizmima, helenizmima, turcizmima... Uticaj koji je imala zapadna muzička tradicija ne treba preglasiti. Ipak, koncepti koji su počeli da stižu u arapski svet intenziviranjem kontakata sa Evropom početkom XIX veka – poput, na primer, notacije do tada nepoznate arapskoj oralnoj muzičkoj tradiciji – već su polovinom XX veka postali deo kurikuluma na odsecima *zapadne* muzike. Stoga je jedna od polaznih ideja ove disertacije podela muzičkih termina na dva segmenta – termine, kojima su označeni pojmovi autentične arapske muzičke tradicije i termine pojmova neinherentnih arapskoj muzičkoj tradiciji.

U uvodnom delu rada navedeni su razlozi odabira datih izvora i pristup koji smo imali pri ekscerpciji, deskripciji i analizi termina.

U drugom delu dali smo pregled najbitnijih leksikografskih dostignuća u oblasti muzičke terminologije u arapskom jeziku i kratak pregled istorije arapske muzike, nakon čega sledi osvrt na razvoj terminologije kod Arapa, opšta definicija termina i najčešći načini njegovog obrazovanja u arapskom jeziku.

Treći deo posvećen je leksičkom pozajmljivanju. Tu je akcenat stavljen na jedan od najčešćih načina tvorbe termina u arapskom jeziku – arabizaciju, u vezi s kojom su lekseme stranog porekla analizirane shodno stepenu, pre svega, morfološke adaptiranosti/neadaptiranosti.

U četvrtom delu obrađen je problem terminoloških dubleta/multiplleta, s posebnim osvrtom na specifičnosti arapskog jezika kada je sinonimija u pitanju, dok

smo se pitanjem polisemije i/ili homonimije bavili u petom delu, uz navođenje adekvatnih primera.

Šesti deo je posvećen pitanju terminoloških praznina. Tu su kao jedan segment specifične prirode arapskog jezika uključena i poglavlja o rodu pozajmljenica i njihovim oblicima za dual i plural.

U sedmom delu navedene su najvažnije institucije u arapskom svetu i u svetu uopšte, koje se bave pitanjima terminologije i standardizacije. Polazeći od činjenice snažne i vekovima prisutne purističke struje u arapskom svetu, raznolikim manifestacijama *čistunstva* posvetili smo adekvatan prostor.

U osmom delu koji smo nazvali *Prilozi*, uključili smo pojedine ideje koje su se razvile tokom izrade rada, a koje smatramo značajnim, poput, na primer, prenosa imena *zapadnih* kompozitora u arapski jezik, čime smo delimično izašli iz strogo omeđenih okvirâ (muzičke) terminologije.

U devetom delu disertacije nalazi se rečnik ekscerpiranih muzičkih termina, čijom smo koncepcijom jasno argumentovali ono što je u radu navedeno, po pitanju terminoloških dubleta, polisemije i/ili homonimije, a povremeno i frekvencije javljanja pojedinih termina.

Jedna od osnovnih karakteristika muzičke terminologije je izražena terminološka dubletnost kada je u pitanju segment muzičkih termina kojima su označeni pojmovi pristigli sa Zapada, dok su u oba segmenta prisutne polisemija i/ili homonimija, premda su uzročnici različiti.

Ključne reči: arapska muzika, terminologija, muzički termini, leksičko pozajmljivanje, arabizacija, dubletnost, višeznačnost, onomasiološke rupe, purizam, standardizacija

Naučna oblast: Lingvistička arabistika

Uža naučna oblast: Terminologija

UDK: 811.411'276.6:78(043.3)

MUSIC TERMINOLOGY IN ARABIC

Abstract

The subject of this doctoral dissertation are musical terms in the Arabic language. The aim is to use music terms excerpted from Arabic literature to establish the basic characteristics of this terminology, considering, above all, lexical borrowing, terminological doubling, polysemy and/or homonymy, as well as the degree of standardization of these terms.

Arab music tradition developed under the influence of various cultures and civilizations, thus its music terminology is mottled with words from Farsi, Greek, Turkish, etc. The influence of Western music should not be overemphasized. Still, concepts arriving into the Arab world through intensifying contact with Europe at the beginning of the 20th century – such as musical notation, hitherto unknown to the oral music tradition of the Arabs – became part of the curriculum in *Western music departments* by the middle of that century. Thus one of the starting points of this dissertation is the division of music terms into two segments: terms that designate notions indigenous to the Arabic music tradition and those not inherent to it.

The introductory portion of the work offers reasons for choosing the given sources and approaches to excerpting, description and analysis of the terms in question.

The subsequent section gives an overview of the most important lexicographical achievements in the area of music terminology and a short survey of the history of Arabic music. This is followed by a review of the development of terminology among Arabs, a general definition of what a term is and the most frequent types of term formation in Arabic.

The third part is dedicated to lexical borrowings. The emphasis is on one of the most common types of word formation in Arabic – arabization/arabicization, here used as the criterion of analysis of, above all, the level of morphological adaptation (or non-adaptation) of lexemes of non-Arabic origin.

The fourth part deals with the problem of terminological doubling or multiplying, with special consideration given to the particularities of the Arabic

language when it comes to synonyms. Issues of polysemy and/or homonymy, for their part, are handled by citing appropriate examples in part five.

Part six considers questions of terminological lacunae. This segment also includes chapters dealing with the gender, dual and plural forms of borrowed terms in the context of the specific nature of Arabic.

Part seven of the book lists the most important institutions in the Arabic world, as well as the world at large, that deal with questions of terminology and standardization. Using the strong and centuries present purist line that runs through the Arabic world as a starting point, various expressions of *puritanism* have been given adequate space in the text.

Entitled *Contributions*, part eight comprises certain ideas that emerged during the execution of the dissertation and were deemed important, such as the transliteration, i.e. transcription of Western composers' names into Arabic. In this section, the text exceeds slightly the strict framework of discussion of (music) terminology.

The following portion features a glossary of the excerpted music terms, the presentation of which offers clear support for the text's claims regarding terminological doubling, polysemy and/or homonymy, and occasionally even the frequency of appearance of individual terms.

One of the main characteristics of music terminology is the pronounced terminological doubling in the segment of terms denoting notions imported from the West. And although both the segment of terms denoting notions indigenous to Arabic music and the segment covering non-inherent concepts feature polysemy and/or homonymy, the causes for this are different.

Keywords: Arabic music, terminology, music terms, lexical borrowing, arabi(c)ization, doubling, polysemy, onomasiological lacunae, purism, standardization

Academic Expertise: Arabic linguistics

Field of Academic Expertise: Terminology

UDC: 811.411'276.6:78(043.3)

Sadržaj

1. Uvod.....	1
1.1. Transkripcija, vokalizacija, jezik.....	13
2. Leksikografija, arapska muzika, terminologija, termin.....	15
2.1. O leksikografiji (<i>State of the Art</i>).....	15
2.2. O arapskoj muzici.....	22
2.3. Razvoj i važnost terminologije.....	37
2.4. Pojam termina.....	40
2.5. Načini nastanka termina.....	40
3. Leksičko pozajmljivanje.....	41
3.1. Lekseme stranog porekla u arapskom jeziku.....	41
3.2. Arabizacija (ar. taʿrīb).....	43
3.3. Status pozajmljenica kojima su označeni pojmovi autentične arapske muzike.....	46
3.4. Status pozajmljenica kojima su označeni pojmovi iz zapadne muzičke tradicije.....	47
3.5. Osnovne karakteristike neadaptiranih pozajmljenica.....	49
4. Dupletnost.....	52
4.1. Sinonimija.....	52
4.1.1. <i>Arapski</i> termini za koncert.....	53
4.2. Terminološki dubleti/multiplieti.....	53
4.3. Sinonimija i arapski jezik.....	54
4.3.1. Luġat al-ištiqāq.....	57

4.4. Terminološki dubleti/multipleri kod pojmova neinherentnih arapskoj muzičkoj tradiciji.....	60
4.4.1. Termini za predznake	62
4.4.2. Izražavanje tempa i dinamike.....	62
4.4.3. Termini za muzičke oblike sa Zapada.....	65
4.4.4. Termini za dur i mol.....	65
4.4.5. Termini za rekvijem	66
4.5. Terminološka sinonimija kao posledica pozajmljivanja iz više od jednog stranog jezika.....	66
4.6. Koegzistiranje dve (ili više) domaće lekseme za jedan isti muzički pojam	67
4.6.1. Lekseme u značenju termina „harmonija“	68
4.6.2. Termini za orkestar.....	70
4.6.3. Termini za muzičara, kompozitora i instrumentaliste.....	70
4.6.4. Lekseme u značenju „pevač“	73
4.7. Terminološka sinonimija kod termina kojima su označeni pojmovi autentične arapske muzike.....	74
4.8. Uticaj dijalekatske leksike.....	74
4.9. Odnosni pridevi (ar. nisba) i apstraktne imenice u muzičkoj terminologiji	77
4.10. Prevedenice/kalkovi	82
4.11. Prenos/prevod polimorfemskih leksema iz evropskih jezika.....	86
4.12. Primeri građenja antonima	92
5. Polisemija i/ili homonimija	94
5.1. Metafora, metonimija	97
5.2. Oživljavanje arhaične leksike.....	99

5.3. Lekseme u značenju muzičkih termina i njihova značenja u fondu opšte leksike.....	102
5.4. Lekseme u značenju muzičkog termina i termina iz nekog drugog predmetnog polja	106
5.5. Glagoli koji su (sužavanjem značenja) postali muzički termini.....	107
5.5.1. Frekventni glagoli u muzičkoj terminologiji.....	108
5.5.2. Četvororadikalni koreni.....	112
5.6. Lekseme koje se javljaju u značenju dva (ili više) muzička termina	114
5.7. Više značenja jednog termina kao posledica dijalekatskih razlika	116
5.8. Vrste homonima	116
5.9. Narodna etimologija	118
6. Terminološke praznine	120
6.1. Primeri iz arapske muzike	121
6.1.1. Autohtoni instrumenti.....	122
6.1.2. Sporni slučaj „violina“	125
6.1.3. „Arapske“ <i>violine</i> i njihovi termini u arapskom jeziku.....	126
6.1.4. Truba i/ili rog.....	127
6.1.5. Tarab (ṭarab).....	128
6.1.6. <i>Slušaoci</i>	130
6.2. Hiponimija i/ili odnos deo-celina	131
6.3. Rod pozajmljenica.....	133
6.4. Plurali i duali kod leksema stranog porekla	135
7. Purizam i standardizacija u arapskom svetu.....	138
7.1. Institucije u arapskom svetu koje se bave terminologijom	138
7.2. Arapsko shvatanje pojma „termin“	140
7.3. Purizam.....	141

7.3.1. <i>Unutarjezički purizam</i>	148
7.3.2. <i>Purizam</i>	149
7.4. Internacionalizmi	151
7.5. Standardizacija	153
8. Prilozi	163
8.1. Nazivi za tonove (zapadne) lestvice	163
8.2. Kehelova (Köchel) oznaka	163
8.3. Arapski nazivi za epohe i pravce zapadne muzičke kulture.....	164
8.4. Prenos imena „zapadnih“ kompozitora	165
8.5. Primeri poznatih zapadnih muzičkih dela na arapskom jeziku	171
8.6. Muzika i džini (ar. ġinn).....	173
8.7. Ne-muzika	173
9. Konceptija rečnika	175
9.1. Mikrostruktura i makrostruktura	176
9.2. Napomene.....	178
9.3. Rečnik I	181
9.4. Rečnik II	218
10. Zaključak	244
10.1. Pojmovi autentične muzičke tradicije i njihova terminologija.....	244
10.2. Pojmovi neinherentni arapskoj muzičkoj tradiciji i njihova terminologija	245
10.3. Nedoslednosti i nejasnoće	247
10.4. <i>Purizam pro et contra</i>	247
Literatura	253
Primarni izvori.....	266
Sekundarni izvori	270

Biografija autora.....	274
------------------------	-----

1. Uvod

U svakom kulturnom jeziku današnjice imamo prisustvo metajezika ili sujezika, i premda se oni temelje na leksici opšteg fonda „ipak je razlika u značenju što ga ima jedna te ista riječ u metajeziku i osnovnom jeziku tolika, da nestručnjak ne može razumijeti smisao onoga o čemu se govori u strogo znanstvenom i stručno pisanom tekstu“ (Simeon 1969 I: XXV).

Autentična arapska muzika (ar. al-mūsīqā al-ʿarabiyya al-muʿtamada) je do intenzivnih kontakata sa Zapadom početkom XIX veka počivala na principima različitim od onih koje nalazimo u zapadnoj muzičkoj tradiciji. Polazeći od ove činjenice, smatrali smo da je muzičke termine u arapskom jeziku, pre nego što pristupimo njihovoj jezičkoj analizi, neophodno podeliti na dve grupe.

1. Termine, kojima su označeni pojmovi vezani za autentičnu arapsku muziku, čiji začeci se vezuju za prostor Južne Arabije I milenijuma p. n. e.
2. Termine, kojima su označeni pojmovi vezani za muzičku kulturu Zapada.

Ova podela je neophodna i zbog toga što veliki broj termina, kojima su označeni pojmovi autentične arapske muzičke tradicije čine nazivi za karakteristične „autohtone“ muzičke instrumente.¹

Ekscerpcija termina koja je usledila, uz njihovu deskripciju i analizu, pokazala je da navedena podela nije samo kulturološki/muzikološki utemeljena, već da ona ima i svoje važne jezičke razloge, jer se za oba segmenta mogu izdvojiti specifične karakteristike kada je u pitanju nastanak termina. Na oba sloja muzičke terminologije u arapskom uticali su uzusi ovog jezika duge i bogate istorije, koji se kao zaseban jezik „formirao u 5. veku pre n. e., na prostorima Arabijskog poluostrva“ (Tanasković, Mitrović 2005: 12). Njegov status i značaj menjali su se kroz vekove.

Svest o dugoj istoriji muzičke umetnosti kod Arapa i istovremeno i arapskog jezika, nametnula je osećaj velike odgovornosti u pogledu odabira izvora iz kojih će

¹ U ovom radu pod „autohtonim“ podrazumevamo one instrumente koji čine sastav tradicionalnih arapskih ansambala, poput tahta (ar. taḥt), iako nisu svi izvorno arapskog porekla. (Detaljno navođenje tačnog porekla svakog instrumenta prevazilazilo bi obim i cilj ovog rada.) Polazeći od činjenice obima ovog segmenta muzičke terminologije – naziva za „autohtone“ muzičke instrumente – on bi mogao činiti i jednu zasebnu doktorsku disertaciju, s apriornim bavljenjem organologijom. Termini za muzičke instrumente su ne samo bitan, već i veoma složen segment muzičke terminologije u svakom jeziku. U okviru dvadesetogodišnjih priprema koje su prethodile izdavanju *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, koje je počelo 1972. godine, nazivi za instrumente su ostavljeni „za poslednju fazu istraživanja kao najkompleksniji i najteži segment terminološkog istraživanja“ (Tuksar 1990: 568).

terminološka građa biti ekscerpirana. Kretanja u muzikološkim krugovima tokom konferencije *Musical Traditions in the Middle East: Reminiscences of a far distant Past*, održane u Lajdenu krajem 2009. godine i istraživanja u Fachbereichsbibliothek Musikwissenschaft, Univerziteta u Beču, pokazala su da je i danas jedan od nepresušnih izvora interesovanja Isfahanijeva (Abū al-Faraġ al-Iṣfahānī, 897-967) *Knjiga pesama (Kitāb al-aġānī /al-kabīr)* – kako u pogledu muzike, tako i u pogledu drugih društveno-istorijskih činjenica, pa samim tim i (muzičke) terminologije jednog doba.² Međutim, postoje i stariji izvori, jer se muzički termini, pre svega nazivi za muzičke instrumente, pominju već u preislamskoj poeziji (Al-Maʿnī 2008: 34). Nju su u V, VI i početkom VII veka stvarali Arapi iz različitih plemena, a svoj konačni pisani oblik dobila je u VIII veku (Ferrando 2007: 263).³

Arapi su već u VIII veku počeli da pišu dela o muzici (Touma 1996: 168). Stoga potencijalni korpus za ekscerpciju muzičkih termina predstavlja i bogata literatura u kojoj se razmatraju različita teorijska i praktična pitanja iz muzičke umetnosti Arapa, a u kojima neretko termine prate i neophodna objašnjenja. Ovde, pre svega, treba pomenuti dela al-Farabija (al-Fārābī, 874-950).⁴ Zatim su tu dela al-Kindija (al-Kindī, 805-873), koji je napisao više poslanica u oblasti teorije i filozofije muzike, poput, na primer, *Risāla fī al-īqāʿ* i druga. Na Kindijevo učenje su se nadovezala Iskrena braća (Iḥwān al-ṣafāʿ) u enciklopedijskom delu *Poslanice (al-Rasāʿil)*, koje je istovremeno učena muzička rasprava i „opširan neoplatonistički diskurs o 'draži duše i tijela' usljed ljepote tonova“ (Karić 1986: 59). O muzici je pisao i Ibn Sina (Ibn Sīnā, 980-1037), na Zapadu poznat kao Avicena, čija enciklopedija *Kitāb al-šifāʿ* sadrži opširno poglavlje o

² Prikaz sadržaja i imena učesnika pomenute konferencije vidi: (Šoštarić 2011: 297- 300).

³ Ta činjenica je navela pojedine autore da dovedu u pitanje verodostojnost ove poezije. Tako je Taha Husein (Ṭāhā Ḥusayn, 1889-1973) smatrao da su filolozi, beležeći poeziju, ispravljali, odnosno popravljali pesme. Kao argument u prilog apokrifnosti navodilo se i to da su pesnici, poreklom iz različitih plemena, govorili različitim dijalektima arapskog jezika, što se ni u jednom trenutku nije odrazilo na jezik te poezije, koji, naprotiv, na lingvističkom nivou, predstavlja homogenu celinu bez ijednog odstupanja od morfoloških i sintaksičkih obrazaca (Ferrando 2007: 264). U prilog autentičnosti preislamske poezije, navođeno je da su pesnici upotrebljavali nadplemenski jezički varijetet, tzv. preislamski *koiné* (Ferrando 2007: 264).

⁴ Ovaj arapski filozof helenističke orijentacije u delu *Kitāb al-mūsīqī al-kabīr*, koje se smatra najvažnijim radom u oblasti teorije orijentalne muzike, analizira muzičke teorije starih Grka (Bulos 1971: 41; Racy 1981a: vii). Iako pozajmljuje od njih, Farabi paralelno unosi i nove ideje i veliki deo ove studije zasniva na živoj muzičkoj praksi svog vremena, koju je kao vrsni izvođač odlično poznao (Shiloah 1995: 53). U svom drugom, još čuvenijem delu, *Iḥṣāʿ al-ʿulūm*, Farabi navodi sve nauke poznate u to doba. Muzici posvećuje kratko poglavlje u kom su dati definicija, principi i metodologija ove nauke, pravila ritma i komponovanja i deo o muzičkim instrumentima (Shiloah 2011: 747- 748).

teoriji muzike (Neubauer 2002: 367). Kao izvor se može koristiti i čuveno delo *Ihyā' ulūm al-dīn*.⁵ Time se mogućnosti ne iscrpljuju. U delu *Kitāb al-fihris(t)* su navedeni naslovi svih u to vreme (ca. XI vek) poznatih dela – napisanih na arapskom ili prevedenih na arapski jezik. Od sto četiri naslova posvećena muzici, koje je naveo autor *Fihris(t)a*, bagdadski bibliograf Ibn al-Nadim (Ibn al-Nadīm, †1047) – a od kojih su trideset i tri prevodi sa grčkog jezika – do današnjih dana sačuvano je jedanaest dela (Shiloah 1995: 46, 47).

Kada je autentična arapska muzička kultura došla u direktan kontakt sa zapadnom muzičkom tradicijom, preuzimanje kulturnih sadržaja pratio je i veliki broj termina-pozajmljenica, kojima su bili označeni pojmovi neinherentni arapskoj muzičkoj tradiciji. Oko sto godina kasnije, početkom XX veka, u arapskom svetu su se javila nastojanja da se terminologije pojedinih struka, a samim tim nešto kasnije i muzike, ujednače na nivou svih arapskih zemalja. Time su počela da se bave tela zadužena za jezička pitanja.

Ova disertacija, širinom naslova, podrazumeva opšti prikaz stanja muzičke terminologije u arapskom jeziku. Drugim rečima, trebalo bi da uključi, uslovno rečeno, kvantitativno ravnopravnu analizu terminâ vezanih za autentičnu arapsku muzičku tradiciju s jedne i terminâ, kojima su označeni pojmovi pristigli sa Zapada, s druge strane. Stoga je bilo neophodno u osnovi pretpostaviti sinhronijski pristup. Ekscerpcijom termina iz pomenutih dela *starih* arapskih filozofa, preveliki akcenat bismo stavili na dijahronijsku ravan. Istovremeno, obeshrabrujuće je delovala i činjenica da je većina ovih *starih* dela, osim nekolicine prevedenih, još uvek u rukopisnoj formi raštrkana širom sveta i stoga neretko i teško dostupna.⁶

Prema F. de Sosiru „stanje jezika nije jedna tačka, već više ili manje dug vremenski prostor u toku kojeg je suma promena minimalna. Tu se može raditi o

⁵ Al-Gazali (Al-Ġazzālī, 1058–1111) se u drugom delu ove knjige bavio temom dozvoljenosti slušanja muzike. Svoj glavni argument da pod uticajem muzike i pevanja srce otkriva ono od čega je satkano, zasnovao je na rečima uvaženog mistika al-Daranija (al-Dārānī, †830) – da muzika u srcu ne proizvodi ono čega u njemu već nema (Farmer 1967: 35; Shiloah 1995: 43; Hirschkind 2004: 135). Iz toga prozilazi da je odgovornost na onome koji sluša, te se moć muzike da iskvari, ili prosvetli, ne nalazi u sâmom zvuku, već u moralnim predispozicijama onoga koji sluša, što je u savršenoj harmoniji sa islamskim verovanjem da je svaka osoba u krajnjoj instanci, odnosno na Sudnji dan (ar. Yawm al-qiyāma), sâma pred Bogom odgovorna (Hirschkind 2004: 143). Iako je i sâm smatrao da pojedine vrste muzike treba izbegavati zbog prevelike senzualne i samim tim i nemoralne snage, al-Gazali nije bio za potpunu zabranu muzike (ar. taḥrīm), već je objasnio šta je dozvoljeno (ar. mubāḥ) u smislu duhovnog slušanja i uzdizanja (Racy 2003: 210), čime je ublažio osude konzervativnijih struja.

⁶ Više o ovim delima i podacima o njihovim prevodima vidi: (Neubauer 2002: 367- 368).

desetak godina, o jednoj generaciji, jednom stoleću, pa čak i više“ (de Sosir 1969: 123). Sinhronijski presek u ovom radu podrazumeva publikacije objavljene od druge polovine šezdesetih godina prošlog veka do danas. Ovaj vremenski okvir od pedesetak godina smatrali smo neophodnim imajući u vidu i mišljenje L. Zguste, koji navodi da „sa izuzetkom situacije gdje leksikograf dobiva podatke od informatora, potrebno je imati različite tekstove, obično iz dužih vremenskih perioda, da bismo bili u razumnoj mjeri sigurni da je leksikon tog jezika reprezentativno predstavljen u njemu“ (Zgusta 1991: 194).

Pod sinhronijskim izučavanjem jezika podrazumeva se lingvističko istraživanje jednog jezika u određenom vremenskom preseku ili jednoj vremenskoj tački, najčešće ali ne i nužno savremenoj, dok se dijahronijska ili istorijska lingvistika bavi proučavanjem leksičkih pojava kroz vreme (Riđanović 1988: 27; Dragičević 2007: 18). Međutim, sinhronijski pristup ne isključuje i povremeni dijahronijski. U našem radu dijahronijska perspektiva je uključena kod, na primer, muzičkih termina ili leksema (opšteg fonda) koje se upotrebljavaju u *novim* (muzičkim) značenjima, uslovno rečeno, kao neologizmi.⁷ Dijahronija je suštinski neizbežna. To je primetio i D. Tanasković ističući da „opisu savremenog stanja svakako po pravilu prethodi upoznavanje sa istorijatom odnosno problematike, tako da sinhronijski presek, koji u čistom vidu predstavlja fikciju, ima nužnu dijahronijsku dubinu“ (Tanasković 1982: 16).

Terminologija kao disciplina, koja je posvećena jednom segmentu opšteg leksikona, zainteresovana je pre svega za sinhronijski aspekt (Cabré 1999: 33). D. Šipka navodi da je „u slučaju termina prvenstveno [...] bitna njegova *sinhrona dimenzija*, odnosno njegovo aktuelno funkcionisanje, dok je kod ostalih jezičkih jedinica podjednako važna i *dijahrona*“.⁸ Međutim, prema R. Tamerman (Temmerman) – jednoj

⁷ U vezi sa nastankom novih termina često se pominje termin „neologizam“, pod kojim se najčešće podrazumeva leksema, čija je pojava u nekom jeziku skorijeg datuma, a koja može nastati pozajmljivanjem ili nekim od postojećih metoda kovanja novih leksema u određenom jeziku. Prema L. Zgusti „*neologizam* je termin koji može da se odnosi na bilo koju novu leksičku jedinicu čija se novina još osjeća“ (Zgusta 1991: 172). Tako je u arapskom jeziku neologizam označen leksemom, odnosno participom pasivnim „*mustahdat*“, izvedenim iz glagola „*istahdata*“ – „stvoriti“, „proizvesti“, „pronaći“, „smatrati novim“ (Muftić 2004: 272, 273). Međutim, D. Šipka postavlja pitanje gde je ta vremenska granica, počevši od koje smatramo da su prispele reči neologizmi i zaključuje da nju nije lako povući, jer u nekom trenutku neologizmi mogu biti one lekseme koje su došle sa industrijskom revolucijom i tehničkim napretkom, dok u nekoj drugoj situaciji granica može lako biti postavljena na kraj Drugog svetskog rata (Šipka 2006: 81).

⁸ Autor dodaje da to ne bi trebalo da bude shvaćeno kao obavezna karakteristika, već kao jedan od najčešće prisutnih atributa (Šipka 2006: 151).

od vodećih autorki sociokognitivne terminološke paradigme u okviru koje se kritikuju tradicionalne postavke terminologije – princip sinhroničnosti, koji postavlja tradicionalna terminologija, problematičan je jer se kategorije i termini menjaju (Šipka 2006: 153). Tako i H. K. Sager sinhroničnost dovodi u pitanje smatrajući da je formiranje terminosistema proces u vremenu (Šipka 2006: 154). Pojam sinhronije relativan je naročito kada je u pitanju arapski jezik. T. Muftić u uvodu *Arapsko-bosanskog rječnika* primećuje da „zbog konzervativnosti pak arapskog pisanog jezika praktički je nemoguće i nesvršishodno eventualno izdvajanje vokabulara samo savremenog jezika jer on predstavlja nerazdvojnu cjelinu s prethodnim stadijima njegova razvoja pa se i njegovo rječničko blago mora uzeti u takvoj cjelovitosti“ (Muftić 2004: VIII, IX).⁹

U slučaju arapskog jezika nužno je opredeliti se i za to da li će kao izvor poslužiti književni (ar. al-fuṣḥā), a unutar njega klasični ili moderni jezik, i/ili, s druge strane, brojni dijalekti (ar. al-lahaġāt).¹⁰ Naše opredeljenje u radu blisko je pristupu koji imaju autori knjige *Modern Written Arabic: a Comprehensive Grammar* – „The language described in this work is Modern Written Arabic (MWA), in theory everything written in Arabic from graffiti to high literature (but excluding poetry as being artificial and often archaic), which is why another possible name for the language, Modern Literary Arabic (MLA), was rejected as being too narrow. The term MWA was also chosen to avoid such ill-defined labels as 'Modern Standard Arabic'“ (Badawi, Carter i dr. 2004: 2).

Termini u ovom radu ekscerpirani su, pre svega, iz stručne (muzikološke) literature na arapskom jeziku – iz udžbenika i drugih delâ o muzici i članaka autora iz različitih arapskih zemalja, poput Egipta, Iraka, Sirije i drugih. Najveći broj termina potiče iz časopisa *al-Haja al-musikija (al-Ḥayā al-mūsīqīyya)*, koji od 1993. godine izdaje Sirijsko ministarstvo kulture – „maġalla faṣliyya taṣdur 'an al-Hay'a al-'amma al-

⁹ Stoga su u *Rječniku* T. Muftića često navedena sva značenja, koja je određeni muzički termin imao tokom vremena.

¹⁰ Prema, uslovno rečeno, klasičnom shvatanju, diglosija se smatra balastom arapskog jezika, dok istovremeno postoje autori, koji u diglosiji vide njegovo bogatstvo (Boussofra-Omar 2006: 636). Danas je rašireno shvatanje da i arapski i strani lingvisti treba da prihvate savremenu lingvističku realnost u arapskom svetu i da arapski sagledaju kao jedinstvenu celinu (Ferrando 2007: 261). Zbog koncentracije izvornih govornika arapskog jezika negde na sredini diglosijskog kontinuuma – niti u čisto kolokvijalnom, niti čisto književnom jeziku u potpunosti oslobođenom dijalekatskih i stranih elemenata – teško je sresti primere čisto kolokvijalnog, a, smatra se, još teže čisto književnog arapskog jezika (Parkinson 1996: 91).

sūriyya li al-kitāb – Wizārat al-ṭaqāfa“. Razlog tome jeste tematska i koncepcijska širina ovog časopisa, u kom su stoga, u okvirno podjednakoj meri prisutni termini koji se odnose na pojmove autentične arapske muzike, kao i oni kojima su označeni pojmovi iz zapadne muzičke kulture.¹¹ Osim stručne literature, od neformalnijih izvora koristili smo programe muzičkih i filmskih festivala i libreto opere *Miramar* (Ūbirā *Mīrāmār*).¹²

Termine smo povremeno navodili i iz sekundarne literature na stranim jezicima (pretežno engleskom, a ređe i francuskom) – iz radova afirmisanih stručnjaka u oblasti arapske muzike i pri tome uvek navodili izvor. Da je ovakav pristup povremeno bio neizbežan, govori i činjenica da se čak i arapski autori neretko kroz svoja istraživanja – pa i ona koja se podvode pod *field studies* – oslanjaju na strane autore, poput, pre svih, na H. Dž. Farmera (H. G. Farmer, 1882-1965).¹³

Iako smo uvrstili dela iračkih, egipatskih i sirijskih autora, kao i autora iz drugih arapskih zemalja, regionalna poređenja navedena su najčešće oslanjanjem na sekundarnu literaturu. Time su otvorene mogućnosti za dalja regionalna poređenja i analize kada su u pitanju muzički termini u arapskom jeziku. Ovde bi trebalo uključiti i usmeni diskurs, što bi podrazumevalo duži boravak u arapskim zemljama i kretanje u muzičkim krugovima, ili odlaske na koncerte/*svirke*, uz apriorno solidno poznavanje dijalekatskih specifičnosti arapskog jezika.

Tokom izrade rada smo konsultovali i rečničku literaturu iz više razloga.

- Radi provere značenja termina, kojima su označeni pojmovi autentične arapske muzike;
- u slučajevima kada smo navodili značenja leksema, koje, osim terminoloških značenja u registru muzike, imaju značenja i u opštem leksičkom fondu ili nekom drugom predmetnom polju i

¹¹ Ovaj časopis (poznat i kao *Music Life*) pominje G. Sade (Saadé) u članku „l’Histoire de la musique arabe“. On navodi da „la *Vie musical de Damas*“ zauzima značajno mesto u ovoj oblasti kao „la revue trimestrielle [...] publiée par le Ministère syrien de la Culture et dirigée par Salma Qassab Hassan“ (Saadé 1994: 218).

¹² Libreto je, na osnovu istoimenog romana N. Mahfuza (Maḥfūz, 1911-2006), napisao S. Hidžab (Ḥiğāb), a muziku za operu Š. Muhjidin (Muḥyī al-Dīn). Nama je zapravo koristan bio predgovor, u kom su navedene biografije muzičara i pevača, koji su učestvovali u izvođenju ove opere.

¹³ Njega citira čak i S. A. Rašid (Ṣ. A. Rašīd), ali i mnogi drugi. Farmerova čuvena *History of Arabian Music to the XIIIth Century* prevedena je na arapski jezik kao *Ta’rīḥ al-mūsīqā al-‘arabiyya* (b. g.), u izdanju Maktabat Miṣr.

- da bismo videli u kojoj meri su u rečnicima navedeni termini istovremeno zaživeli i u aktivnoj upotrebi.

Ukoliko smo u integralnom delu teksta ili u rečniku na kraju teze navodili neki od primera preuzetih iz konsultovanih rečnika, eksplicitno smo navodili izvor.¹⁴

*

Nazivi poglavlja u radu su konceptijski organizovani shodno pitanjima leksikologije i terminologije, koja smo smatrali bitnim.

- Leksičko pozajmljivanje,
- sinonimija/terminološki dubleti, odnosno multipleti,
- polisemija i/ili homonimija,
- terminološke praznine,
- purizam i
- standardizacija.¹⁵

Navedene oblasti sagledane su i kroz prizmu arapskog jezika, odnosno njegovih endemskih specifičnosti i problema koji odatle proizilaze. U svakom jeziku se problem adekvatnog imenovanja pojmova rešava na osnovu *ograničenog* fonda reči i tvorbenih elemenata, kojima dati jezik raspolaže. Dok osnove i afiksi u jednom jeziku

¹⁴ Navešćemo osnovne rečnike i funkciju koju su imali pri izradi rada.

- Kao osnovni orijentir nam je poslužio *Arapsko-bosanski rječnik* T. Muftića i *A Dictionary of Modern Written Arabic* H. Vera (Wehr). Istovremeno smo konsultovali i arapsko-arapski rečnik u izdanju organizacije ALECSO (ar. al-Munazzama al-'arabiyya li al-tarbiya wa al-ṭaqāfa wa al-'ulūm) – *al-Mu'jam al-'arabī al-asāsī*,
- pri analizi konkretne upotrebe termina navedenih u rečnicima, akcenat smo stavili na specijalizovane rečnike objavljene u časopisu *al-Lisan al-arabi (al-Lisān al-'arabī)*, koji predstavlja jedan od arapskih *bastiona norme*,
- od rečnika muzičkih termina, koje smo prevashodno konsultovali radi provere značenja terminâ, najčešće smo koristili *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms* L. I. al-Faruki.

¹⁵ Pojedini termini mogli su se svrstati u više od jedne pomenute rubrike (dubleti, polisemija i tako dalje), ali smo ih stavljali u onu za koju smo smatrali da u njima predstavljaju reprezentativniji primer. K. Fersteh navodi primer arapske lekseme „marmā“, koja u sportskoj terminologiji ima značenj „gol“. Nju s jedne strane možemo posmatrati kao neologizam, doslovno shvaćen kao „mesto gde se baca“ ili kao rezultat semantičke ekstenzije značenja, koje ova leksema već ima – „meta“, „cilj“ (Vertseeagh 1997: 183).

dostižu brojku od oko hiljadu, dotle pojmova u jednom predmetnom polju ima i do milion (Felber 1984: i). Zbog toga su u radu detaljno obrađeni načini tvorbe novih leksema/termina u arapskom jeziku.¹⁶ Istovremeno su navedeni i osnovni ciljevi i dostignuća institucija, koje se bave stvaranjem i ujednačavanjem terminologije u arapskim zemljama, u vezi s čim je akcenat stavljen na teme kao što su purizam i standardizacija. Jedno od osnovnih nastojanja bilo je da se tokom *procene* muzičke terminologije u arapskom jeziku *međunarodnim* standardima terminološke nauke i nauke o jeziku, ne nameću evropocentrične ocene – onda kada je to moguće.

Termini su kao segment opšteg leksikona predmet leksikologije, jer leksikologe, između ostalog, „naročito privlači pitanje u kojoj je meri termin različit u odnosu na lekseme opšteg leksičkog fonda. Teže li termini da se prilagode uobičajenim zakonitostima i odnosima svojstvenim opštem leksikonu, kao što su polisemija, derivacija, sinonimija ili antonimija, i da li te odnose uspostavljaju mešajući se sa opštom leksikom ili ostaju zatvoreni u svoje terminološke sisteme?“ (Dragičević 2007: 20). Terminologiju pak kao nauku koja proučava termine, za razliku od leksikologije, zanima i struka datog terminološkog sistema (Dragičević 2007: 22). Utemeljivač moderne terminologije E. Vister (Wüster, 1898-1977) je terminologiju definisao kao „sklop relevantnih komponenti lingvistike, ontologije, informatike i stručnih oblasti čiji se terminološki sistemi izgrađuju ili ispituju“ (Bugarski 2007: 75- 76). Da „terminološka pitanja nisu isključivo lingvistička pitanja nego [...] ih je neophodno rješavati i u okviru struka i nauka u kojima nastaju“ (Karadža 1983: 170) primetio je i Vuk Stefanović Karadžić. Na osnovu navedenih konstatacija, smatrali smo da u ovom radu ekscerpciju termina i njihovu jezičku analizu i deskripciju treba da prati i razumevanje osnovnih principa na kojima počiva, pre svega, autentična arapska muzička tradicija.

„Svaka nova faza u razvoju društva uvjetovala je izmjene u karakteru i funkciji muzike pa je uzastopne promjene u razvojnom procesu muzičke umjetnosti nemoguće potpuno shvatiti, ako ih ne uklopimo u određeni društveni okvir u kojemu su nastale“ (Andreis 1963: 427). Stoga je neizostavno bilo u rad uključiti i sažet prikaz istorije

¹⁶ T. Prčić skreće pažnju na činjenicu da tvorbom reči ne nastaju nove reči, već nove lekseme i pozivajući se na L. Bauer (Bauer) navodi da bi ispravan naziv trebalo da bude 'tvorba leksema' (Prčić 2008: 22). „Potonji, odavno ustaljeni termin, posledica je tradicionalnog, predteorijskog i nedovoljno iznijansirano poimanja ove jedinice“ (Prčić 2008: 22).

arapske muzike, naročito imajući u vidu H. H. Tumino (Touma) tumačenje specifičnosti istorije muzike kada je u pitanju arapski svet.

„When one speaks of music history in connection with Arabian music, in contrast to Western-influenced concepts, the term encompasses neither the history of the development of musical genres nor the creative work of a composer in its musical historical context. What is meant here is more the musical life in general and the development of music theory, for the entire musical legacy of the Arabs consists of traditional musical forms that have been handed down orally and never written down. Hence, it has not been possible to write a music history according to the Western model. Instead, the music history research of the Arabs has been concentrated on the publication of musical treatises and critical commentaries thereof, together with sociologically oriented investigations into musical life and the personalities of individual singers and musicians throughout Arabian history“ (Touma 1996: 174).

Pri obradi novijih faza u istoriji arapske muzike, akcenat smo stavili na Egipat.¹⁷ Navodi se da Sirijci i danas odlaze u Egipat da bi postali slavni (*egipatski*) pevači i muzičari – „wa hāda al-tawaḡḡuh min Sūriya ilā Miṣr fī sabīl al-šuhra mā zāla qā’iman ḥatā al-yawm“ (Al-Māliḥ 2010: 61). U poglavlju o istoriji muzike prikazan je i uticaj koje su druge kulture imale na arapsku muziku, pre svega zapadna.¹⁸ U ovom delu rada, a mestimično i drugde, navedene su godine rođenja i smrti poznatih ličnosti, koje se u pojedinim slučajevima ne poklapaju sa podacima navedenim u svim konsultovanim izvorima.¹⁹

¹⁷ To ne znači da ne postoje i drugi centri, ali smo na osnovu konsultovane literature stekli utisak da je Kairo, uslovno rečeno, *minbar al-šuhra*. Nakon objave islama, centri muzičke aktivnosti bili su Meka, Medina, Bagdad i Kordoba, da bi od XIII veka to postali i Fez, Tetuan, Tlemcen, Alžir, Tunis, Tripoli, Kairo, Alep, Damask, Bejrut, Bahrein, Sana i Aden (Touma 1996: xix).

¹⁸ Iako je najpre krenuo od Egipta, naročito za vreme vladavine Muhameda Alija (Muḥammad ‘Alī, 1804-1848), uticaj Zapada bio je veoma jak i u Bejrutu. Tamo su krajem XIX veka štampani arapski protestantski himnarijumi, koje su potom distribuirali američki misionari, a od kojih je jedan iz 1873. godine sadržao instrukcije o teoriji muzike i notaciji (Racy 1986: 415). Interesovanje za zapadne instrumente i muzičke žanrove u Bejrutu je naročito jačalo nakon Prvog svetskog rata, a od početka ranih sedamdesetih godina prošlog veka na libanskom međunarodnom festivalu u Balbeku (ar. Miḥraḡānāt Ba’labakk al-duwaliyya) nastupali su svetski priznati umetnici, poput M. Rostropoviča (Мстислав Ростропович, 1927-2007), M. Dejvisa (Miles Davis, 1926-1991), H. fon Karajana (Herbert von Karajan, 1908-1989) i drugih (Racy 1986: 415).

¹⁹ Ovaj problem pominje i I. K. d’Aflito u „Predgovoru novom izdanju“ *Savremene arapske književnosti*. „To što se neke godine rođenja i smrti ne poklapaju sa onima koje su naveli drugi autori ne treba pripisati površnosti autora. Naime, često je teško proveriti lične podatke. Arapske knjige vrlo retko navode biografske podatke, a grešaka i nepodudarnosti ima u izobilju u svim epohama“ (d’Aflito 2012: 8).

Možemo da zaključimo da smo u radu delimično primenjivali pristup predmetnog polja ili stručni pristup, zainteresovan prvenstveno za specijalističke aspekte one stručne ili naučne oblasti kojoj terminologija pripada, s akcentom na jezikoslovnom pristupu, koji termine prvenstveno posmatra kao leksičke jedinice (Šipka 2006: 149). Ovu kombinaciju smatrali smo neophodnom zbog toga što, premda su istorija jedne nauke i njena terminologija dva različita pitanja, njih je nemoguće odvojiti „jer su pojmovi i termini u najužoj vezi i zavisnosti, kao sadržaj i forma [...] Preciznije rečeno, 'označitelji' i njihovi 'označeni' ne mogu se izolovano posmatrati“ (Karadža 1983: 19).

*

L. Zgusta napominje da leksikograf, pored bavljenja leksičkim jedinicama, mora „uzeti u obzir ne samo cijelu strukturu određenog jezika nego i kulturu u datoj jezičkoj zajednici u svim njenim aspektima, ukoliko želi da obavi svoj posao kako valja“ (Zgusta 1991: 21). Kada je arapska muzička kultura u pitanju – ne samo zato što je muzika u islamskom periodu nastavila da se razvija pod uticajem religije (Ajanović 1958: 53), već i zato što je poput misaonih i moralnih osnova drugih arapskoislamskih umetnosti na kojima se gradila njihova estetika, počivala na orijentalnoislamskoj viziji sveta sa dominantnom religijskom prirodom (Grozđanić 1975: 10) – treba uključiti i širi islamski okvir. To ističe i L. I. al-Faruki (al Faruqi), smatrajući da je ključno u proučavanju muzičke tradicije arapskog sveta istovremeno razumevanje šire islamske kulture, u okviru koje ne postoji podvojenost na religijsko i svetovno/sekularno, niti u jednom životnom segmentu (Al Faruqi 1980: 64). Ovde ne treba zaboraviti, mada istovremeno ni preglasiti, izvesnu vrstu posebnog statusa muzike u arapsko-islamskoj kulturi, koji svoje korene ima u pojedinim delima nastalim u ranim vekovima islama, u kojima su slušanje muzike i određeni muzički instrumenti bili označeni kao grešni/nedozvoljeni (ar. *ḥarām*).²⁰

U vezi sa specifičnošću arapsko-islamske kulture ne treba izgubiti iz vida da ono što sa aspekta jedne kulture *zvuči* kao muzika, ne mora biti na isti način definisano i

²⁰ Ovakav status muzike imao je uticaja i na to što se profesija muzičara nije uvek smatrala za ugledno zanimanje. Ostaci takvog shvatanja vidljivi su i u izjavama muzičarâ *našeg* doba. Kada je Zekerija Ahmad (Zakāriyyā Aḥmad, 1896-1961) saopštio svojoj porodici da će komponovati pozorišnu muziku, otac mu je rekao da ne može da prihvati da će on, kao sin obrazovanog verskog lica, postati jedan od onih čiji se život sastoji u tome da ponavlja „o moje noći, o moje oči“ (Danielson 1991: 303).

u drugoj kulturi. Tako recitovanje Kurana (ar. *tilāwat al-Qur'ān*) i poziv na molitvu, ezan (ar. *adān*) za muslimane nisu muzika – „al-islām lam yašif abadan inšād al-Qurān aw ṭuqūs al-darāwīš ka mūsīqā aw ka ġinā“ (Al-Lāṭī 2008: 61). „Poziv na namaz (al-adhān) gotovo uvijek se peva, kao i Kur' an Časni, čije učenje je 'najhranjivija' od svih muzika za dušu vjernika (mu'minūn) iako se to učenje nikada, tehnički, nije zvalo 'muzikom', to jest *mūsīqā* ili *ghinā*“ (Nasr 2005: 167). Recitovanje Kurana za muslimane predstavlja važan čin pobožnosti. Istovremeno, ono predstavlja i vrstu umetnosti, ili umeća, ali se melodija koja ga prati ne sme označiti kao muzika. Pravila ispravnog recitovanja Kurana postavljena su u X veku i poznata su pod (nekuranskim) terminom „tadžvid“ (ar. *tağwīd*). Tađvid podrazumeva upute u pogledu pravilnog izgovora, boje tona i ritma, zatim mesta na kojima je poželjno napraviti pauzu da se ne bi ugrozila poruka teksta, uz povremene opcije, koje svakom čitaču ostavljaju prostor za improvizaciju čiji je cilj postizanje jačeg estetskog utiska (Nelson Davies 2002: 159). Ono što, međutim, ova pravila ne uključuju, a što je u skladu s tim da se ovde ne radi o muzici, jesu melodija i visina tona. Tradicija ne dozvoljava da melodijski aspekt recitovanja Kurana bude sistemski fiksiran niti u slučaju jednog jedinog recitovanja (Gade 2004: 380). Treba pomenuti da je veliki broj sekularnih pevača i muzičara svoje karijere izgradio na osnovu toga što je dobro ovladao tađvidom, a što je bilo naročito važno u prvim danima njihovih karijera kada još uvek nisu bili sasvim muzički pismeni.²¹ Istovremeno su panarapski pevači, poput Um Kulsum (Umm Kulṭūm, 1898–1975), Fejruz (Fayrūz, 1934), Muhameda Abdelvehaba (Muḥammad ‘Abd al-Wahhāb, 1907–1991) i drugih, uticali na improvizacione stilove čitača Kurana u Egiptu (Gade 2004: 381). Međutim, čak i L. I. Al-Faruki, koja se posvećeno bavila temom šta muzika prema tradicionalnom islamskom shvatanju jeste, odnosno šta nije, u *Glosaru*, na primer, navodi termin „tadžvid“. Stoga se postavlja pitanje, koje je i inače prisutno u nauci, šta smatrati (muzičkim) terminom, odnosno na koji ga način definisati. Gde je granica kojom bi se odredilo šta jeste, a šta nije (muzički) termin?

²¹ Um Kulsum (Umm Kulṭūm, 1898–1975) je sa svojim ocem godinama radila na recitovanju Kurana re nego što se otisnula u svet sekularne muzike, što L. I. al-Faruki vidi kao jedan od bitnih momenata koji je ne samo uticao na njen vokalni stil, već i u tome što je ona stekla široku popularnost širom islamskog sveta (Al Faruqi 1980: 68). Tehnika koja se primenjuje u recitovanju Kurana se u izvesnim segmentima preklapa sa tehnikama pevanja. Tako je Muhamed Abdelvehab izjavio da je Kuran osnovni oslonac i inspiracija za arapske pevače kada je precizno izvođenje u pitanju (Racy 2003: 224). Njegovi počeci vezani su za školu za učenje Kurana (ar. *kuttāb*), gde je učio da recituje Kuran napamet (<http://learning.aljazeera.net/dailytraining/pages/c58d18cb-2fda-42aa-808e-4b19f057d08f?Level=1>).

Prema pojedinim tumačenjima postoje kuranski ajeti u kojima se (navodno) govori o muzici, te se pojedine lekseme i doslovno prevode kao muzički termini. U Kuranu se pominje rog, odnosno truba (ar. *ṣūr*) u vezi sa nastupanjem Sudnjeg dana (ar. *Yawm al-qiyāma*), koje će biti „najavljeno trostrukim oglašavanjem trube arhandela Israfila“ (Tanasković 2008: 92). U arapskom jeziku se prvi i drugi zov trube označavaju leksemama „*rāḡifa*“, odnosno „*rādifa*“. U pitanju su kuranski termini iz ajetâ sure „Oni koji čupaju“ (*sūrat al-Nāzi‘āt*, 79: 6-7), koji u tumačenju E. Durakovića glase:

„Onoga Dana kada Zemlja silno zadrhti
I kada za jednim potresom drugi uslijedi“
(Duraković 2004: 583).

Da li su onda i ove dve lekseme muzički termini? U istom kontekstu možemo pomenuti i one termine/lekseme, kojima su tokom dužih vremenskih perioda označavana *zanimanja* direktno povezana sa muzičkim životom, poput, na primer, „čuvara zastora“ (ar. *sattār*) i „druga u piću“ (*nadīm*) u vreme halifata, pre svega na dvoru u Bagdadu. Da li i njih smatrati muzičkim terminima?

*

U radu smo povremeno navodili i poreklo pozajmljenice. Kompletna etimološka analiza podrazumevala bi rad daleko većeg obima, čak i ukoliko bismo razmatrali samo etimone *novijih* pozajmljenica, kojima su označeni pojmovi iz zapadne muzičke tradicije, jer su i one stare nekoliko vekova, a nisu samo novoprispeli anglicizmi.²² Kod *starih* pozajmljenica, kojima su označeni pojmovi autentične arapske muzike takođe smo povremeno navodili poreklo, najčešće oslanjajući se na podatke navedene u *Glosaru* L. I. al-Faruki. Pitanje etimologije pozajmljenica veoma je složeno. Tako V. Montej (Monteil) navodi da je leksema „*mūsīqār*“ – koja je veoma frekventna i u savremenim tekstovima – pozajmljenica iz nemačkog jezika (nem. „*der Musiker*“), dok H. Dž. Farmer navodi da je ova leksema izvedenica, nastala dodavanjem persijskog sufiksa „*kar*“ (Farmer 1959: 2; Monteil 1960: 153).²³ Ova tema je veoma bitna, ali je u velikoj meri već obrađena, naročito kada je u pitanju segment muzičke terminologije koji se odnosi na pojmove autentične arapske muzike.

²² Pri obradi *novijih* pozajmljenica konsultovali smo *Višejezični rečnik muzičkih termina* V. Peričića.

²³ Zanimljivo je pomenuti da je, prema navodima K. Fersteha, i sama leksema „*‘Arab*“ (Arapi) nepoznate etimologije (Versteegh 1997: 24).

1.1. Transkripcija, vokalizacija, jezik

U ovom radu arapska grafija predstavljena je naučnom ZDMG/DMG i širokom fonetskom transkripcijom.²⁴

*

U radu smo pri transkripciji pozajmljenica *novijeg* datuma navodili njihovu verovatnu, pretpostavljenu, odnosno aproksimativnu vokalizaciju. To se jasno vidi na primeru onih pozajmljenica, koje u stranim jezicima počinju sa dva konsonanta. Prema fonotaktičkim pravilima arapskog sloga, reč u arapskom jeziku ne može početi sa dva konsonanta. Jedan od načina da se oni razdvoje jeste umetanje vokala. Međutim, polazeći od činjenice nebeleženja kratkih vokala u literaturi na arapskom jeziku (neretko i u rečnicima), navedeno umetanje vokala u najvećem broju slučajeva nismo mogli da proverimo. Stoga smo umetnuti, a istovremeno i pretpostavljeni vokal, navodili u zagradi – kao što je, na primer, bio slučaj kod pozajmljenice „s(i)wīt“ (svita) i njoj sličnih.

U pojedinim slučajevima nije bilo moguće utvrditi da li je muzički termin neadaptirana pozajmljenica ili je u pitanju arapska transkripcija/transliteracija originalnog termina iz nekog evropskog jezika – na primer, „al-dūdīkāfūniy(y)a“. Takve slučajeve smo smatrali pozajmljenicama, izuzev u onim slučajevima kada je na osnovu njihovog javljanja u tekstu bilo sasvim jasno da se radi o prenosu originalnog termina arapskom grafijom – kada bi, na primer, ovakav termin bio naveden u zagradi nakon termina u originalu latinicom.²⁵

*

U radu pod sintagmom „naš jezik“ podrazumevamo jezik, koji je u Socijalističkoj republici Srbiji zvanično bio poznat kao srpskohrvatski jezik, a od raspada SFRJ na teritoriji Republike Srbije zvanično poznat pod nazivom srpski jezik.

²⁴ Osim povremenih izuzetaka, transkripciju smo napustili u delu teze gde smo navodili primere prenosa imena zapadnih kompozitora. Smatrali smo da su razlike u varijantama jednog istog antroponima lakše uočljive ukoliko ih ostavimo u *originalnoj* arapskoj grafiji.

²⁵ U knjizi *Fann al-mūsīqā. Naš'a – ta'rīḥ – i lām* navedeni su, na primer, transliterisani termini za starocркvene lestvice (moduse) iz nemačkog jezika, jer autor F. Dž. Al-Safar (F. Ć. al-Šaffār) daje najpre termine latinicom – „Dorisch“, „Phrygisch“, odnosno „Lydisch“ – a potom koristi arapsku grafiju – „dūrīš“, „f(i)rīḡīš“ i „līdīš“ (Al-Šaffār 1988: 29).

Ne ulazimo u disuksiju u pogledu toga da li su – danas zvanično prisutna četiri jezika: srpski, hrvatski, bosanski i crnogorski jezik – jedan isti, ili više različitih jezika. Paralele koje se u radu povlače s prevodnim ekvivalentima navedenim u *Arapsko-bosanskom rječniku* T. Muftića, nemaju nameru da pod *našim* podrazumevaju i bosanski jezik, već u vidu imaju činjenicu da je u ranijim izdanjima, štampanim pre raspada SFRJ, naslov ovog rečnika bio *Arapsko-srpskohrvatski rječnik* (npr. Sarajevo 1973).

2. Leksikografija, arapska muzika, terminologija, termin

2.1. O leksikografiji (*State of the Art*)

Principom i metodom sastavljanja rečnika bavi se leksikografija, koja pored teorijskog dela, kao nauka o pisanju rečnika, podrazumeva i praktični deo, odnosno proces sastavljanja rečnika (Dragičević 2007: 27). U novije vreme javlja se i terminografija – „oblast koja se bavi bilježenjem i prezentovanjem terminoloških podataka, obično u vidu terminoloških rječnika ili terminoloških baza podataka“ (Šipka 2006: 152). Osnovnom razlikom između leksikografije i terminografije smatra se to što se u terminografiji pojam imenuje, odnosno polazi se od pojma ka terminu – onomasiološki proces, dok leksikograf polazi od rečničke odrednice, odnosno kreće se od lekseme ka pojmu – semasiološki proces (Cabré 1999: 7- 8). Međutim, kako primećuje H. K. Saher (J. C. Sager), onomasiološki pristup suštinski podrazumeva naučnika koji imenuje novi pojam, dok terminolog, poput leksikografa, najčešće rad započinje na osnovu postojećeg korpusa termina, a veoma retko ima priliku da pojam imenuje (Sager 1990: 56).

Leksikografija se kod Arapa razvijala kao neodvojivi deo arapsko-islamske kulture, trpeći vrlo malo uticaja spolja (Seidensticker 2008: 31). Nastala je iz potrebe tumačenja Kurana, nastojanja da se očuva čistota arapskog jezika i neophodnosti upoznavanja stanovnika novoosvojenih teritorija sa arapskim jezikom (Haywood 1965: 6, 7; Muftić 1998: 19). U prvo vreme sastavljeni su mahom jednojezični rečnici. Prvi arapski rečnik bio je *Kitāb al-‘ayn* iz VIII veka, koji se pripisuje naučniku jezičke škole u Basri, al-Halilu (Al-Halīl Ibn Aḥmad al-Farāhīdī, 718-791). Naslov je dobio po tome što počinje slovom „‘ayn“. Al-Halil svoj rečnik nije započeo slovom elif, jer je to *bolesno* slovo, pa je stoga slova poređao prema mestu njihovog obrazovanja, odnosno artikulacije (ar. maḥraġ), počevši od grla i idući naviše ka usnama (Haywood 1965: 28, 37). Stoga ovaj rečnik nije alfabetski ustrojen, već zasnovan na fiziološkoj osnovi, u kom su koreni potom predstavljeni anagramatski – zamenom mesta njihovim konsonantima (Muftić 1998: 21). U narednom veku javljali su se brojni pokušaji sastavljanja rečnika. U tom periodu dominirali su takozvani rečnici-monografije, odnosno rečnici posvećeni određenoj temi – konju, kamili, pčelama, ljudskim

karakteristikama i tome slično (Haywood 1965: 5, 41- 42). U X veku, autor al-Džavhari (al-Ġawharī, † ca. 1002) sastavio je rečnik *Tāġ al-luġa wa šihāḥ al-ʿarabiyya*, poznatiji kao *al-Šaḥāḥ/Šihāḥ*, u kom je naveo skoro četrdeset hiljada reči alfabetskim redosledom, ali prema zadnjim njihovim konsonantima u rimovanoj formi (Haywood 1965: 68; Muftić 1998: 29). U XIII veku pojavio se čuveni Ibn Manzurov (Ibn Manẓūr, 1232-1311) dvadesetomni enciklopedijski rečnik, *Lisān al-ʿarab*, koji je bio kompilacijskog karaktera (Muftić 1998: 31). U periodu nakon mongolskih osvajanja i pada dinastije Abasida, na polju leksikografije istakao se autor Firuzabadi (al-Fīrūzābādī, ca. 1329-1414) sa svojim rečnikom *al-Qāmūs al-muḥīṭ*, koji je poslužio kao osnova za rane dvojezične rečnike (Muftić 1998: 32; Hoogland 2008: 22). Raširenost upotrebe ovog rečnika potvrđuje činjenica da je leksemom „qāmūs“, čija su prvobitna značenja bila „okean“ i „pučina“, počeo da se označava „rečnik“, odnosno „leksikon“ (Haywood 1965: 2, 83; Seidensticker 2008: 33). Rečnik *Tāġ al-ʿarūs min (šarḥ) ġawāhir al-qāmūs* iz XVIII veka, autora Zabidija (al-Zabīdī Muḥammad Murtaḍā, 1732-1790), koji predstavlja komentar *al-Qāmūs*-a, poslužio je kao osnova pri izradi monumentalnog dvojezičnog rečnika *Arabic-English Lexicon*, E. V. Lejna (E. W. Lane), zasnovanog na korenskom principu (Muftić 1998: 33; Hoogland 2008: 21, 22).

Dž. Hejvud (J. Haywood) navodi da se ne može sa sigurnošću tvrditi koji prvi arapski autor je u potpunosti primenio princip moderne organizacije rečnika (Haywood 1965: 98, 102), ali se u vezi s uvođenjem prvih elemenata pominje Ibn Faris (Ibn Fāris, †1004) i njegovo delo *al-Šāḥibī*.²⁶

U XIX veku, A. F. al-Šidjak (Aḥmad Fāris al-Šidyāq, 1804-1887) pozvao je na napuštanje rimovanog rečničkog redosleda u korist alfabetskog principa i u svom delu *al-Ġāsūs ʿalā al-Qāmūs* kritikovao Firuzabadijev rečnik i dotadašnju arapsku leksikografiju (Haywood 1965: 90). Butrus al-Bustani (Buṭrus al-Bustānī, 1819-1883) u uvodu svog čuvenog rečnika *Muḥīṭ al-muḥīṭ fī al-luġa wa ištalaḥāt al-ʿulūm*, sastavljenog prema alfabetskom principu, naveo je da je *al-Qāmūs* teško koristiti upravo zbog rimovanog principa (Haywood 1965: 109). Sa rečnikom B. Bustanija – koji je sadržao dosta građe iz klasičnih rečnika i istovremeno nove ideje i pojmove iz XIX veka imenovane arapskim leksemama – započela je moderna faza arapske leksikografije, koja traje i danas (Vertseeġh 1997: 177; Hassanein 2008: 39).

²⁶ Pun naziv ovog dela jeste *Fiqh al-luġa*, ali je ono poznatije pod ovim drugim, koje je poteklo odatle što ga je autor posvetio svom učeniku, veziru al-Sahibiju.

*

Smatra se da su terminologije pojedinih struka zastupljene u opštim rečnicima srazmerno tome u kojoj meri je data struka bliska svakodnevnom životu (Mamić 1982: 110). Muzika je kod Arapa od najranijih vremena, kako nas podseća H. Dž. Farmer (H. G. Farmer), prožimala i privatnu i javnu i versku sferu (Farmer 1967: 17), te stoga ne čudi što u opštim rečnicima arapskog jezika srećemo veliki broj muzičkih termina.

Prema H. H. Tumi, tradicija glosara muzičkih termina u arapskoj kulturi stara je oko hiljadu petsto godina (Touma 1996: 172). Gramatičar škole u Kufi, Mufadal Ibn Salama (Mufaḍḍal ibn Salāma, † ca. 905) je u knjizi *Kitāb al-malāhī*, pored nastojanja da dokaže da muzika nije „grešna“/“nedozvoljena“ (ar. ḥarām), pobijao stavove onih koji su smatrali da arapski jezik nema tehničke termine za različite delove instrumenata, muzičke oblike i druge muzičke pojmove (Shiloah 1991: 215; Shiloah 1995: 62). Stoga ovo delo sadrži veliki broj muzičkih termina, koji su preuzeti iz klasične arapske poezije (Shiloah 1991: 215). Havarizmijevo (al-Hawārizmī, †997) delo *Ključevi nauka (Mafātīḥ al-ʿulūm)*, čuveno po podeli disciplina na arapske/domaće i strane, istovremeno predstavlja i praktični rečnik muzike u kome je, pored objašnjenja muzičkih termina, data i njihova vokalizacija (Farmer 1967: 214).

Specijalizovani rečnici stručnih i naučnih oblasti čine veliki procenat od ukupnog broja arapskih rečnika. U bibliografiji arapskih rečnika, koju je sačinio V. R. Gali (W. R. Ġālī) iz 1971, sa dodatkom iz 1974. godine, od osamsto pedeset i pet navedenih rečnika, trista trideset i jedan su specijalizovani rečnici klasifikovani prema temi i jeziku (Hoogland 2008: 23).

Tela zadužena za pitanja terminologije i objavljivanje specijalizovanih rečnika više su se u svom radu orijentisala ka prirodnim naukama – medicini ili primenjenim tehničkim naukama – nego što je to bio slučaj sa društvenim naukama, izuzimajući, pri tome, gramatičku/lingvističku terminologiju. Tako, na primer, u bibliografiji specijalizovanih rečnika (*Bibliyūgrāfiyyat al-maʿāḡim al-mutahaṣṣiṣa*), objavljenoj u glasilu Koordinacionog biroa za arabizaciju (al-Maktab /al-dāʿim/ li tansīq al-taʿrīb), *al-Lisan al-arabi (al-Lisān al-ʿarabī)*, nije naveden ni jedan rečnik muzičkih termina (Al-Qāsimī, ʿAbd al-Raḥīm, 1983: 135- 174). Iako se muzičkoj terminologiji posvećivala pažnja – na primer, na Šestoj konferenciji o arabizaciji (Muʿtamar al-taʿrīb al-sādis)

Koordinacionog biroa za arabizaciju, održanoj u Rabatu 1988. godine – ona se uglavnom obrađivala kroz specijalizovane rečnike opštijeg okvira. Stoga muzičke termine često nalazimo u rečnicima (ili publikacijama) umetničkih termina, kao što su, na primer, *Mağmūʿat al-muṣṭalahāt al-ʿilmiyya wa al-fanniyya allatī aqarrahā al-Mağmaʿ* iz 1957. godine, ili *Muğam al-muṣṭalahāt al-fanniyya* iz 1962. godine. U Kairu je 1980. godine Akademija za arapski jezik (Mağmaʿ al-luġa al-ʿarabiyya) objavila rečnik *Muğam alfāz al-ḥaḍāra wa muṣṭalahāt al-funūn*, gde su u drugom delu navedeni termini vezani muziku (i ples).

U sažetom popisu rečnika *Muğam al-muğamāt al-ʿarabiyya* iz 1993. godine, pomenutog autora V. R. Galija, navedeni su sledeći rečnici muzičkih termina:

- *al-Iṣṭilāḥāt al-mūsīqiyya*, A. Kazima (Kāzim), koji je sa turskog preveo I. al-Dakuki (al-Dāqūqī), objavljen 1964. godine u Bagdadu, u izdanju Wizārat al-ṭaqāfa wa al-iršād, Mudīriyyat al-ṭaqāfa al-ʿamma. U predgovoru je navedeno da je to prvi rečnik terminologije vezane za tursku muzičku tradiciju od XI do sredine XIX veka (Al-Dāqūqī 1965: 7, 13),
- *al-Mustadrik ʿalā kitāb al-Iṣṭilāḥāt al-mūsīqiyya*, I. al-Dakukija, objavljen 1965. godine u Bagdadu, u izdanju Dār al-ġumhūriyya, koji, što se već vidi iz samog naslova, predstavlja dopunu (ar. mustadrik) rečnika A. Kazima novim terminima, navedenim alfabetskim redosledom. Polazeći od toga da se dva terminološka sistema preklapaju, kao i činjenice da postoji sličnost između turske i arapske muzičke tradicije, L. I. al-Faruki (Al Faruqi) je ovaj prevodilački poduhvat ocenila kao bitan doprinos nauci (Al Faruqi 1981: xiii),
- dvotomni *Muğam al-mūsīqā al-ʿarabiyya*, H. A. Mahfuza (Ḥ. ʿA. Maḥfūz), objavljen 1964. godine u Bagdadu, u izdanju Wizārat al-ṭaqāfa wa al-iršād, Mudīriyyat al-ṭaqāfa al-ʿamma, nastao u okviru priprema za Konferenciju o arapskoj muzici održanoj u Bagdadu iste godine (Al Faruqi 1981: xiii). U prvom tomu su navedeni stari arapski termini alfabetskim redosledom uz dodatna objašnjenja iz arapske literature. U drugom tomu navedeni su termini Akademije za arapski jezik (Mağmaʿ al-luġa al-ʿarabiyya), zatim termini dati dvojezično (arapsko-engleski i englesko-arapski), alfabetskim redosledom uz propratna objašnjenja,

- *Qāmūs al-mūsīqā al-ʿarabiyya* istog autora, objavljen u Bagdadu 1977. godine, u izdanju Dār al-ḥuriyya li al-ṭabbāʿa, koji predstavlja dopunjeno i unapređeno izdanje rečnika iz 1964,
- *Terminologie arabe des instruments de musique*, H. R. Hikmana (Hickmann) iz 1947. godine, objavljen u Kairu (Ġālī 1993: 216- 217).

Od rečnika koje V. R. Gali nije uvrstio u ovu bibliografiju, zanimljivo je pomenuti *Muʿğam muṣṭalahāt al-mūsīqā al-andalusiyya*, autora Abdelaziza ibn Abdeldžalila (ʿAbd al-ʿAzīz Ibn ʿAbd al-Ġālīl), objavljen 1992. godine u Rabatu, u izdanju Manšūrāt maʿhad al-dirāsāt wa al-abḥāt li al-taʿrīb. Ovaj rečnik obrađuje terminologiju vezanu za andaluzijsku muziku, koja je činila deo mozaika koji A. Hurani (Hourani) naziva „separate identity of Andalus“. Andaluzijska muzika, istovremeno sačinjena od različitih nacionalnih i regionalnih elemenata, formirala se kao zasebna tradicija, oslanjajući se, pri tome, na muzičku tradiciju arapskog Istoka – Mašrika (Mašriq), za koju su je vezivali zajednički istorijski identitet i teorijsko nasleđe, formalne karakteristike i norme izvođenja (Davis 1997: 75).

Pojedini autori su se u svojim delima bavili isključivo muzičkim terminima određene arapske regije/zemlje. Tako je, na primer, al-Rizki (al-Rizqī) u delu *al-Aġānī al-tūnisiyya* iz 1967. godine naveo muzičke termine koji se upotrebljavaju u Tunisu (Al Faruqi 1981: xiii).

Na Sedmom kongresu i festivalu arapske muzike (Muʿtamar wa mihraġān al-mūsīqā al-ʿarabiyya al-sābiʿ), održanom krajem 1998. godine u Kairu, istaknuta je neophodnost sastavljanja rečnika muzičkih termina, tako što bi se prikupljanje građe, između ostalog, obavljalo za svaku arapsku zemlju posebno (Abū al-Suʿūd 1999: 248).

Tokom prve decenije XXI veka u Kairu je, u izdanju al-Maġlis al-aʿlā li al-ṭaqāfa, sukcesivno objavljivan višetomni rečnik G. Abdelmaleka Hašaba (Ġ. ʿAbd al-Malik Hašaba), koji obuhvata muzičke termine od perioda džahilije do XX veka. Pun naslov rečnika jeste *al-Muʿğam al-mūsīqī al-kabīr – muʿğam ʾilmī tārīḫī mawsūʿī yatanāwal taʾrīf muṣṭalahāt ʾilm al-mūsīqā wa al-alḥān wa asmāʾ al-ālāt al-ʿarabiyya wa tarāġim al-mašhūrīn min al-aʿlām mundu al-ġāhiliyya ilā al-qarn al-ʾiṣrīm*.

U novije vreme postoje *onlajn* forumi na kojima se raspravlja o problemima muzičke terminologije u arapskom jeziku, pre svega onim vezanim za pojmove pristigle

sa Zapada.²⁷ Na sajtu Koordinacionog biroa za arabizaciju nalazi se terminološka baza podataka, odnosno Banka objedinjenih termina (ar. Bank al-muṣṭalahāt al-muwahḥada), sa engleskim, francuskim i arapskim ekvivalentima, gde se među brojnim naučnim oblastima nalazi i muzika.

Muzička terminologija zauzima važno mesto u časopisu koji izdaje Sirijsko ministarstvo kulture, *al-Haja al-musikija*. Na kraju svakog broja časopisa navedeni su najvažniji termini kojima su označeni pojmovi iz zapadne muzičke kulture (*Ma 'āğim al-mūsīqā al-ğarbiyya*), tako što je obrađeno po jedno slovo alfabeta u svakom broju. Od broja 1 iz 1993. do broja 18 iz 1998. godine, obrađeni su najvažniji termini zaključno sa slovom P. Ova praksa nastavljena je i u narednim brojevima, a potom su obrađivani i termini za uže oblasti, poput opere i tome slično. Tako su u broju 59 iz 2011. godine, poslednjem koji smo konsultovali, navedeni najvažniji pojmovi vezani za balet, koji su u evropskim jezicima označeni terminima na slovo D.

Pomenućemo i još neke interesantne rečnike muzičkih termina na koje smo naišli *onlajn* pretragom:

- *A lām wa muṣṭalahāt al-mūsīqā al-ğarbiyya*, autora K. Ida (K. al-Dīn 'Īd) iz 2006. godine,
- *Mu 'ğam al-mūsīqā al-ğarbiyya – al-a lām, al-muṣṭalahāt al-mūsīqiyya, al-a māl al-mūsīqiyya al-hāmma*, autora M. Hanane (Ḥanānā), objavljen u Damasku 2008. godine, u izdanju Al-hay'a al-'amma al-sūriyya li al-kitāb.
- *Rafīq li al-kūnsīr „mu 'ğam muṣṭalahāt al-mūsīqā al-k(i)lāsīkiyya“*, H. Zekerije (Ḥ. al-Dīn Zakariyā) iz 2010. godine.

Poznati stručnjak u oblasti arapske muzike, H. Dž. Farmer je polovinom prošlog veka konstatovao da „a DICTIONARY of Arabic musical terms is a *desideratum*, as many scholars have reminded me in the past“ (Farmer 1959: 1). Sâm H. Dž. Farmer je radio na pojašnjavanju najvažnijih termina arapske muzike, najpre kroz svoja brojna dela i članke, a konkretnije i kroz pisanje odrednica u kapitalnim projektima, poput *Enciklopedije islama* ili *Grove's Dictionary of Music*. U indeksu (Subject and Geographical Index) njegove *A History of Arabian Music to the XIIIth*

²⁷ Vidi na primer: <http://forum.wordreference.com/showthread.php?t=703572>

Century iz 1967. godine, nalazi se preko dvesta arapskih muzičkih termina (Al Faruqi 1981: xii).²⁸

Prvi kompletan arapsko-engleski rečnik muzičkih termina *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*, autorke L. I. al-Faruki izašao je 1981. godine kao priručnik zapadnim studentima i istraživačima u oblasti arapske muzike. Autorka je građu, koja je navedena latiničnom (naučnom) transkripcijom i alfabetskim redosledom, ekscerpirala iz više od sto pedeset dela o arapskoj muzici i istovremeno za svaki termin navela izvor. Ovakav pristup pruža kontekstualnu perspektivu, ali, pre svega, omogućava dalja istraživanja (Racy 1981a: viii; Touma 1996: 172). D. M. Randel navođenje izvora smatra krunom ovog velikog podvuzata, jer je time ovo delo indeks literature i rečnik koji pomaže pri njenom tumačenju (Randel 1981: x). U predgovoru *Glosara*, A. Dž. Rejsi (A. J. Racy) navodi da autorka u ovom delu definiše specifične muzičke pojmove, ali istovremeno istražuje centralne muzičke fenomene, poput veze između teorije i prakse, povezanosti muzike sa drugim disciplinama, amalgama etničkih elemenata i priliva grčke, persijske, turske, a kasnije i francuske i italijanske muzičke nomenklature u arapski jezik (Racy 1981a: viii). *Glosar* L. I. al-Faruki sadrži termine kojima su označeni pojmovi autentične arapske muzike, dok su termini kojima su označeni pojmovi iz zapadne muzičke kulture navedeni sporadično, najčešće onda kada se neka leksema, koja je već bila u upotrebi u značenju muzičkog termina, javlja u novom značenju – uslovno rečeno kao neologizam.

Rečnici koji obrađuju segment muzičke terminologije kojom su označeni pojmovi iz zapadne muzičke tradicije, namenjeni su, pre svega, arapskim studentima, predavačima, muzičarima i istraživačima, koji se specijalizuju u oblasti zapadne muzičke kulture. Takav je *Dictionary of Musical Terms – English-French-German-Italian-Arabic*, Dž. Vilmona (J. Willmon), poslednji put objavljen 1994. godine, u izdanju poznatog libanskog izdavača Librairie du Liban (u saradnji sa Center for Educational Research and Development).²⁹ Na osnovu decenijskog profesorskog iskustva u jednoj arapskoj muzičkoj instituciji u Libanu, Dž. Vilmon je kao razlog sastavljanja rečnika naveo popunjavanje terminoloških praznina u arapskom jeziku kada su u pitanju pojmovi iz zapadne muzičke kulture (Willmon 1994: VIII). *Rečnik* sadrži

²⁸ O bogatom opusu ovog naučnika vidi članak : (Neubauer, Neubauer 1987/88: 219- 271).

²⁹ O rečničkoj izdavačkoj tradiciji ove libanske kuće pisao je D. Tanasković (1977: 294- 295).

više od 5000 frekventnih termina, koji su prevedeni sa engleskog, francuskog, nemačkog i italijanskog (nekolicine i sa latinskog) na arapski jezik.

Interesovanje za arapsku muziku u Evropi jača od prve polovine XIX veka, što se ogleda u brojnosti knjiga i članaka, istraživanjima i prevođenju starih arapskih dela (Rašid 1975: 19). Dela nastala do osamdesetih godina prošlog veka popisana su u bibliografiji *Arabische Musik in europäischen Sprachen* iz 1983. godine, koju je sastavio V. J. Kriger-Vust (W. J. Krüger-Wust).

Neiscrpan izvor novih saznanja o ovoj bogatoj i dugoj muzičkoj tradiciji je pomenuta Isfahanijeva *Knjiga pesama*. Ovo nezavršeno delo od nekoliko hiljada stranica, koje je autor ispisivao pet decenija, predstavlja kombinaciju proze i poezije, u kojem su pomešane istorijske činjenice s anegdotama svih vrsta, šalama, herojskim pričama i tome slično, što je karakteristično za *edeb* (ar. adab) stil (Kilpatrick 2003: vii). O vanvremenskoj aktuelnosti ove zbirke govori i projekat u pripremi – *Glossary of Musical and Socio-Cultural Terms in Kitab al-Aghani (Book of Songs)*, na čijoj izradi radi u oblasti arapske muzike već odavno afirmisani autor Dž. D. Sava (G. D. Sawa), a koji će za štampu pripremiti još čuveniji lajdenski Bril (E. J. Brill).

2.2. O arapskoj muzici

S obzirom na to da se razvijala i procvetala u okviru civilizacije sa arapskim kao dominantnim jezikom, pod „arapskom muzikom“ se ne podrazumeva isključivo delovanje čisto arapskog etničkog elementa, već je u pitanju fenomen koji je obuhvatao sve govornike arapskog jezika, bez obzira na njihovu rasnu ili geografsku pripadnost (Al Faruqi 1981: xiv).

Pretpostavlja se da su u preislamsko doba postojale ratničke, verske i ljubavne pesme, ali su svakako omiljene bile hude (ḥudā') – karavanske pesme (Hiti 1988: 255). Pored hude i nasba (našb) kao formi jednostavnog beduinskog stila pevanja, postojali su i složeniji stilovi u vidu sinada (sinād) i hazadža (hazağ), koje su negovale robinje pevačice (pl. qiyān) i sedelačko stanovništvo (Touma 1996: 2- 3).³⁰

³⁰ Robinje pevačice su bile umetnice za koje se navodi da su neretko bile ljubavnice svojih gospodara (Simić 1970: 89; Hiti 1988: 225). One su nastupale i zabavljale brojne klijente u svojim kućama ili živele na dvoru u posedu halifa (Weiss 2007: 192). Često su bile veoma obrazovane, pre svega u oblasti poezije, što ih je zajedno sa njihovim muzičkim talentom i neretko vanrednom lepotom učinilo nadaleko

U periodu od III do VII veka veliki muzički centri bili su hrišćanska kraljevstva – Gasan (Ġassān), gde je na dvoru boravio veliki broj muzičara i robinja pevačica i Hira (al-Ĥīra) u koju su hrlile reke mladih ljudi da studiraju muziku (Farmer 1967: 6; Bulos 1971: 38). Objavom islama 622. godine u život Arapa uvedene su novine koje su se odrazile i na „zvaničan“ status muzike.³¹ Nakon Muhamedove smrti 632. godine, dvojica prvih pravovernih halifa, Abu Bakr (Abū Bakr al-Šiddīq, 632-634) i Omar (ʿUmar ibn al-Ĥaṭṭāb, 634-644) glavninu svojih snaga su usmerili na vojevanje i konsolidaciju nove vere i zajednice što je ostavljalo malo mesta za ljubav prema muzici (Farmer 1967: 40). Sa trećim pravovernim halifom Osmanom (ʿUṭmān ibn ʿAffān, 644-656), estetika postaje sve značajnija. Ovakav preokret F. Hiti (Ph. Hitti) tumači kao posledicu nestanka inicijelnog straha koji je ulila pojava nove vere, ali i time što je Osman, za razliku od svojih prethodnika, prvi pokazao naklonost prema raskoši i bogatstvu čiji je nužni pratilac oduvek bila i muzika (Hiti 1988: 256). Meka i Medina su kao centri političke i religijske moći bili pod budnim okom rigidnog režima prvih pravovernih halifa, ali vrlo brzo nakon većih osvajanja i uvećanja bogatstva počeli su da se razvijaju u važne centre bogatog muzičkog života (Shiloah 1995: 11). Ovakva klima pogodovala je razvitku umetničkog pevanja i muzičke umetnosti uopšte. Pojavili su se profesionalni muški muzičari/pevači – „muhanasuni“ (muḥannaṭ, pl. muḥannaṭūn).³² Već samim svojim nazivom ovi pevači bili su označeni kao feminizirani, a ta upadljiva karakteristika zapravo je bila neodvojivi deo njihove ženske umetničke crte koju su preuzeli od svojih učitelja-žena (Shiloah 1995: 13).³³ Muhanasuni, među kojima su u prvoj generaciji najistaknutiji bili Tuvajs (Ṭuways, 632-710) i Ibn Surajdž (Ibn Surayġ, ca. 634-726), bili su zvanično društveno prokaženi, ali su ih elita i drugi krugovi moći, pa tako i sâme halife, u suštini prihvatili. Smrću četvrtog pravovernog halife Alija (ʿAlī ibn Abī Ṭālib, ca. 601-661) započinje vladavina „svetovne“ dinastije Umajada koja je trajala skoro čitav vek (661-750). U svojoj prestonici u Damasku Umajadi su počeli da

poznatim. S obzirom na to da su najčešće bile zarobljene tokom osvajanja, u muzičku tradiciju dvorova na koje su bile dovedene, unosile su muzičke elemente svojih sredina (Weiss 2007: 193).

³¹ Društveni status profesionalnog muzičara se menjao kroz vekove, ali se ova profesija uglavnom nije smatrala za uglednu. Neretko se muzika dovođila u vezu i sa opijanjem i razvratom. Viševakovna polemika u islamu po pitanju toga da li je slušanje i izvođenje muzike dozvoljena ili nedozvoljena aktivnost, nije ni do danas u potpunosti razrešena.

³² Doslovno značenje lekseme „muḥannaṭ“ jeste „biseksualac“, „ženstven“, „nemoćan“, „impotentan“ (Wehr 1980: 263). L. I. al-Faruki navodi ovaj termin i u obliku participa aktivnog – „muḥanniṭ“ – doslovno „the always effeminate“ (Al Faruqi 1981: 199).

³³ Većinu profesionalnih pevača džahilije činile su žene; one su sve do prve decenije nakon uspostavljanja halifata u potpunosti dominirale ovom profesijom (Farmer 1967: 44; Hiti 1988: 256).

uživaju u muzici. Izuzimajući vladavine pojedinih halifa, poput Muavije I (Mu‘āwiya, 661-680), Abdelmalika (‘Abd al-Malik, 685-705), Omera II (‘Umar, 717-720) ili al-Mutavekila (al-Mutawakkil 847-861), u vladarskim salonima – „madžalis“ (ar. mağālis, sing. mağlis) boravili su brojni muzičari – kako muškarci tako i žene (Al-Māliḥ 2010: 45). Pored čisto hedonističkog momenta, uzrok tome bio je i političke prirode, jer se smatralo da pevači izvođenjem panegirika i satira na najbrži i najefektniji način dopiru do (ušiju) naroda (Farmer 1967: 66). Muzičari su činili klasu za sebe, a oni istaknutiji među njima živeli su udobnim životima. Tokom umajadskog perioda postavljeni su temelji velike (orijentalne) muzičke tradicije (ili tradicionalnog orijentalnog stila), koja će svoj zenit doživeti pod dinastijom Abasida (Shiloah 1995: 11, 19).³⁴

Nije prošao ni čitav vek od spuštanja prvog kuranskog ajeta, a nova vera je stigla i na evropski kontinent. Islamska vojska je 711. godine prešla Gibraltar i osvojila Iberijsko poluostrvo čime je započela jedna od najbriljantnijih epoha u kulturnoj istoriji Arapa koja je trajala više od sedam vekova. Kao posledica multikulturalnih kontakata, na ovom geografskom prostoru je nastala jedna društvena i kulturna simbioza heterogenih elemenata u kojoj je muzika zauzimala istaknuto mesto (Shiloah 2011: 748). Smatra se da je kamen temeljac andaluzijske muzike postavio Zirjab (Ziryāb, 789-857). Zirjab je naziv za pticu mrke boje milozvučnog peva, koji je Abu al-Hasan Ibn Nafi (Abū al-Ḥasan ‘Alī Ibn Nāfi‘) dobio kao nadimak zbog svog markantnog lika i elokvencije.³⁵ Podaci koji ukazuju na to da je Zirjab zaslužan za stvaranje andaluzijskog muzičkog stila *in toto* zasnovani su na delu *Nafh al-ḡib* autora al-Makarija (al-Maqarrī). Međutim, u rukopisu al-Tifašija (al-Tifāšī) otkrivenom pedesetih godina prošlog veka, zaslužnima se smatraju i druge istaknute ličnosti (Shiloah 1995: 74- 75). Napustivši dvor u Bagdadu zbog ljubomore svog učitelja Ishaka al-Mavsilija (Iṣḥāq/Ishāq al-Mawṣilī, 767-850), Zirjab utočište pronalazi u Kordobi za vreme vladavine Abdelrahmana II (‘Abd al-Raḥmān, 796-822), gde je potom osnovao muzičku školu što se smatra početkom samostalnog razvoja arapske muzike na Zapadu (Al-Ḥūlī 1978: 281; Racy 1981b: 7). U literaturi se navodi i podatak da je Zirjab dodao petu žicu lauti,

³⁴ „Muzika je podvrgnuta utjecaju poezije i Korana, ali ne služi više samo kao pratnja teksta. Sada se pridaje sve veća važnost čisto muzičkim elementima: melodijske linije su bogatije, finije, izražajnije (odaju težnju za dopadljivošću), izbor tonaliteta je raznovrsniji, ljestvice se proširuju na dvije oktave“ (Ajanović 1958: 53).

³⁵ Na persijskom se pod ovom leksemom podrazumeva rastvor od zlata koji služi za pozlaćivanje – „zar“ – „zlato“ i „āb“ – „voda“ (Farmer 1967: 128- 129; Hiti 1988: 465- 466).

a trzalicu (terzijan) koja je do tada pravljena od drveta, napravio od orlovog pera ili orlovih kandži (Al-Šaffār 1988: 25). Time je olakšano sviranje na „sultanu svih instrumenata“ (ar. sulṭān al-ālāt) – udu (ar. ‘ūd). Andaluzijska muzička tradicija opstaje i danas kroz muziku flamenka južne Španije, zatim klasičnu arapsko-andaluzijsku tradiciju koja se neguje u Alžiru, Tunisu i Maroku, a pre svega jevrejsko-andaluzijsku muziku sefardskih Jevreja (Hammond 2005: 143- 144).

Sa dolaskom dinastije Abasida na vlast 750. godine završio se čisto arapski period u muzici (Farmer 1967: 65). Muzički centar postala je nova abasidska prestonica Bagdad. Stranice brojnih dela nastalih u ranoabasidskom periodu učinile su tadašnje generacije muzičara besmrtnim (Farmer 1967: 112). Najpoznatije delo nastalo u ovom periodu jeste Isfahanijeva monumentalna *Knjiga pesama*. Ova zbirka obuhvata pesme (za koje je komponovana muzika), koje su stvarane od perioda džahilije pa sve do IX veka. *Knjiga pesama* sadrži i više od devedeset biografija pesnika, kompozitora i izvođača, podatke o društvenom ponašanju muzičara i publike, procesu učenja, komponovanja, kao i detalje vezane za makam (maqām) i ritam melodije (Sawa 1985: 70; Shiloah 2011: 746).³⁶

Povoljna klima za razvoj muzike tokom vladavine Umajada opstala je i u doba Abasida. Međutim, u abasidsko doba uloga muzičara poprimila je i jednu prisniju dimenziju, jer se od njih očekivalo da budu vladarevi bliski prijatelji – drugovi u piću (ar. „nadīm“; en. „boom companion“). Da bi uspešno obavili ovaj zadatak, kako navodi

³⁶ Sistem makama, uslovno rečeno lestvica, predstavlja jedan od osnovnih principa na kojima počiva autentična arapska muzika. Svaka kompozicija i improvizacija uslovljena je prirodom datog makama, čija je jedna od osnovnih karakteristika jedinstveni donji tetrahord – ar. „ğins“ – u okviru koga se javljaju različite kombinacije stepena i polustepena (Marcus 2002: 36, 40). Svaka kompozicija je suštinski improvizacija u okviru određenog makama, u odnosu na njegovu tonsku organizaciju, koja ni za jedan makam nije isti, dok je ritmička komponenta slobodna (Touma 1996: xx). Stoga nije preterivanje ako se makami označe kao „truly compositional rules“ (Klaser-Ledoux 2007: 6). H. H. Tuma ovu karakterističnu prirodu svakog makama, u pogledu toga što je tonalna organizacija fiksirana i istovremeno bitnija od ritmičke komponente, koja je slobodna, navodi kao dijametralno suprotnu onome što srećemo u kompozicijama tipa valcer – „which is the first and foremost characterized by the organization of its rhythmic-temporal component, while the tonal-spatial order has no rules to obey“ (Touma 1996: 38).

Ne postoji tačan podatak o broju makama. Negde se pominje da ih ima pedeset, negde sedamdeset (uzimanjem podvrsta u obzir), ili pak da su svi izvedeni od dvadeset osnovnih makama (van der Linden 2001: 321). Broj makama koji su bili u opticaju 1932. godine kretao se oko sto pedeset (Al-Hūlī 1978: 304). Neslaganje u pogledu broja makama posledica je oslanjanja na savremenu teoriju muzike, koja za osnovu uzima postojanje devet tetrahorda, na osnovu čega muzičari izvođači smatraju da postoji devet osnovnih makama, dok istovremeno, drugi teoretičari svakoj jedinstvenoj lestivici daju novo ime, odnosno svaku promenu u gornjem tetrahordu smatraju manifestacijom novog makama (Marcus 2002: 43). Kao vrsta kompromisa uzima se grupisanje u devet takozvanih „porodica“, zasnovano na prirodi donjeg tetrahorda (Marcus 2002: 43). Neki od najpoznatiji makama jesu „maqām ḥiğāz“, „maqām bay(y)ātī“, „maqām nahāwand“, „maqām al-rāst“, „maqām kurdī“, „maqām ḥiğāz kār“.

Dž. D. Sava, muzičari su morali da budu obrazovani, društveni i zabavni (Racy 2003: 33). Ibrahim al-Mavsili (Ibrāhīm, 742-804) je, čini se, u toj meri uspešno odgovorio ovim zahtevima da je čak dobio nadimak al-Nadim (Farmer 1967: 116; Sawa 1985: 80). Ostatke ovih davno uspostavljenih standarda, A. Dž. Rejsi pronalazi u tome što se i danas od muzičara očekuje da bude „rado viđen u društvu“ (Racy 2003: 33).

Među najčuvenijim muzičarima abasidskog dvora bili su Sijat (Siyāt, 739-785) iz Meke, potom Ibn Džami (Ibn Ġāmi‘, 808-?) i čuveni Sijatov učenik, Ibrahim al-Mavsili sa svojim sinom –Zirjabovim rivalom – Ishakom. Porodica Mavsili je zbog velikog ugleda i privilegija koje je uživala dolazila u sukob sa drugim muzičarima, poput Ibn Džamija i Ibrahima al-Mahdija (Ibrāhīm al-Mahdī, 770-839) – mlađim polubratom halife Haruna al-Rašida (Hārūn al-Rašīd, 786-809), koji je poreklom pripadao vladajućoj klasi, ali živeo u društvu muzičara i pesnika, kao veliki boem (Farmer 1967: 146; Shiloah 1995: 28). Međutim, razilaženje među njima je postojalo i na profesionalnom planu. Ibrahim al-Mavsili je predvodio muzički pravac okrenut očuvanju i obnovi tradicionalne arapske muzike, dok je Ibrahim al-Mahdi menjao delove kompozicija prema ličnom ukusu i time zastupao inovatorsku struju (Farmer 1967: 147- 148; Al Faruqi 1981: 102). Iz ovog sukoba razvile su se dve škole – klasična i romantičarska/modernistička (Farmer 1967: 146; Shiloah 1995: 28). Uprkos tome što su Mavsilijeve pristalice bile brojne, nije bilo moguće zaustaviti trijumf romantičarske struje sa kojim su uklonjena ritmička i melodijska pravila stare muzike Arabije i istovremeno uvedene nove ideje iz Persije koje su uticale na semitsku muziku (Farmer 1967: 149; Touma 1996: 9).

Ovo nisu bili prvi kontakti arapske muzike sa stranim elementima, jer je ona još od svojih najranijih dana bila izložena stranim uticajima. Još su prvi muzičari, kao pripadnici klase oslobođenih robova, svesno ili nesvesno unosili elemente svojih neretko i prefinjenijih kultura (Shiloah 1995: 11). Naročito je Bliski istok bio pod uticajem brojnih kultura – sirijske, aramejske, vizantijske, grčke... (Ḥasan 1993: 122). Međutim, za vreme abasidske vladavine persijski uticaj je ojačao i postao sastavni deo arapske kulture (Farmer 1967: 145).

Prevodilački pokret se u potpunosti razvio za vreme Abasida, dok su se istovremeno stvorili i veoma povoljni uslovi za razvoj naučne i tehničke terminologije u arapskom jeziku (Ali 1987: 25, 94). Grčki kulturni uticaj je jačao kroz prevođenje

grčkih dela, kao i kroz zaštitnički odnos halife Mamuna (al-Ma'mūn, 813-833) prema „grčkim“ naukama (Farmer 1967: 96). On se ponajviše osećao u disciplinama koje su Arapi nazivali *stranim*, među kojima je bila i muzika (Shiloah 1995: 46).

Smrću halife Vasika (al-Wāṭiq, 842-847), za koga H. DŽ. Farmer kaže da je bio prvi halifa muzičar u pravom smislu te reči, završava se i takozvani zlatni period (Farmer 1967: 96- 97). Prema istom autoru, zlatno doba abasidske vladavine trajalo je od polovine VIII do polovine IX veka (Farmer 1967: 90). U literaturi se kao početak sunovrata arapske kulture navode XI vek i nešto kasniji Krstaški ratovi, kada je, kako navodi F. Hiti „u filozofiji, medicini, muzici i drugim disciplinama skoro [...] nestalo [...] velikih umova“ (Hiti 1988: 597). Međutim, postoje autori koji tvrde da je, uprkos nastupajućemo periodu takozvane dekadencije, praćenom unutrašnjim sukobima i slabljenjem centralne vlasti u Bagdadu, muzika na abasidskom dvoru nastavila da cveta (Farmer 1967: 143, 156).³⁷ Potvrda toga je i važno delo nastalo u XIII veku, *Kitāb al-adwār*, Safidina al-Urmavija (Ṣafī al-Dīn al-Urmawī, 1230-1294).³⁸ Urmavi je bio dvorski upravnik muzičara i *nadim* poslednjeg abasidskog halife Mustasima (al-Mustašim, 1242-1258). Nakon pada Bagdada 1258. godine, Urmavi je prešao u službu Mongola (Farmer 1967: 184; Rašīd: 1975: 13; Shiloah 1995: 55). On je kroz svoj rad sistematizovao osnovnu lestvicu i čitav sistem makama, tako što je, pre svega, popularnu muziku svog vremena kombinovao sa ranijim teorijskim znanjima (Shiloah 2011: 749- 750). Smatra se da je Urmavi proširio istočnjačku muzičku lestvicu i bio prvi teoretičar koji je svoj rad u potpunosti zasnovao na vlastitom bogatom iskustvu muzičara-izvođača (Al-Ṣaffār 1988: 24; Shiloah 2011: 749).

Nakon dolaska Mongola muzika i dalje cveta, međutim broj dela o muzici se smanjuje. Dezintegracija vlasti odražava se na stil pisanja, pa tako autori nakon Urmavija počinju da ističu specifičnosti stila karakterističnog za sopstveni lokalni milje (Shiloah 2011: 750). Iako lokalni stilovi u muzici Irana, centralne Azije i potom i Osmanskog carstva jačaju, oni se i dalje u velikoj meri oslanjaju na strukturu i estetiku velike orijentalne tradicije (Shiloah 2011: 743).

³⁷ Prema H. DŽ. Farmeru period dekadencije traje od 847. do 945. godine (Farmer 1967: 137).

³⁸ Engleski prevod dela je *The book of cycles/modes*. Osnovna značenja lekseme „dawr“ (pl. adwār) jesu: „obrtaj“, „krug“, „runda“, „ciklus“; „strofa“, „pesma“, „arija“, „(muzički) komad“ (Muftić 2004: 467).

Ovde treba podsetiti da se godina 1258. često navodi kao početak perioda stagnacije i tavorjenja arapske kulture uopšte, a u okviru toga i arapskog jezika. Tokom tada započetog perioda dekadencije, za koji se veruje da je trajao do XVIII veka, dolazi do velikih pomeranja na planu leksike, do prodora dijalektizama i stranih elemenata (Tanasković, Mitrović 2005: 13). Ovo je bilo najvidljivije u jeziku uprave „koji je, pun dijalektizama i tursko-perzijskih izraza, imao još samo malo zajedničkog sa klasičnim arapskim“ (Smailagić 1990: 73). Od XIII veka, kada ulazi u „mračni“ period, arapski prestaje da bude jezik kulture i nauke i koristi se, pored svakodnevnog komunikacije (regionalni dijalekti) još samo u religijske svrhe (Ferrando 2007: 266). Međutim, čak i u toj sferi odnos prema arapskom je bio na nezavidnom nivou, o čemu govori zapažanje čuvenog putopisca Ibn Batute (Ibn Baṭūṭa, 1304-1377), koji je prilikom posete Basri 1327. godine, nakon prisustvovanja džumi (ar. ṣalāt al-ğum‘a) – podnevnoj molitvi petkom – o onom koji je molitvu predvodio zapazio da „[...] when the preacher rose to deliver his sermon, he committed many serious grammatical errors. I was astonished at this and spoke of it to the qādī [...] who answered 'in this town there is not one left who knows anything about grammar'“ (Ali 1987: 27- 28).

Neposredno uoči provale Mongola, na vlast je 1250. godine došla dinastija Mameluka koja je veoma cenila umetnost i vladala sve do dolaska Osmanlija 1517. godine. Tokom Osmanske vladavine došlo je do izvesnih promena u muzičkom životu Arapa. Institucija dvorske muzike prestala je da postoji, sekularna urbana muzika izgubila je na važnosti, a novonastali vakuum popunjavala su sufijska bratstva i poluprofesionalni muzičari (Neubauer 1999-2000: 318). U „osmanskoj“ fazi arapske muzike, u velikoj meri zapostavljenom polju izučavanja, nastupila je kulturna provincijalizacija prostora od Alepa do Kaira, ali ne i stagnacija, pogotovo ako se u vidu ima oblast Mašrika (Neubauer 1999-2000: 317, 329).

Period arapske muzike tokom XVIII, XIX i XX veka, G. Sade deli na tri epohe – osmansku epohu, epohu između dva rata i epohu koja je usledila nakon Drugog svetskog rata (Saadé 1994: 205). Ono što će obeležiti sve tri epohe, a što je prisutno i danas, suštinski će biti drugačije od svega što je do tada uticalo na arapsku (muzičku) kulturu. Nezaustavljivi trijumf nametljivog zapadnog uticaja ostaviće traga i na arapsku muziku, a samim tim doneti i velike promene na polju muzičke tradicije, a u arapskom jeziku – terminologije. U Egiptu su tokom duge vladavine Muhameda Alija

(Muḥammad ‘Alī, 1804-1848) promene na muzičkom planu bile deo sveobuhvatnih reformi po ugledu na Zapad. Veliki pobornik evropeizacije, hediva Ismail (Ismā‘īl, 1863-1879), podigao je zgradu opere u Kairu (ar. Dār al-ūbirā), kroz koju se Egipat upoznao sa dostignućima italijanskih operskih majstora. Tako je Verdijev *Rigoletto* izveden 1869. godine, a dve godine kasnije u Kairu izvedena je i *Aida*. Pod zaštitom hediva Ismaila delovao je čuveni pevač i kompozitor Abduh al-Hamuli (‘Abduh al-Ḥāmūlī, 1845-1901), čiji je savremenik bio Muhamed Osman (Muḥammad ‘Uṭmān, 1855-1900). Repertoar ove dvojice kompozitora poslužio je kao uzor prvoj generaciji muzičara XX veka. Ona je svoj stil gradila unoseći novine u muzičke oblike osmanske muzike, a pritom inspiraciju crpla, i iz urbanog, i iz narodnog nasleđa i Egipta i Levanta, ali i neprocenjivog treninga iz religijskog „pevanja“ (Asmar, Hood, 2001: 297). Istovremeno, ova generacija je putujući po Evropi i slušajući koncerte evropskih orkestara u Egiptu bila i pod uticajem zapadne klasične muzike (Asmar, Hood, 2001: 297). U drugoj polovini XIX veka, Ahmed Abu Halil al-Kabani (Aḥmad Abū Ḥalīl al-Qabānī, 1833-1903) osnovao je prvo muzičko pozorište (ar. al-masrah al-ġinā’ī) u arapskom svetu (Al-Māliḥ 2010: 47).

Lakšem prodiranju zapadnih elemenata pogodovala je i proliferacija muzičkih centara kao jedna od posledica viševjekovne političke dezintegracije započete još za vreme vladavine Abasida. Više nije postojao samo jedan, ili eventualno dva muzička centra, poput Meke i Medine, poput Damaska, ili poput Bagdada i Kordobe. U XIX veku se u arapskom svetu izdvojilo pet muzičkih regiona – Irak, Sirija, Egipat, Arabijsko poluostrvo i Severna Afrika – od kojih je svaki imao specifičan stil u pogledu načina pevanja, tehnike sviranja, strukture lestvica, ritmičkih obrazaca, strukture pesama i njihovog sadržaja, a što se kao odlika i danas zadržalo u muzičkoj praksi Arapa (Touma 1996: 14- 15). Ovakva situacija nametnula je, između ostalog, pisanje posebnih regionalnih istorija muzike u arapskom svetu, a istovremeno učinila arealni kriterijum sve uticajnijim faktorom u razvoju muzičke terminologije. Stoga se danas pod sintagmom „arapska muzika“ podrazumeva muzika Mašrika, Magreba (Maġrib), Mesopotamije (ar. Mā bayna al-nahrayn), odnosno današnjeg Iraka, muzika zalivskih zemalja (mūsīqā al-Ḥalīġ), a potom i muzika Sudana (al-Sūdān), dok istovremeno svaka od ovih regija, odnosno muzikâ, ispoljava karakteristične specifičnosti u muzičkom, i samim tim i terminološkom pogledu (Ṭanūs 2008: 9). Razlike su prisutne i u okviru

jedne zemlje, pa tako autor J. al-Malih (Y. al-Māliḥ) pišući o muzici i pevanju u Siriji primećuje „yaḥtalif al-ġinā' fī Sūriya min minṭaqa ilā minṭaqa“ (Al-Māliḥ 2010: 52).

Sa propašću Osmanskog carstva, početkom XX veka, kontakti sa Zapadom se intenziviraju. Skoro čitav milenijum nakon nastanka Isfahanijeve *Knjige pesama*, 1904. godine izlazi *Knjiga o orijentalnoj muzici (Kitāb al-mūsīqā al-šarqī)*, kompozitora i teoretičara Kamila al-Hulaija (Kāmil al-Hulaī, 1879-1938). U ovoj knjizi autor na tragu al-Farabija (al-Fārābī, 874-950) i Isfahanija predstavlja principe na kojima počivaju arapska i turska muzika, objašnjava evropsku teoriju muzike i istovremeno zagovara otvorenost prema muzici Zapada (Racy 1981a: vii).

Početak XX veka obeležili su i muzičari Muhamad al-Kasabdži (Muḥammad al-Qašabġī, 1892-1966) i Sajid Derviš (Sayyid Darwīš, ca. 1895-1923). Kasabdži je bio poznat kao kompozitor monologa (eg. mūnūlūġ), koji je revolucionarno uveo novi stil u arapsku muziku i time omogućio muzičarima da se oslobode okova tradicije (Al-Šarīf 1993: 61). Najčuveniji njegov monolog *In kuntu usāmiḥ* izvodila je Um Kulsum. Uticaj Zapada naročito se oseća u monologu *Yā ṭuyūr*, koji je izvodila Asmahan (Asmahān, 1912-1944).

Pevač i kompozitor Sajid Derviš je bio zainteresovan za stare vokalne forme i kroz svoja pevanja uspešno oživeo stare muzičke oblike. Utemeljio je taktuku (ar. ṭaqtūqa), oblik narodne pesme lakog stila (Al-Šarīf 2010: 21). Međutim, kao kompozitor, koristio je polifoniju čime je širom otvorio vrata internacionalizaciji arapske muzike (Bulos 1971: 44; Abū Al-Su'ūd 1993: 137, 139, 143). Smatra se da je u tom pogledu najviše postigao u kompoziciji *Daqat ṭubūl al-ḥarb*, gde je Derviš, po prvi put u arapskoj muzici, na naučno-teorijskoj osnovi primenio princip polifonije (Abū Al-Su'ūd 1993: 145- 146). U svojim delima bavio se emocijama i stanjem ljudske duše, bio majstor ironije, ali je iznad svega bio zaokupljen patnjama egipatskog naroda pod kolonijalizmom i njegovim sveopštim siromaštvom (Abū Al-Su'ūd 1993: 137, 138; Saadé 1994: 209). Stekao je naziv „narodni umetnik“ (fannān al-ša'b/fannān waṭanī/al-mulaḥḥin al-ša'bī), ali, nakon smrti, bez zvaničnog ispraćaja, ostao zaboravljen dugi niz godina (Al-Hūlī 1978: 229; Abū Al-Su'ūd 1993: 146; Al-Šarīf 2010: 23).

Dvadesetih godina prošlog veka započela je karijera najpoznatije (pan)arapske pevačice Um Kulsum. Poreklom iz sela kod delte Nila, Tamaj al-zahajra (Ṭamāy al-zahāyra), gde je sa svojim ocem i braćom izvodila narodni i religijski muzički repertoar,

učila je kod mnogih poznatih kompozitora i umetnika svog doba i u potpunosti ovladavši klasičnim stilom, stigla do samog vrha urbane muzičke scene Kaira (Danielson 1998/1999: 183). Njeno osnovno obrazovanje počivalo je na dobro ovladanoj tehnici tadžvida, što joj je kasnije pomoglo da usavrši tehniku pevanja.³⁹

Um Kulsum je najpre radila sa šejhom Abu al-Alom Muhamedom (al-šajh Abū al-ʿAlā Muḥammad, 1878-1927), koji je i otkrio, a potom sa eminentnim kompozitorima kao što su Kasabdži, koji je komponovao šezdeset i devet kompozicija za nju i prvi čin operete *Aida*, u kojima se oseća zapadni uticaj uspešno uklopljen u orijentalni stil (Saadé 1994: 211). Potom je radila sa Zekerijom Ahmadom (Zakāriyyā Aḥmad, 1896-1961), koji je u svom radu koristio elemente izvorne arapske tradicije i Rijadom al-Sunbatijem (Riyāḍ al-Sunbātī, 1907-1985), koji je napisao neke od najpoznatijih pesama Um Kulsum i u svojim delima predstavio sintezu orijentalne tradicije i modernog stila (Ḥasan 1993: 129; Saadé 1994: 211).

Najuticajnija figura u muzičkom i intelektualnom razvoju Um Kulsum bio je pesnik Ahmed Rami (Aḥmad Rāmī, 1892-1981). A. Rami je proširio njene skućene intelektualne horizonte, ograničene verskom obrazovnom dimenzijom seoskog miljea, tako što je uputio u književnost i upoznao sa osnovama arapske poezije, neophodnim za pravilno pevanje stihova klasične arapske poezije, a potom je uveo i u kairske književne krugove (El-Shawan 1980: 89; Racy 2003: 182- 183). Um Kulsum je pevala preko sto trideset pesama ovog pesnika, od kojih je većina bila u formi zadžala (zaḡal) na egipatskom dijalektu (Racy 2003: 183).

Um Kulsum je kompletno izmenila dotadašnju tradicionalnu ulogu (ženskog) vokaliste time što je preuzela direktnu kontrolu nad svojom muzičkom produkcijom, naručivala tekstove pesama od najpoznatijih pesnika širom arapskog sveta i kompozicije od vodećih kompozitora u koje je potom neretko unosila i značajne izmene (Danielson 1998/1999: 184). Svoju karijeru gradila je u periodu u kom se arapski svet borio za nezavisnost. Pevala je za kralja Faruka (Fārūq al-Awwal, 1936-1952) i opstala i nakon Revolucije 1952. godine kao Naserov (Ġamāl ʿAbd al-Nāṣir, †1970) režimski umetnik. Ona je izborom svog repertoara i svojom celokupnom ličnošću bila kvintesencija arapske čežnje za slavnim danima arapske istorije i želje da se oni ponove zaodnuti u ruho panarabizma. Svakog prvog četvrtka u mesecu, milioni Arapa od Atlantika do

³⁹ Nekadašnja upravница Odseka za pevanje na Akademiji umetnosti u Kairu, Ratiba al-Hafni (Ratība al-Ḥafnī, 1931) ističe da je tehnika tadžvida veoma bliska operskoj tehnici pevanja (Ḥasan 1993: 120).

Indijskog okeana mogli su da slušaju direktan radijski ili TV prenos njenih nastupa. Pesme Um Kulsum postale su večne, a naročito su cenjene one iz zlatnog doba njene *tarab* karijere, iz četrdesetih i pedesetih godina prošlog veka (Racy 2003: 103). Kada je umrla, Gospođu (eg. Al-Sit) i Zvezdu orijenta (ar. Kawkab al-Šarq), kako joj je iz poštovanja „tepano“, ispratilo je više od četiri miliona Egipćana, a ožalilo na milione Arapa širom sveta (Weiss 2007: 192).⁴⁰

Tridesetih godina prošlog veka na sceni se pojavio Muhamed Abdelvehab (Muḥammad ‘Abd al-Wahhāb, 1907-1991), koji je, inspirisan tekovinama zapadne muzike, u arapsku muziku uneo mnogo novina (Ḥasan 1993: 120; Al-Šarīf 1993: 60). Svoju karijeru ostvario je zahvaljujući piscu i aristokrati Ahmedu Šavkiju (Aḥmad Šawqī, 1868-1932), koji ga je uveo u ekskluzivne krugove pisaca i političke elite tog vremena i upoznao sa evropskom, a pre svega francuskom kulturom (Racy 2003: 24). Šavkijev zaštitnički odnos bio je ne samo intelektualne, već i finansijske prirode (El-Shawan 1980: 88). Nova saznanja o zapadnoj muzici u koja ga je uputio A. Šavki i moderna poezija koju je stvarao za njegove kompozicije, ohrabрили su mladog umetnika da komponuje moderna muzička dela i u njih unosi elemente zapadne muzike (El-Shawan 1980: 88; Racy 2003: 24). Pored klasične muzike, naročito tokom epohe između dva rata, u arapski svet počela je da prodire zapadna muzika plesnog karaktera i ležernijeg stila, pa tako i Abdulvahab biva očaran ritmovima poput tanga, rumbe, polke i drugih, čiji se plesni karakter oseća u njegovim kompozicijama (Saadé 1994: 213, 214).

U ovom periodu su u pojedine škole uvedeni časovi solfeđa, što je vremenom uticalo na to da se muzički ukus omladine određenih društvenih slojeva menjao i polako udaljavao od duha tradicionalne arapske muzike (Saadé 1994: 213).

Još dva čuvena muzičara su svojim radom, između ostalog, doprinela i uplivu zapadnih muzičkih elemenata u arapsku muziku – Asmahan i Farid al-Atraš (Farīd al-Atraš, 1910-1974), brat i sestra, koji su u Egipat došli kao sirijski emigranti.⁴¹ Asmahan je izvodila pesme lakog stila u koje je uvela elemente iz repertoara koloraturnog soprana (Bulos 1971: 44). Ona je bila sušta suprotnost Um Kulsum, „sasvim nesvesna arapskog

⁴⁰ U pesmi „Stara rana“ alžirske pesnikinje A. Mostaganmi (Mustaġānmī), Um Kulsum je „Zvezda Arapa“ (Tanasković 2012: 140).

⁴¹ Brojni drugi sirijski muzičari su, ne samo zbog ratnih opasnosti, emigrirali u Egipat, jer je tamo vladala veća otvorenost i jer su umetnici imali veće mogućnosti za rad.

kulturnog nasleđa, arapske prošlosti i sadašnjosti, obuzeta tragičnom potragom za ličnom srećom“ (Mernisi 2003: 119). Asmahan je stradala u saobraćajnoj nesreći kada je autom sletela u kanal i utopila se. Njena najpoznatija pesma jeste *Lajālī al-uns fī Fījanā*.

Farid al-Atraš je bio kompozitor i vrhunski izvođač na udu. Nazivan je Princ uda (Amīr al-‘ūd), a bio je poznat i pod estradnim imenom Usamljeni (Waḥīd). Za Atrašove kompozicije karakteristična je kombinacija klasične i popularne arapske muzike. „Autohtonom“ terminologijom rečeno ovde se radi o mešavini „lawn ṭarab“, „lawn baladī“, „lawn ġarbī“, gde se terminom „lawn“ („boja“) označava muzički i etnički tip kompozicije (Racy 1981b: 14). „Lawn ṭarab“, označava delo u stilu klasične arapske muzike (en. „enchantment color“), odnosno pesme koje počivaju na sistemu makama sa tradicionalnom upotrebom modulacija i vokalnih ukrasa (Racy 1981b: 14; Zuhur 2001: 289). Pod sintagmom „lawn baladī“ podrazumeva se folklorni, domaći tip kompozicije, za koji se još koristi i termin „lawn ša‘īdī“, da bi se ukazalo na muziku sa gornjeegipatskim prizvukom (Racy 1981b: 14; Zuhur 2001: 290). „Lawn ġarbī“ označava zapadni stil (en. „western colour“), te se tako ovom sintagmom, na primer, mogu označiti delovi Abdelvehabovih pesama zasnovani na Betovenovim ili Rosinijevim motivima (Racy 1981b: 14; Zuhur 2001: 289). Sintagma „lawn ġāz“ se odnosi na džez pravac u zapadnoj muzici, ali isto tako upotrebljava i kao opšti termin za popularnu muziku sa Zapada (Racy 1981b: 14; Zuhur 2001: 271- 272). Navedena mešavina različitih stilova u pesmama Farida al-Atraša u kojoj, na primer, možemo čuti muziku sufijskih redova u ritmu tanga i u pratnji harmonike, često je prisutna i u pesmama drugih arapskih izvođača (Racy 1981b: 6). Posledica toga jeste gubljenje jasne granice između, s jedne strane, klasične arapske muzike, odnosno onoga što je nekada bila dvorska, a što se još označava i kao umetnička ili ozbiljna muzika i s druge strane, muzike novijeg datuma, muzički manje sofisticirane, a samim tim i manje poštovane, poznate kao popularna, laka, ili komercijalna, gde još spada i filmska muzika (Racy 1981b: 4). Stoga i ne čudi to što arapski muzičari često obitavaju u ovim, suštinski različitim, sferama (Racy 1981b: 5). Od ranih tridesetih godina prošlog veka u Kairu je postalo sasvim uobičajeno da svaki etablirani pevač bude i filmska zvezda, što je u nekim drugim kulturama nezamislivo (Racy 1981b: 6). Farid al-Atraš je, na primer, bio zvezda preko trideset filmova (Zuhur 2001: 270, 282).

Tokom XX veka u arapskom svetu počinju da se osnivaju i konzervatorijumi muzike, na kojima studenti paralelno stižu osnove iz arapske muzike i teorije zapadne muzike, dok sviranje na instrumentima uče pomoću savremenih naučnih metoda, kao što je notacija, a ne više putem uha, odnosno slušanjem učiteljevog izvođenja što je do tada bila praksa (Bulos 1971: 9, 46- 47). Naime, sve do prvih pokušaja zapisivanja arapskih melodija polovinom XIX i početkom XX veka, autentična arapska muzika nije beležena notama, već su se arapska narodna, *religijska* i umetnička muzika prenosile oralnim putem (Al Faruqi 1980: 69; Touma 1996: 18). Zapadna notacija je postala deo obrazovnih programa na odsecima za zapadnu i istočnjačku muziku državnog konzervatorijuma u Bejrutu tokom šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka (Racy 1986: 415). Konzervatorijum (Ma‘had al-kūnsarfatuwār‘), koji je otvoren 1959. godine u Kairu, imao je za cilj obrazovanje izvođača, pevača i kompozitora u skladu sa svetskim standardima (Al-Hūlī 1978: 231, 307).⁴²

Iz takozvane srednje generacije muzičara treba pomenuti još par imena.

Abdelhalim Hafiz (‘Abd al-Ḥalīm Ḥāfīz, 1929-1977), poznat pod nadimkom Crni slavuj (al-‘Andalīb al-asmar) bio je upoređivan sa Faridom al-Atrašom, ne samo zbog kvaliteta svog glasa, već i zbog melanholičnih i romantičnih tema koje je obrađivao (Asmar, Hood 2001: 301, 305). Međutim, vrlo brzo je u svoj repertoar uveo radosne patriotske pesme (Asmar, Hood 2001: 301). U detinjstvu je oboleo od bilharzije, pa je ceo život proveo vodeći računa o ishrani, a zbog toga se nije ni oženio. Takva sudbina uklapala se u dominantnu kulturu potisnute seksualnosti (Hammond 2005: 146). U kojoj meri je ovaj umetnik vodio računa o društveno prihvatljivom ponašanju i poštovao tradiciju, govori i podatak da je pet meseci pokušavao da pronađe sirijskog pesnika Nizara Kabanija (Nizār Qabbānī, 1923–1998), ne bi li ga ubedio da izmeni jedan deo stiha iz čuvene pesme *Qāri‘at al-finġān* gde se spominju psi, a što je njemu bilo neprijatno da peva (Asmar, Hood 2011: 304). Naslov ove pesme u prevodu D. Tanaskovića glasi *Sudbina iz šolje* a pomenuti stihovi su prevedeni na sledeći način:

„Ljubav tvog srca, sinko,
U začaranom zamku spava
[...]

⁴² U Kairu se danas, na primer, na ostrvu reke Nil, nalazi ogranak Helvanskog univerziteta (ar. Ġāmi‘at Ḥalwān), Koledž za muzičko obrazovanje, gde se izučavaju i arapska i zapadna muzika (Marcus 2002: 153).

Pod stražom vojnika i pasa“ (Tanasković 2012: 125).⁴³

Munir Bašir (Munīr Bašīr, 1930-1977), jedan od vodećih izvođača na udu XX veka, bio je čuven po improvizacijama te je nazvan „kraljem taksima“ (Asmar, Hood 2001: 312- 313) – ar. „taq̄sīm“ – „solo recital“ (Wehr 1980: 763). Insistirajući na čistoti arapske muzike doprineo je, kako primećuje H. H. Tuma, uspešnom razvoju tradicionalne arapske muzike uvođenjem inovacija, a da istovremeno tradicionalni oblici i forme nisu bili narušeni (Touma 1996: 147).

Fejruz (Fayrūz, 1934), rođena pod imenom Nuhad Hadad (Nuhād Ḥaddād), je umetničko ime uzela na nagovor radijskog supervizora, koji je smatrao da je njen glas poput dragog kamena tirkiza - ar. fayrūz (Asmar, Hood 2001: 307). I danas je jedna od najomiljenijih i najpoštovanijih arapskih pevačica. Njen glas je kroz aranžmane kompozitorâ Asija (‘Āṣī, 1923-1986) i Mensura Rahbanija (Manṣūr Raḥbānī, 1925-2009), poznatih kao Braća Rahbani (al-Aḥawānī Raḥbānī), postao simbol jedne formule novog folklora koja se proslavila i van granica njihovog rodnog i voljenog Libana. Braća Rahbani su obrazovanje u oblasti zapadne muzike stekli kod francuskih profesora u Bejrutu, dok su arapsku muziku proučavali sa svojim ocem koji ih je, između ostalog, učio da sviraju buzuk (Asmar, Hood 2001: 307).⁴⁴ To solidno obrazovanje učinilo je da njihova muzika, poznata i kao Rahbani škola ili pravac, sadrži zapadne elemente, ali u osnovi ostane arapska i samim tim i originalna:

„Les caractéristiques de l’École qu’ils ont créée. Celle-ci se rattache, par certains côtés, à l’héritage traditionnel et, par d’autres côtés, à la musique occidentale. Mais elle présente, en fait, un caractère original qui, malgré toutes les innovations, demeure dans le cadre de la musique arabe“ (Saadé 1994: 217).⁴⁵

⁴³ O tradicionalno lošem statusu psa u arapsko-islamskoj kulturi, premda se to danas, usled snažnog zapadnog uticaja umnogome i menja, govori činjenica da se u arapskom jeziku pas označava leksemom „nāḡīs“, što podrazumeva nešto nečisto, što ne može ničim da se opere, čime se, na primer, opisuje i svinja (ar. ḥinzīr).

⁴⁴ Buzuk je žičani instrument, koji oblikom podseća na mandolinu, a čiji je vrat kao kod gitare (Touma 1996: 114).

⁴⁵ Ovde okvirno spadaju i još neka poznata imena arapske muzičke scene kao što su Lejla Murad (Laylā Murād, 1918-1995), Zaki Nasif (Zakī Nāṣṣīf, 1918-2004), Nazim al-Gazali (Nāzīm al-Ġazālī, 1921-1963), Kamal al-Tavil (Kamāl al-Ṭawīl, 1922-2003), Sabah Fahri (Ṣabāḥ Fahrī, 1933) – čuven po svojim izvođenjima muvašaha – ar. „muwaššah“ (Al-Māliḥ 2010: 47) – Fajza Ahmad (Fāyiza Aḥmad, 1934-1983), Nagat al-Sagira (Naḡā al-Ṣaġīra, 1938), Balig Hamdi (Balīġ Ḥamdī, 1931), slavna nedavno preminula Varda, poznata i kao Alžirska ruža (Warda al-Ġazā’iriyya, 1940-2012) i drugi (Asmar, Hood 2001: 298).

Uslovno rečeno savremenu generaciju muzičara nije lako odrediti, ali imena koja se uglavnom sreću jesu Zijad Rahbani (Ziyād Raḥbānī, 1956), Marsel Halifa (Marsīl Ḥalīfa, 1950), Šarbal Ruhana (Šarbal Rūḥānā, 1965), Muhamed Abduh (Muḥammad ʿAbduh, 1949), Kazim al-Sahir (Kāzīm al-Sāhir, 1957), Nataša Atlas (Natacha, 1964) i mnogi drugi.

Zijad Rahbani je sin Fejruz i Mensura Rahbanija. U početku svoje karijere komponovao je neke od hitova za svoju majku, poput čuvene pesme *Sa'alūnī al-nās*, međutim ubrzo se osamostalio i čak komponovao dela u kojima je ismejao radove svog oca i strica (Asmar, Hood 2001: 309). Nakon Asijeve smrti 1986. godine, preuzeo je glavnu ulogu u oblikovanju karijere svoje majke i nastavio da komponuje muziku koja sadrži elemente džeza i istočnjačke teme zasnovane na principu makama (Asmar, Hood 2001: 310).

Marsel Halifa je muzičar libanskog porekla, koji je iako maronit, poznat po svojim propalestinskim ubeđenjima i saradnji sa čuvenim pesnikom Mahmudom Darvišom (Maḥmūd Darwīš, 1941-2008). U njegovim popularnim političkim pesmama prepliću se zapadni i bliskoistočni elementi (Racy 1986: 416). Optužba za blasfemiju koja mu je izrečena 1999. godine proistekla je iz islamskog shvatanja da Kuran ne sme da se peva niti da ima instrumentalnu pratnju. M. Halifa je u pratnji uda pevao pesmu M. Darviša, *Anā Yūsuf(un) yā abī*, u kojoj se na mestu završnog stiha nalazi deo ajeta iz sure Jusuf (sūrat Yūsuf(a), 12:4).

Ovde treba spomenuti i kompozitore XX veka, poreklom sa teritorije današnjeg Libana, poput Vadi Sabra (Wadī Šabrā, 1876-1952) i Anisa Fulejhana (Anīs Fulayḥān, 1900-1970). Zatim tu je i Teufik Sukara (Tawfīq Sukkar), koji je u Parizu, između ostalog, studirao kod čuvenog kompozitora O. Mesijana (Messiaen, 1908-1992), a poznat je po delu *Kvartet* (ar. *al-Rubāʿiyya*) u kome je na sistemu makama primenio princip polifonije (Al-Ḥūlī 1978: 222- 223). Potom, vredan pomena je i Teufik al-Paša (Tawfīq al-Bāšā), jedan od osnivača čuvenog međunarodnog festivala u Balbeku (ar. Mihraḡānāt Baʿlabakk al-duwaliyya), koji je svojim radom predstavljao umerenu struju u susretima/sudarima zapadne i istočne civilizacije (Al-Ḥūlī 1978: 224).

Među najpoznatije egipatske kompozitore spadaju Abu Bakr Herat (Abū Bakr Ḥayrat, 1910-1963), Refat Gerane (Raʿat Ġarāna, 1924) i Halim al-Dab (Ḥalīm al-Dabʿ, 1921).

Krajem osamdesetih godina prošlog veka arapskim muzičkim prostorom počela je da dominira pop industrija. Istovremeno je svaka zemlja, pa čak i regija, razvila sopstveni pop žanr, poput alžirskog raia (ra'y), marokanskog ili egipatskog šabija (ša'bī) i zalivskog popa (Hammond 2005: 142).

Pojedini arapski stručnjaci smatraju da je arapska muzika u protekla četiri veka nazadovala, a potom i stagnirala, a da se za to vreme zapadna muzika nametnula kao superiorna (Ḥasan 1993: 101). Sa rastućim uticajem Zapada, povećavao se i broj pojmova zapadne muzičke tradicije za koje je bilo neophodno pronaći arapske ekvivalente. Od XX veka tu se više nije radilo samo o muzičkim pojmovima neke superiorne strane civilizacije, već su u arapsku muziku počeli da se inkorporiraju i zapadni muzički elementi. Bilo da se radi o polifoniji, uvođenju zapadnih instrumenata u tradicionalne arapske ansamble ili kompozicijama savremenih arapskih kompozitora koji kombinuju zapadne i istočne motive, elementi zapadne muzičke tradicije i neki njeni instrumenti postali su sastavni deo arapske muzike i samim tim neizostavan segment muzičke terminologije arapskog jezika. Autori poput G. Sadea smatraju da *okcidentalizacija* arapske muzike, nije uključila harmoniju kao najvažniju komponentu evropske muzike, ali je zato, diskreditujući nasleđe, ohrabrila kompozitore da imitiraju stranu muziku što je dovelo do toga da omladina prihvati takozvane dekadentne muzičke trendove (Saadé 1994: 214). Međutim, kako podseća L. I. al-Faruki, ne treba preceniti značaj površinskih muzičkih promena uz istovremeno ignorisanje tradicija koje su nastavile svoj prirodni tok, jer je okcidentalizacija/vesternizacija i akulturacija zahvatila samo jedan deo muzičkog izvođenja – pojedine oblike popularne muzike i takozvanu arabizovanu zapadnu klasičnu muziku (Al Faruqi 1980: 78).

2.3. Razvoj i važnost terminologije

Terminologije pojedinih naučnih oblasti pažnju su zaokupljale još od davnina. U XV veku, pojedinci poput da Vinčija (da Vinci) u inženjerstvu, Lajbnica (Leibnitz) u matematici, Direra (Dürer) u geometriji, ili Bertolea (Berthollet) u hemiji bili su zaokupljeni razmišljanjem o tome kako da definišu i imenuju pojmove u okviru datih oblasti (Felber 1984: 27). Sa smanjenjem broja seoskog stanovništva i nastupanjem perioda koji etnolozi nazivaju post-industrijskim (druga polovina XX veka), došlo je do

izrazite tehnologizacije društva. Značaj informacija je izuzetno porastao, a razvoj nauke i tehnologije doveo do pojave velikog broja novih pojmova koje je bilo neophodno imenovati (Cabré 1999: 2- 5).

Terminologija kao disciplina koja se bavi proučavanjem i sakupljanjem (stručnih) termina, počela je da se profilise kao nauka tek u dvadesetom veku (Cabré 1999: 1). Rodonačelnikom moderne terminologije smatra se austrijski inženjer E. Vister (Eugen Wüster, 1898-1977).

Postoje autori koji smatraju da terminološka neujednačenost onemogućava razvoj nauke. „Kako se kaže, svaka je znanost u stanovitom smislu samo dobro utvđena terminologija“ (Simeon 1969 II: 608). Tako i međunarodna terminološka mreža – TermNet (International Network for Terminology) u jednom od svojih slogana poručuje da bez terminologije nema znanja – „There is no Knowledge without Terminology“ (http://linux.termnet.org/english/about_us/members.php).

Kod Arapa se interesovanje za leksikologiju, a samim tim i terminologiju javilo veoma rano. Nakon objave islama došlo je do geografskih, demografskih i socijalnih promena, što se odrazilo i na jezik. U arapski je uvedena nova leksika i frazeologija, čime je on izmešten iz beduinskog ambijenta preislamske poezije (Ferrando 2007: 264). Već je u ranom islamskom periodu započeo razvoj arapskog književnog jezika (ar. *al-fuṣḥā*), od jezika poezije – sa leksikom koja je odražavala nomadski stil života – ka jeziku nauke, što je bilo posledica potrebe imenovanja velikog broja novih pojmova i ideja iz širokog spektra društvenih i intelektualnih disciplina (Ali 1987: 24). Među prvim arapskim autorima koji su proučavali povezanost reči i njihovih značenja bili su Ibn Džini (Ibn Ğinnī, †1002), sa delom *al-Ḥaṣā'is* i Ibn Faris, koji je u već pomenutom delu, *al-Šāḥibī*, obradio brojna leksikološka pitanja, poput sinonimije, homonimije i polisemije (Muftić 1998: 664). Problemima leksikologije bavio se i polihistor Dželaludin al-Sujuti (Ġalāl al-Dīn al-Suyūṭī, †1505) u svom delu *Al-muzhir fī 'ulūm al-luġa al-'arabiyya*, posvećenom jezikoslovnim naukama klasičnog perioda, s posebnim osvrtom na arapski jezik (Karić 2009: 6). Jedan od najranijih radova u arapskom svetu na polju terminologije jeste delo *Ključevi nauka*, gde je Havarizmi u uvodu istakao da tehničko značenje neke reči može da varira u zavisnosti od toga na koju se nauku odnosi, odnosno od jedne nauke do druge (Ali 1987: 31).

U istoriji arapskog jezika se izdvajaju dva perioda koja su bitna za razvoj terminologije. Oba su velikim delom bili posledica susreta sa stranom kulturom. To su:

- prevodilački pokret u IX veku;
- period intenziviranja kontakata sa Evropom nakon Napoleonove ekspedicije (ar. ḥamlat Nābuliyūn, 1798-1801).

Kada je u IX i X veku cvetala prevodilačka aktivnost sa starogrčkog, latinskog i persijskog na arapski jezik – što je poznato kao „ʿaṣr al-tarǧama“ (doslovno „epoha prevođenja“) – naučnici i prevodioci su se susreli sa problemom na koji način prevesti pojedine termine, naročito kada su u pitanju bili pojmovi iz *stranih* disciplina – filozofije, medicine, geometrije, astronomije, muzike, hemije, matematike i mehanike (Ali 1987: 26).

Prevođenje koje je uzelo maha krajem XIX i početkom XX veka, u okviru kojeg se arapski jezik prilagođavao potrebama novog doba, bilo je pod velikim uticajem Zapada. Zbog količine onomasioloških rupa, otvorila su se „krupna lingvistička pitanja kao što su [...] potreba bogaćenja i nijansiranja leksike i osavremenjivanja stila i izraza“ (Hafizović 1990: 8).

U arapskom svetu su prvi pokušaji sistematizovanja terminologije učinjeni na polju medicine. Izučavanje ove oblasti na visokoškolskom nivou započelo je početkom XIX veka. Time je pokrenuto prevođenje i pisanje novih dela, dok je za sakupljanje termina i njihovu koordinaciju u velikoj meri bila zaslužna regionalna kancelarija Svetske zdravstvene organizacije u Aleksandriji, koja je radila na tome da se osnovni medicinski termini uvedu u stručne knjige i potom koriste (Al-Ḥiǧāzī 1999: 6).

Kada je u pitanju razvoj muzičke terminologije, prenosimo periodizaciju koju je dala L. I. al-Faruki:

1. rani period, od VII do X veka, koji se okvirno preklapa sa periodom takozvane stare arapske škole, kako H. Dž. Farmer naziva teoretičare tog doba.

2. Period od IX do kasnog XVII veka, koji započinje u završnici prethodnog. Autorka ovaj period naziva klasičnim, jer se njegov glavni deo, uprkos propadanju koje se nazire u poznim vekovima, smatra vrhuncem razvoja arapske kulture i stoga naziva zlatnim periodom.

3. Moderni period od kasnog XVII do XX veka, gde autorka uvodi i *geografsku* podelu – na savremenu muzičku tradiciju arapskog istoka (mašriqī) i

tradiciju arapskog zapada (maġribī) – s obzirom na to da svaka od njih ispoljava specifične terminološke varijabilnosti u okviru kojih su moguća i dalja diferenciranja (Al Faruqi 1981: xv- xvi).

2.4. Pojam termina

Pod terminom se podrazumeva konvencionalni simbol kojim je izražen određeni pojam, definisan u okviru datog predmetnog polja (Felber 1984: 1). U *Enciklopedijskom rječniku lingvističkih naziva* R. Simeon navodi da je „termin“ (lat. terminus – „međa“, „granica“, „cilj“, „kraj“) – „naziv ili stručni naziv, terminološka jedinica; riječ ili skup riječi specijalnoga (znanstvenog, tehničkog i sl.) jezika, građen (prihvaćen, posuđen i sl.) u svrhu točnoga izražavanja specijalnih pojmova i označavanja specijalnih predmeta“ (Simeon 1969 II: 605).

2.5. Načini nastanka termina

Termin najčešće nastaje kada se već postojećim rečima daje posebno terminološko značenje, upotrebom grčkih i latinskih elemenata reči, odnosno preuzimanjem iz drugog jezika i kalkiranjem (Simeon 1969 II: 605; Tomović 2007: 34). Prema K. Ferstehu (Versteegh) u arapskom jeziku mogu se izdvojiti sledeći načini stvaranja novih leksema:

- pozajmljivanje strane leksike,
- morfološka i/ili fonološka adaptacija strane leksike,
- izvođenje novih reči od postojećih korena,
- prevođenje stranih leksema,
- semantička ekstenzija postojećih leksema (Versteegh 1997: 179).

Ovaj čuveni nizozemski arabista smatra da – premda postoje tendencije da se navedeni postupci sukcesivno obrađuju, te se polazi od preuzimanja strane lekseme/termina, potom nastavlja preko njene adaptacije i tako dalje – navedene postupke ne treba posmatrati hronološki, već kao različite načine pokušaja imenovanja novih pojmova (Versteegh 1997: 179).

3. Leksičko pozajmljivanje

3.1. Lekseme stranog porekla u arapskom jeziku

Jedan od najvažnijih i najčešćih načina bogaćenja terminološke leksike nekog predmetnog polja jeste preuzimanje ili adaptacija strane leksike, do čega obično dolazi onda kada odgovarajući termin za novi pojam ne može biti promptno skovan na osnovu domaćih tvorbenih mogućnosti (Felber 1984: 175- 176).

Kontakti među narodima ostavljali su traga u jezicima, naročito u leksici „najotvorenijem jezičkom sloju uticajima i impulsima sa strane“ (Remetić 1982: 269). Širenjem islama, arapski jezik je potisnuo pojedine jezike, poput aramejskog, sirijskog i drugih (Smailagić 1990: 73), ali i došao u dodir, ne samo sa srodnim, već i strukturno sasvim različitim jezicima. U Andaluziji je, kao jezik kulture i nauke, koegzistirao sa španskim skoro čitavih osam vekova i na taj način za sva vremena u njemu, i posredno u drugim evropskim jezicima, ostavio traga (Muftić 1998: 11). Neki od najpoznatijih muzičkih termina arapskog porekla u evropskim jezicima jesu, pre svih, „lauta“ od arapskog „al-ud“ (al-ʿūd) i „rebeke“ od arapskog „rebab“ (rabāb).

Usled potrebe razumevanja Kurana, koji se „kao usmena Objava nije šire prevodio na strane jezike“ (Smailagić 1990: 72- 73), arapski jezik snažno je uticao i na leksiku drugih jezika, naročito onih islamskog civilizacijskog kruga – turskog, persijskog, urdu, malajskog i drugih. Istovremeno, ni sâm arapski nije ostao imun na strane uticaje.

Leksika stranog porekla prisutna je u arapskom jeziku još od preislamskog doba, što potvrđuju lekseme stranog porekla u Kuranu iz brojnih jezika – etiopskog, sirijskog, hebrejskog, grčkog, latinskog, persijskog i drugih. Arapi su se u zemljama koje su osvojili sretali sa jezicima bogatog kulturnog nasleđa, poput grčkog, sa kojim je kontakt ostvaren osvajanjem teritorijâ današnje Sirije, Palestine i Egipta u periodu od druge polovine VII i prve polovine VIII veka (Ali 1987: 24; Gutas 2007: 199). Preuzimanje kulturnih sadržaja neretko je pratila strana leksika, odnosno terminologija. Stoga i danas veliki broj muzičkih termina, kojima su označeni pojmovi autentične arapske muzike u arapskom jeziku, potiče iz grčkog, ali, pre svega, persijskog i turskog, a prema navodima E. V. Lejna, čak i hindu jezika (Lane 1954: 360).

Usled geografske blizine arapskih i persijskih teritorija, arapska muzika je od najranijih dana bila pod uticajem ove velike kulture. Arapi su koristili staru persijsku lestvicu, koja se sastojala od sedam tonova. Svaki ton bio je nazvan složenicom, koju su činile dve persijske lekseme – leksema u značenju broja od jedan do sedam i leksema „kâh“ – „makam“/„lestvica“ (Faraḥ 1984: 87). Tako je, na primer, naziv za I stupanj bio „yakâh“, od per. „yak“ – doslovno „jedan“, za III „sîkâh“, za VI „šâškâh“, a za VII „haftakâh“ i tome slično (Faraḥ 1984: 78). Nakon osvajanja persijskih teritorija deo ovih naziva zamenjen je arapskim leksemama, a deo nekim drugim persijskim leksemama (Faraḥ 1984: 78). U muzičkoj terminologiji u arapskom jeziku i danas su prisutne lekseme persijskog porekla, poput naziva za muzičke instrumente koje su Arapi preuzeli od Persijanaca – na primer, leksema „tanbūr“ (Asbaghi 2008: 581). Ova stara pozajmljenica se u varijanti „ṭunbūr“ pominje već u preislamskoj poeziji (Al-Maʿīnī 2008: 41- 42). T. Muftić, pored oblika „ṭunbūr“, navodi i varijantu „ṭunbūra“ i prevodne ekvivalente za obe varijante – „tambura“, „lutnja“, „mandolina“, „gitara“ i „harfa“ (Muftić 2004: 892).

Safidin al-Urmavi je da bi ukazao na uticaj koji imaju na slušaoce, za melodije koristio persijske termine poput „zirafkanda“ (zīrafkand) za osećaj tuge, ili „al-īsfahana“ (al-īsfahān) za napor (Ṭanūs 2008: 21). Veliki broj termina za makame i danas su lekseme persijskog porekla, kao što su „râst“, „sîkâh“ (Ṭanūs 2008: 21), ili „nahāwand“ – što je ujedno i ime jednog od najstarijih persijskih gradova – i brojne druge.

U muzičkoj terminologiji arapskog jezika se, pored persijskog, oseća veoma jak uticaj turskog jezika. Arapska muzika je bila pod snažnim uticajem turske muzike od XVI veka, a još je krajem XIX veka veliki broj arapskih muzičara odlazio da studira na Dār al-alḥān (al-turkiyya) u Istanbulu (Ṭanūs 2008: 21). Neki od termina turskog porekla jesu, na primer, „aqṣāq“ od turske lekseme „aksak“ – „ćopav“, kojim je označen jedan od ritmičkih makama ili, na primer, „baġlama“, od turskog „baġlama“ – „(po)vezivanje“, u značenju instrumenta iz porodice dugovratih lauti (Al Faruqi 1981: 16, 28).⁴⁶

Izrazi moderne civilizacije su u arapski jezik isprva stigli iz italijanskog, a potom i francuskog i engleskog jezika (Smailagić 1990: 74). S obzirom na to da je i u

⁴⁶ Pojedini autori navode da postoji veliki broj makama sa turskim nazivima (Ṭanūs 2008: 22).

muzičkoj terminologiji evropskih jezika prisutan veliki broj leksema italijanskog porekla, ne čudi što je ovaj jezik u velikoj meri uticao i na arapski – u onom segmentu muzičke terminologije, kojom su označeni pojmovi neinherentni arapskoj muzičkoj tradiciji. To da su prve *muzičke* pozajmljenice u arapskom jeziku bile romanskog porekla, potvrđuje i podatak da su u školama vojne muzike – koje je Muhamed Ali osnovao kao deo programa modernizacije Egipta i egipatske vojske – čitanju nota i sviranju na limenim duvačkim instrumentima podučavali Italijani i Francuzi (Al-Hūlī 1978: 227; El-Shawan 1985: 143).

Lekseme italijanskog porekla, poput „opere“, „note“, „orkestra“, „primadone“, „trube“ (trumbeta) i „maestra“ (Cifoletti 2007: 459) prisutne su i danas u muzičkoj terminologiji arapskog jezika. Pozajmljenica „opera“ najčešće se javlja u varijanti „ūbirā“. ⁴⁷ Pozajmljenica „nuta“ (ar. nūta; ređe nūṭa) bila je neizostavan deo procesa usvajanja zapadne notacije. Pozajmljenica „orkestar“ najčešće se sreće u varijanti „ūrkiṣṣā“. Termin za trubu je najčešće pozajmljenica – „t(u)rūmbīt“.

3.2. Arabizacija (ar. taʿrīb)

Strana leksika se u svakom jeziku u određenom stepenu adaptira na grafološkom, fonološkom, morfološkom i semantičkom nivou (Tomović 2007: 39). I. Klajn, pozajmljenice koje prenose stranu reč u originalu ili naknadno asimiliranu, naziva integralnim i takvu leksiku koja zadržava izvorni slovni lik smatra neadaptiranom domaćem morfološkom sistemu (Klajn 1971: 8, 99). ⁴⁸

U arapskom jeziku je od klasičnog doba prisutan metod stvaranja nove leksike, poznat pod terminom arabizacija (ar. taʿrīb), kojim se strana leksika prilagođava morfološkom liku arapskog jezika. Iako ćemo termin arabizacija u nastavku rada koristiti u navedenom značenju, treba pomenuti da se pod njim podrazumeva i proces uvođenja arapskog jezika u administraciju, visoko školstvo i ono što D. Tanasković prevodi kao „okoliš“ prema francuskom „environnement“, odnosno društvenu sredinu (Tanasković 1982: 39). Ovakva nastojanja deo su procesa oslobađanja od kolonijalne prošlosti, odnosno uticaja jezika kolonijalnih sila koji je u pojedinim arapskim

⁴⁷ U *Srpskohrvatsko arapskom rječniku* navedena je i varijanta „ūbarā“ (Kaleši, Buhi 1988: 358).

⁴⁸ U literaturi se u vezi sa pozajmljenicama ovog tipa sreće termin „nulta adaptacija“ (Tomović 2007: 39).

zemljama i danas veoma jak.⁴⁹ Arabizacija se sreće i u kontekstu arabizovanja pojedinih zapadnih muzičkih formi, poput repa, za šta navodimo sledeći primer – „inna hunāka muḥāwalāt ‘arabiyya ta’rībiyya li al-rāb“ (al-Law 2010: 17).

Izučavanje strane leksike u arapskom jeziku je u ranim fazama bilo religijskog karaktera, s obzirom na to da je uglavnom bilo koncentrisano oko pitanja da li je kuranska leksika arapskog porekla (Ali 1987: 96). S jedne strane su se nalazili naučnici koji su priznavali činjenicu da je određen broj reči arapskog porekla „spušten“ sa Kuranom, dok su nasuprot njima bili oni, koji su takvo shvatanje smatrali suprotnim dogmi o *arapštini* Kurana (ar. ‘arabiyyat al-Qur’ān) i svoju argumentaciju podupirali kuranskim ajetima – 12:2; 13:37; 26:195; 43:3 (Stetkevych 1970: 58; Shahīd 2008: 7). Veliki priliv leksema stranog porekla u arapski jezik – što je bilo posledica nedostatka odgovarajućih domaćih leksema i termina kojima bi se izrazili novi naučni i tehnički pojmovi zapadne civilizacije (Shraybom-Shivtiel 1993: 195) – reaktuelizovao je staro pitanje odnosa prema stranim elementima u arapskom jeziku, kao jeziku Kurana. Suština polemike bila je tome koje uslove treba da ispuni pozajmljenica u pogledu prilagođavanja morfološkom liku arapskog jezika da bi se smatrala *arabizovanom* (ar. mu‘arrab). Prema *purističkom* shvatanju, koje je svoje korene vuklo od al-Džavharija, jedino je striktno uklapanje u arapske paradigme moglo arabizovati stranu leksemu, dok bi u suprotnom zauvek ostala „strani“, „tuđinski“, odnosno „nearapski“ element – ar. „a‘ġamī“ (Stetkevych 1970: 60; Muftić 2004: 932). Liberalnija struja, utemeljena na Sibavejhinom (Sībawayh) učenju, terminom „mu’arrab“ označavala je sve pozajmljenice, nezavisno od toga koliko su one, svojim morfološkim likom, bile drugačije od izvornih arapskih leksema (Stetkevych 1970: 60; Ali 1987: 98- 99). U odsustvu konsenzusa po pitanju stepena adaptiranosti strane lekseme, na osnovu čega bi se ona kvalifikovala kao arabizovana/nearabizovana, problem u izvesnoj meri rešava arapski termin „dahīl“ – „strana reč“/„tuđica“. Pod njim se podrazumeva „lafz a‘ġamī dahāla al-‘arabiyya dūna an yuṣībahu taġyīr“ (al-‘Āyid, ‘Umar i dr. b. g.: 61). Ovako

⁴⁹ U literaturi na engleskom jeziku postoje pokušaji da se terminološki razgraniče ova dva značenja, pa se naporedo sreću termini „arabization“ i „arabicization“. Pojedini autori smatraju da je bolje upotrebljavati termin „arabicization“ kada je u pitanju postupak stvaranja novih leksema, jer se pod njim podrazumeva jezik, a ne etnička grupa (Shaaban 2007: 696). Ipak, termin „arabization“ ostaje dominantan. Termin „arabizacija“ ima i svoju dijahronu dimenziju, jer se pod njim podrazumeva asimilacija drugih naroda i kultura u periodu cvetanja arapske civilizacije (ca. VII-XIII vek). Čuvena je arabizacija umajadskog halife Abdelmaleka (‘Abd al-Mālik, 685-705), u okviru koje je u administraciju Umajadskog carstva uveden arapski namesto grčkog jezika. Na taj način je iz arapskog jezika istisnut veliki broj leksema grčkog porekla, koje su do tada bile u opticaju u jeziku administracije (Gutas 2007: 199).

definisani, termin „dahīl“ stoji naspram termina „mua`rrib“, pod kojim se podrazumeva „lafz a`ġamī dahāla al-`arabiyya ma`a taġyīr li yatawāfaqa ma`a awzānihā“ (al-`Āyid, `Umar i dr. b. g.: 61).

Prilagođavanje pozajmljenica morfološkom liku arapskog jezika, uklapanjem u sistem korena i paradigmi (ar. wazn, pl. awzān), čime se one potom teško raspoznaju kao strani elementi, moguće je primenom metoda analogije (ar. al-qiyās). U oblasti morfologije, pod analogijom se podrazumeva univerzalan metod kojim se nove reči stvaraju ili izvode prema modelima već postojećih reči (Ali 1987: 23). Analogijom je omogućena i eksploatacija drugih postojećih metoda tvorbe novih leksema, odnosno termina, pre svih derivacije (ar. al-ištiqāq), o čemu će kasnije u radu biti više reči.

Neadaptirane pozajmljenice, koje zadržavaju svoj originalni oblik bez mogućnosti svođenja na neku od postojećih paradigmi i korena, u rečnicima se navode alfabetski (Abboud, Attieh i dr. 2002: 9). Međutim, i ovde ima odstupanja. Tako T. Muftić staru adaptiranu pozajmljenicu „širāt“, koja se javlja u prvoj kuranskoj suri, navodi alfabetski (Muftić 2004: 792), dok je u nekim drugim rečnicima srećemo pod korenom *š r t/*s r t (al-`Āyid, `Umar i dr. b. g.: 731).

Pored pozajmljenica koje su se uklopile u neku od paradigmi arapskog jezika, u potpunosti arabizovanim mogle bi se smatrati one pozajmljenice od kojih su se razvili semantički grozdovi. Takva je, na primer, pozajmljenica „nuta“, od koje je nastala leksema „munawwit“, koja se u literaturi sreće u značenju en. „notator“ (Al Faruqi 1980: 67). U pitanju je particip aktivni II glagolske vrste od glagola „nawwata“ – denominarno izvedenog iz pozajmljenice „nuta“. Isto bi se moglo reći i za one pozajmljenice kod kojih je došlo do svojevrstne naknadne asimilacije, apstrahovanjem konsonanata. Primere koje navodimo sreli smo samo u rečnicima, što znači da su u pitanju predlozi koji nisu zaživeli:

- glagol „mawsaqa“ dobijen je ostavljanjem *najreprezentativnijih* konsonanata lekseme grčkog porekla „musika“ (ar. mūsīqā). Naveden je u značenju – ar. „allafa mūsīqā“; en. „to make music“; fr. „musiquer“ (Ban `Abd al-Allāh 1973a: 255),
- ili možda i zanimljiviji primer, usled većeg „oštećenja“ prilikom svođenja na korenski, odnosno paradigmatski oblik jeste leksema „arkasa“ – en./fr. „(la) orchestration“ (Ban `Abd al-Allāh 1973a: 259).

3.3. Status pozajmljenica kojima su označeni pojmovi autentične arapske muzike

Većina pozajmljenica u značenju termina kojima su označeni pojmovi autentične arapske muzike uklopljena je u paradigme arapskog jezika. Takva je, na primer, leksema persijskog porekla „sanğ“ (Asbaghi 2008: 580), za koju H. Dž. Farmer navodi da je asirskog porekla (Al Faruqi 1981: 295). Instrument „sanğ“ se pominje u poeziji pesnika al-Aše (Al-Aʿšā, † ca. 570-625),⁵⁰ što potvrđuje navode da je ova pozajmljenica u arapski jezik ušla u preislamskom periodu (Al-Maʿīnī 2008: 38, 44). T. Muftić navodi sledeća značenja ove lekseme – „kastanjeta“, „cimbal“ (Muftić 2004: 818).

Adaptirana je, na primer, i leksema persijskog porekla „zīr“ – „žica na udu“. U potpunosti je adaptirana i leksema persijskog porekla „taht“ (taht), u značenju orkestra – koji H. H. Tuma smatra kvintesencijom ansambala arapske umetničke muzike (Touma 1996: 140) – u čiji sastav ulaze instrumenti ud, kanun (qānūn), arapsko ćemane (kamanğa), nej (nāy), tamburin (riqq) i darabuka (darabukka).

Međutim, kod naziva tradicionalnog arapskog ansambla, karakterističnog za područje Iraka – „čalgi bagdadi“ (ğālğī bağdādī – doslovno „bagdadski ansambl“) – u čiji sastav ulaze instrumenti santur (sanṭūr), džoza (ğawza/ğūza, /ir./ ğōza), darabuka, koja se ovde naziva bubanj/doboš (ṭabla) ili dunbak, i tamburin (Touma 1996: 140; Hassan 2002: 412), nalazi se neadaptirana pozajmljenica turskog porekla „čalgi“. U turskom jeziku ova leksema (tur. „çalgi“) jeste *nomen instrumenti* izvedena iz glagola „çalmak“ (tur. „çalmak“ – „svirati“) i označava „muzički instrument“, „instrumentalnu muziku“, „grupu muzičara“ i „mesto na kom se može čuti živa muzika“ (B. a. 2005: 143).⁵¹ Ova leksema se kao turcizam javlja i u našem jeziku. A. Škaljić je navodi u obliku „čalgija“, u značenju „svirka“, „muzički instrument“ (Škaljić 1979: 161). Safvet Beg Bašagić u odlomku svoje doktorske disertacije *Znameniti Bošnjaci i Hercegovci u islamskoj književnosti* (1912), o muderisu (ar. muderris – „nastavnik“/„profesor“) Hasanu Kafiji beleži sledeće:

⁵⁰ U literaturi je ovaj *bard* poznat pod nadimkom „al-sannāğ“, što A. Šiloa (Shiloah) prevodi na engleski kao „the harpist“ (Shiloah 1995: 7). Međutim, prema navodima F. Hitija, u *Knjizi pesama* je pod ovim nadimkom („cimbalist“), spomenut Ibn Muhriz (ca. †715), jedan od muslimanskih pevača (Hiti 1988: 257).

⁵¹ U *Enciklopediji pojmova i termina turske muzike (Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi)* kao sinonim je navedena leksema „saz“ – „žičani instrument (nalik lauti)“, „(bilo koji) muzički instrument“ ili „grupa muzičara“ (Öztuna 2000: 59; B. a. 2005: 651).

„On je pokopan u svome turbetu (mauzoleju) u Pruscu [...] ima na jednom uhu jednu malu crnu mrlju, a to mu je otuda što 'jednom negdi odnekle nehotice jednu čalgiju ču'“ (Nametak 1964: 360).

S. Petrović navodi da se ovaj (balkanski) turcizam sreće u srpskom prizrenskom govoru u obliku plurala „čalgije“, u značenju „svirka“, „muzika“ (Petrović 2005: 450).

3.4. Status pozajmljenica kojima su označeni pojmovi iz zapadne muzičke tradicije

Arapci su od najranijih vremena izvodili muziku u okviru muzičkih ansambala manjeg sastava. Jedini izuzetak predstavljali su dvorski orkestri u Iraku, Maroku i Egiptu (Touma 1996: 109).⁵² Tokom XX veka arapski muzičari su, pod uticajem Zapada, u svoje ansamble uveli nove instrumente (Weiss 2007: 192). Iako se tradicionalni sastav tahta retko proširuje sa „neautohtonim“ instrumentima, u novije vreme se u njegovom sastavu povremeno mogu sresti i harmonika, klavir ili gitara, mada ne i kao esencijalni instrumenti, već više kao neka vrsta ukrasa (Bulos 1971: 25). Pokušaji „obogaćivanja“ tahta zapadnim instrumentima potiču iz vremena francuskog mandata (ar. al-intidāb, 1920-1945), kada su sirijski studenti odlazili u Francusku i vraćali se inspirisani onim što su tamo videli i naučili (Al-Māliḥ 2010: 49). Danas u arapskom svetu postoje i veliki profesionalni radijski, televizijski i pozorišni ansambli koji su veoma popularni i u čijem sastavu dominiraju „zapadni“ instrumenti (Touma 1996: 141). Prema H. H. Tumi, ovakvi orkestri predstavljaju hibrid, koji po svojoj strukturi nije niti izvorno arapski, niti autentično evropski, čime se razaraju principi na kojima počiva arapski tonski sistem i uništava intimni zvuk karakterističan za tradicionalne ansamble manjeg sastava, kao što je taht (Touma 1996: 141). Pored „autohtonih“ instrumenata – poput uda, kanuna, neja, tamburina, darabuke/bubnja u obliku vaze, njihov sastav čine gudači – dvadeset violina, pet violončela i dva kontrabasa – zatim klarineti, oboe i trube, harmonika, električne orgulje i sintisajzer, kao i timpani i zvončići – *glokenšpil* (Touma 1996: 141). U literaturi se kao najfrekventniji termini za navedene „neautohtone“ instrumente javljaju neadaptirane pozajmljenice.

⁵² Prvo napisano delo za simfonijski orkestar sa egipatskom tematikom jeste simfonijska poema „Egipat“, J. Greisa (Yūsuf Ćrays) iz 1937. godine (Al-Ḥūlī 1978: 232). Simfonijski orkestar u Siriji je, u kompletnom sastavu, otpočeo sa radom tek 1993. godine (Al-Māliḥ 2010: 50).

Najfrekventniji termin za instrument violončelo jeste pozajmljenica „fiyūlūnsīl“. Kao i u italijanskom „il cello“, engleskom – „cello“, nemačkom – „das Cello“ i našem jeziku – „čelo“ (Peričić 1985: 363), i u arapskom se javlja pozajmljenica „čelo“ – u četiri grafije: „tšīlū“, „tšīllū“, „ḡilū“ i „šīllū“.⁵³

Najfrekventniji termin za instrument kontrabas jeste pozajmljenica, koja se javlja u dve grafije „kūntrabāš“ i „kūntrābāš“.

Najfrekventniji termin za instrument klarinet jeste pozajmljenica, koja se javlja u dve grafije – „klārīnīt“ i „klārīnit“.⁵⁴ Ovde treba podsetiti na fonotaktička pravila arapskog jezika. Arapski slog ne može početi sa dva konsonanta, pa je jedan od najčešćih načina eliminacije inicijelne grupe od dva konsonanta u stranoj leksemi umetanje „pomoćnog vokala između njih tako da oni više ne pripadaju jednom slogu“ (Janković 1987: 130). S obzirom na to da je termin za klarinet preuzet iz literature i samim tim nevokalizovan, ne možemo da tvrdimo da je to i ovde slučaj. Često se dešava da ni u rečnicima prvi vokal nije eksplicitno naznačen, što kao slučaj srećemo u jednom specijalizovanom rečniku objavljenom u časopisu *al-Lisan al-arabi* (Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 222). Transkripciju stoga dajemo na osnovu vokalizovane arapske grafije navedene u jednom od rečnika oksfordskog izdanja –

"الكلارينيت" (Doniach 1982: 64).

Druga mogućnost razbijanja inicijelne grupe od dva konsonanta kod pozajmljenica jeste predmetanje elifa (alif) vokalizovanog samoglasnikom „a“. U konsultovanoj literaturi smo naišli na sledeće primere ovako realizovanih pozajmljenica u značenju muzičkih termina – „iksīlūfūn“ (ksilofon) i „istākātū“ (stakato).

Najfrekventniji termin za instrument oboa jeste pozajmljenica, koja se realizuje u dvama grafijskim varijantama – „al-ūbuwā“ i ređe „al-ūbū“.

Najfrekventniji termin za instrument harmonika jeste pozajmljenica, koja se realizuje u dve varijante „akūrdiyūn“ i „akurdiyūn“. Ovaj aerofoni instrument, koji se u umetničkoj muzici na Zapadu još uvek bori za svoje mesto (Srećković 2013: 43), često se može čuti u arapskom svetu. Harmoniku su, pored klavira, koristila i Braća Rahbani, poznata po delikatnim orkestarskim mešavinama u kojima su pojedini arapski

⁵³ U poslednjem primeru se javlja i pomoćni znak za vokalizaciju „tašdīd“ – شيلو.

⁵⁴ Prva varijanta ove lekseme navedena je i u rečniku *The Concise Oxford English Arabic Dictionary of Current Usage* (Doniach 1982: 64), dok drugu potvrđuje još jedan rečnik oksfordskog izdanja *Oxford Wordpower* (B. a. 2001: 128). Kod T. Muftića navedena je varijanta „klārīnīt“ (Muftić 2004: 1300).

instrumenti imali bitnu ulogu, a istovremeno suptilno bili uključeni i evropski instrumenti (Asmar, Hood 2001: 310).

Najfrekventniji termin za instrument klavir jeste pozajmljenica „biyānū“, koja nije prilagođena arapskom morfološkom liku. Međutim, sreće se, premda ređe, i varijanta „biyān“, koja je uklopljena na frekventnu paradigmu „fi‘āl“.

Najfrekventniji termin za instrument viola, koja se navodi kao instrument koji, pored uda, ćemaneta/violine, darabuke, rebaba i tamburina ulazi u sastav još jednog tradicionalnog arapskog ansambla, specijalizovanog za izvođenje andaluzijske muzike (Touma 1996: 140), jeste pozajmljenica – „fiyūlā“.

Neadaptirane pozajmljenice srećemo i kod termina za raspone glasa. Tako su najfrekventniji termini za „sopran“, „mecosporan“ i „alt“ neadaptirane pozajmljenice „sūbrānū“/„subrānū“, „mītzūsūbrānū“/„mitzūsūbrānū“, odnosno „āltū“/„āltū“.

3.5. Osnovne karakteristike neadaptiranih pozajmljenica

Osnovna karakteristika navedenih pozajmljenica, kojima su izraženi pojmovi neinherentni arapskoj muzičkoj tradiciji, jeste izrazita nedoslednost u pogledu grafološke adaptacije, odnosno grafijska kolebanja. Međutim, ovakva *više grafijska* adaptacija pozajmljenica u arapskom jeziku prisutna je i kod pozajmljenica starijeg datuma. Tako se opšti termin za muziku realizuje u vidu dvojake grafije „musiki“ (mūsīqī)/„musika“ (mūsīqā), odnosno sa dugim vokalom „i“ (ī), ili „a“ (ā) na kraju reči. Pojedini autori (Shehadi 1995: 7) smatraju da je do ovoga došlo usled toga što su dijakritičke tačke često izostavljane, pa je slovo „jeto“ (yā’) postalo kratki elif (ar. alif maqṣūra). Iako ovo tumačenje, ukoliko ga prihvatimo kao ispravno, ukazuje na to da je prvobitni oblik bio „musiki“ – što se kao varijanta sreće u naslovu Farabijevog dela „*Kitāb al-mūsīqī al-kabīr* – danas je, naprotiv, daleko zastupljenija varijanta sa krajnjim dugim „a“. Po ovom pitanju izjasnila se i Akademija za arapski jezik u Kairu odobrivši obe mogućnosti pisanja ove pozajmljenice – sa dugim elifom, odnosno sa jetom kada na kraju reči stoji dugi vokal i (Şāliḥ 1995: 14). Međutim, grafijska kolebanja javljaju se i kod varijante sa dugim vokalom „a“ na kraju pozajmljenice, jer se naizmenično sreće grafija sa običnim/dugim elifom (ar. alif mamdūda), što kao praksu srećemo u časopisu *al-Haja al-musikija*, dok se na nekim drugim mestima, poput zvaničnog naziva Arapske

muzičke akademije (al-Mağma' al-'arabī li al-mūsīqā) sreće varijanta sa kratkim elifom. U rečnicima se takođe sreće prilično šarenilo. H. Ver (Wehr) i T. Muftić navode oblik sa kratkim elifom (Wehr 1980: 931; Muftić 2004: 1443), dok se u pojedinim rečnicima sreću obe grafije (Al-Āyid, 'Umar i dr. b. g.: 1160). Pomenućemo i stav J. Ramića koji kategorički insistira na tome da leksema „musika“ treba da se piše sa običnim, a ne sa kratkim elifom, jer je to, kako dodaje, pravilo za sve strane reči koje se završavaju na elif (Ramić 1987: 260, 261). Situaciju dodatno komplikuje konstatacija H. Dž. Farmera, koji smatra da je, iako je ovaj termin najčešće vokalizovan kao „musiki“, odnosno „musika“, originalna varijanta najverovatnije bila „musikaj“ (mūsīqay) prema grčkom uzoru (Farmer 1959: 2). Polazeći od činjenice da se ova leksema grčkog porekla, za koju se pretpostavlja da je u arapski jezik ušla negde oko IX veka (Al Faruqi 1981: 681), i danas, kao opšti termin za muziku javlja u dve varijante („musika“/„musiki“), ne treba da čudi što pozajmljenice novijeg datuma ispoljavaju grafijska kolebanja.

U primerima neadaptiranih pozajmljenica *novijeg* datuma koje smo naveli, jedna od osnovnih nedoslednosti jeste nepostojanje pravila kada je u pitanju pisanje dugih, odnosno kratkih vokala.⁵⁵ Prema S. Jankoviću ova pojava je posledica tendencije da se svi vokali pri preuzimanju pozajmljenice označavaju kao dugi vokali u arapskom jeziku, čime se, s jedne strane, očevidno grafijski markiraju strane norme, ali istovremeno ide protiv osnovnih grafijskih uzusa arapskog pisma (Janković 1987: 129).

U vezi s tim navodimo još nekoliko primera:

- pozajmljenica „arija“ – „āriyā“ i „ariyā“,
- pozajmljenica „koncert“ – u značenju kompozicije za solo instrument i orkestar (Peričić 1985: 143) – „kūnširtū“ i „kūnširtū“,
- i pozajmljenica „simfonija“, koja se javlja u više grafijskih varijanti. T. Muftić navodi varijantu „simfūniyā“ (Muftić 2004: 676), dok u literaturi srećemo varijantu „sīmfūniy(y)a“. U rečničkoj literaturi se sreće i varijanta „simfūniyya“ (Al-Āyid, 'Umar i dr. b. g.: 643), što smo sreli i na jednom *onlajn* forumu (<http://forum.wordreference.com/showthread.php?t=703572>).

⁵⁵ Ovu pojavu takođe zapažamo kod prenosa imena zapadnih kompozitora, ali povremeno beležimo i u slučaju stranih imena koja su odavno prisutna u arapskom jeziku. Tako je ime Ishaka al-Mavsilija u nekim tekstovima napisano u varijanti sa kratkim vokalom „a“ – „Ishāq“, a u nekim drugim sa dugim vokalom „ā“ – „Ishāq“.

Poznato je da se nepostojeći konsonanti u arapskom jeziku prenose približnim ekvivalentima. Kod termina za violu i violončelo se u arapskom nepostojeći glas „v“ prenosi slovom „fe“ (fā) arapskog alfabeta, ali i slovom „fe“ sa tri dijakritičke tačke (ف).

Kod pozajmljenice „fagut“ beležimo dve varijante prilikom prenosa nepostojećeg glasa „g“ – sa slovom „kef“ (kāf) – „fākūt“, odnosno „gajn“ (ġayn) – „fāġūt“. Kod egipatskih autora se, zbog varijantnog egipatskog izgovora ovog arapskog fonema, „koji se proteže i na standardnojezičku upotrebu u Egiptu, te nije samo kolokvijalnog karaktera“ (Janković 1980: 20) ova pozajmljenica javlja u varijanti „fāġūt“. Iz navedenih razloga se i pozajmljenica „tango“ javlja u dve grafije – „tāngū“ i „tāngū“.

Kod pozajmljenice „čelo“ ispoljavaju se kolebanja u pogledu prenošenja prvog glasa/konsonanta. Tako u okviru istog broja časopisa *al-Haja al-musikija* srećemo dve mogućnosti – sa digrafom „tš“ (تش), odnosno slovom „ġīm“.

4. Dubletnost

4.1. Sinonimija

U nauci o jeziku ne postoji jedna opšteprihvaćena definicija sinonimije, jer se ona najzastupljenija, prema kojoj su sinonimi reči sa različitom formom a identičnim značenjem, smatra nepreciznom. Navodi se da „ne postoje dva leksema jednakoga izraza i istoga sadržaja zato što bi to onda bio jedan isti leksem“ (Tafra 2005: 219).

Autori poput L. Blumfilda (Bloomfield) smatrali su da sinonimija ne postoji, jer ne postoje lekseme koje se mogu zameniti u svim kontekstima, a da ne dođe do izmene u značenju (Dragičević 2007: 245). Široko je prihvaćeno stanovište da se u jeziku javljaju istoznačnice, lekseme sa identičnim značenjem i daleko zastupljenije bliskoznačnice, lekseme sa sličnim značenjem (Dragičević 2007: 25), ili drugim rečima, apsolutni naspram relativnih/delimičnih sinonima. Međutim, B. Tafra smatra da „bliskoznačnost ne može biti podvrsta istoznačnosti pa se stoga isključuje iz dijela leksikologije koji se bavi sinonimijom“ (Tafra 2005: 225). Iz ovoga proizilazi da ne sme biti podele na prave i neprave sinonime, jer „ne može istost biti nepravda. Ili je nešto isto ili nije isto“ (Tafra 2005: 223). Ipak, kao što i ista autorka zaključuje, ovakvo gledište poprilično je usamljeno.

Autori, poput L. Zguste, smatraju da apsolutna identičnost leksema podrazumeva preklapanje u svim komponentama leksičkog značenja – denotaciji, designaciji, konotaciji i domenu primene – a da ukoliko razlike postoje možemo da govorimo o bliskoznačnicama (Zgusta 1991: 88, 89). B. Tafra u skladu sa svojim stavom da bliskoznačnice nisu sinonimi, pitajući se postoje li uopšte lekseme koje bi zadovoljavale pomenuti kriterijum, pristupa ovde nešto blaže i navodi da dve leksičke jedinice imaju isto denotativno značenje, ako referiraju na isti referent, dok se „razlike koje postoje u konotativnom značenju ili u upotrebi mogu [...] neutralizirati“ (Tafra 2005: 228). Često se upravo termini, koji nisu ni polisemični ni konotativni, navode kao primeri preklapanja u svim komponentama leksičkog značenja, odnosno kao primeri istoznačnica (Zgusta 1991: 88; Dragičević 2007: 245). Autori poput A. Kruza (Cruse) smatraju da treba primenjivati skalu sinonimnosti, „na kojoj su razmeštene [...] vrste sinonimije, u opadajućem redosledu – apsolutna, potpuna, deskriptivna i približna“ (Prčić 2008: 126). Ovakvom shvatanju pridružuje se i R. Dragičević koja navodi da

„sličnost među leksemama može biti različitog intenziteta i da je zato bolje govoriti o skali sinonimnosti nego o binarnom odnosu istoznačnica-bliskoznačnica“ (Dragičević 2007: 245).

4.1.1. *Arapski* termini za koncert

U arapskom se pojam „koncerta“ u značenju muzičke priredbe, označava leksemom domaćeg porekla „ḥafla (mūsīqiyya)“, koju T. Muftić navodi u značenjima „priredba“, „predstava“, „svečanost“, „koncert“, „proslava“, „zabava“ (Muftić 2004: 312) i pozajmljenicom „koncert“ (ar. kūsārt) – en. „concert“; fr. „le concert“; it. „il concerto“, nem. „das Konzert“/„der Musikabend“ (Peričić 1985: 143). Međutim, imajući u vidu da apsolutna identičnost leksema podrazumeva i preklapanje u domenu primene, ne možemo reći da se ovde radi o apsolutnim sinonimima. Prema navodima A. Dž. Rejsija, u bejrutskom govoru se za večeri arapske muzike koristi isključivo termin „ḥaflī“ (ḥaflī – doslovno „proslava“/„parti“), dok se francuska pozajmljenica „kunsēr“ prevashodno koristi kada su u pitanju koncerti zapadne umetničke muzike i manifestacije formalnijeg tipa, a veoma retko u kontekstu izvođenja arapske muzike (Racy 1986: 417, 418).

4.2. Terminološki dubleti/multiplieti⁵⁶

U odnosu između termina i pojma R. Đorđević navodi sledeće mogućnosti:

- termin je naziv za jedan pojam kada se može govoriti o njegovoj jednoznačnosti;
- termin je naziv za dva ili više pojmova i onda je višeznačan;
- dva ili više termina su nazivi za jedan isti naučni pojam kada se govori o sinonimnim terminima;
- dva ili više termina predstavljaju dva ili više pojmova kada se radi o dva neuređena skupa;
- postoji naučni termin, a ne postoji pojam, i
- postoji pojam, a ne postoji naučni termin (Đorđević 1983: 48).

⁵⁶ D. Gortan-Premk navodi da je, kako čine autori poput O. S. Ahmanove (Ахманова), umesto „sinonimni termin(i)“ bolje koristiti termin-sintagmu „terminološki dublet(i)“, s obzirom na to da su termini „zbog svog semantičkog sadržaja i zbog prirode terminoloških sistema, nesposobni za razvijanje sinonimije“ (Gortan-Premk 1997: 122).

Iako se idealnom smatra samo ona situacija u kojoj je termin naziv za jedan pojam, odnosno kada možemo govoriti o njegovoj jednoznačnosti, u praksi su najzastupljeniji slučajevi da su dva ili više termina nazivi za jedan isti naučni pojam (sinonimni termini) i da je termin naziv za dva ili više pojmova, odnosno višeznačan (Đorđević 1983: 48; Tomović 2007: 25).

U nauci o jeziku se tradicionalno smatra da „terminološke višestrukosti, tj. postojanje dva ili više oblika za označavanje istog pojma, zamagljuje klasifikaciju pojmova i njihovo razgraničenje“ (Karadža-Garić 1978: 43). H. Felber izbegavanje sinonima u jeziku struke smatra nužnim, jer prednost treba dati jasnoći i preciznosti, a ne raznolikosti (Felber 1984: 180). D. Šipka navodi da je jedna od odlika idealnog termina nesinonimnost, odnosno osobina „da se ostvaruje veza pojma samo s jednim terminom unutar predmetnog polja“ (Šipka 2006: 151).

Autori alternativne, sociokognitivističke terminološke paradigme (Šipka 2006: 153- 154), poput H. K. Sahera, smatraju da moderna terminološka teorija prihvata pojavu sinonimnih izraza i odbijaju kao neophodno vezivanje jednog pojma sa samo jednim terminom. Time se prihvata da jedan pojam može da ima onoliko jezičkih lica shodno broju komunikacijskih situacija, koje zahtevaju drugačija jezička rešenja (Sager 1990: 58). Tako se na termin više ne gleda kao na izdvojeni deo u rečniku, ili deo poluveštačkog jezika koji ima funkcije odvojene od drugih leksičkih jedinica (Sager 1990: 58). D. Šipka u sociokognitivnom pristupu vidi dopunu tradicionalnoj paradigmi, a ne radikalno odstupanje od nje, jer tradicionalni pristup više odgovara uspostavljanju jezičke terminološke baze podataka, propisivanju terminološkog standarda i tako dalje, dok „[s]ociokognitivni pristupi imaju veću objasnidbenu moć, u recimo, proučavanju upotrebe termina u kontekstu, mijenjanja terminosistema itd.“ (Šipka 2006: 155).

4.3. Sinonimija i arapski jezik

Arapski se često navodi kao primer jezika bogatog sinonimima – nekoliko stotina naziva za lava, oko hiljadu za sablju i tome slično. Arapski autori su od najranijih vremena upotrebljavali više leksema za jedan isti pojam što je dovelo do pojave velikog broja **delimičnih** sinonima (Parkinson 2006: ix). Kada je u pitanju naučna i stručna terminologija u savremenom arapskom jeziku, već se decenijama mogu

čuti pritužbe na mnoštvo terminoloških dubleta/multipleta. S. al-Husri (Sāṭi' Al-Ḥuṣrī, 1882-1967) je polovinom sedamdesetih godina prošlog veka konstatovao da se bogatstvo jezika ne može meriti brojem reči navedenih u rečnicima, niti količinom sinonima *zakopanih* u njima, jer su (arapski) rečnici, pored toga što sadrže reči iz žive upotrebe, istovremeno *grobnice zastarelih reči* (Al-Ḥuṣrī 1975: 36).

Na dijahronijskoj ravni postoji više leksema, koje su se upotrebljavale u značenju termina „muzika“. Neke od njih povremeno se javljaju i danas, u istom ili sličnom značenju:

- „gina“ (ġinā') – leksema arapskog porekla (doslovno „pevanje“), koja se još od ranog islamskog perioda koristila u značenju „vokalna muzika“, a u tom je značenju prisutna i danas (Al Faruqi 1981: 82). U jednom periodu upotrebljavana je i kao opšti termin za vokalnu i instrumentalnu muziku. Usled uticaja prevođenja grčkih dela o teoriji muzike koje se odvijalo pod okriljem institucije Kuća mudrosti (ar. Bayt al-ḥikma) došlo je do semantičke diferencijacije, te je ovom leksemom počeo da se označava deo muzičke umetnosti koji se odnosi na izvođenje, odnosno njen praktični deo, dok je teorija muzike počela da se označava terminom „musiki“/„musika“ (Farmer 1967: 51, 152).⁵⁷
- „lahv“ (lahw) – leksema arapskog porekla (doslovno „zabava“), koja je, pre svega, bila zastupljena u delima gde je muzika predstavljana kao nedozvoljena aktivnost (Shiloah 1995: 63).

Leksema „lahv“ javlja se u suri Lukman („sūrat Luqmān“ – 31:6), gde se najčešće prevodi kao „zabava“:

- „Ima ljudi koji kupuju za zabavu priče
da bi, ne znajući kakav je to grijeh,
odvrćali od Allahova Puta“
(Karić 2008: 410).

Iako je još al-Gazali ukazivao na to da u Kuranu ne postoji ajet kojim se muzika zabranjuje ili dozvoljava, postoje, kako ih H. H. Tuma naziva „subjektivna“

⁵⁷ Ipak, i ovde se zapažaju terminološka kolebanja. Tako je, na primer, al-Kindi termin „musiki“ koristio u navedenom „teorijskom“ značenju, dok Iskrena braća, koji su svoja shvatanja o muzici temeljili na učenjima ovog velikog filozofa, nisu preuzeli istu terminologiju. Konstatacijom „al-mūsīqā hiya al-ġinā'“, termin „gina“ kvalifikovali su kao opšti termin za muziku (Shehadi 1995: 7).

tumačenja (Touma 1996: 4), prema kojima se u pojedinim ajetima indirektno podrazumeva muzika. Tako su se pojedini, koji su muziku zabranjivali, pozivali na podvučeni deo ajeta. Smatrali su da se on odnosi na posedovanje robinja-pevačica, odnosno pesme i muzičke instrumente koji se radije slušaju nego recitovanje Kurana (Shiloah 1995: 32).

Danas se leksema „lahw“ sreće u genitivnoj vezi, u značenju termina za „(muzički,e) instrument(e)“ – „ālat (pl. ālāt) al-lahw“.

- „sama“ (samāʾ) – leksema arapskog porekla (doslovno „slušanje“), pod kojom se podrazumeva(lo) slušanje muzike kao aktivnost, pre nego fenomen muzike *per se* (Shehadi 1995: 7). U literaturi se ovaj termin često sreće u kontekstu nedozvoljenosti/dozvoljenosti slušanja muzike, odnosno toga koja je vrsta muzike dozvoljena i u kojim prilikama. Usled toga stvorio se privid jednog šireg značenja ovog termina – njime se označava muzika u smislu teorije i prakse, a ne učinak koji ona ima na slušaoca rangiran skalom moralnih i religijskih dužnosti. Međutim, kako navodi F. Šehadi (Shehadi):

“strictly speaking, *samāʾ* does not directly name the phenomena we call music. One can say that it refers to these indirectly, as they are reflected in the mirror of audition“ (Shehadi 1995: 8).⁵⁸

Mada se ponekad na engleski prevodi i kao muzika, u užem značenju se pod leksemom „sama“ podrazumeva slušanje recitovanja (mistične) poezije i muzike tokom izvođenja zikra (*ḍikr*) – ceremonije sufijskih bratstava (Al Faruqi 1980: 58; Shehadi 1995: 8).⁵⁹ T. Muftić navodi sledeća značenja lekseme „samāʾ“ – „slušanje“, „glas“, „pjesma“, „sklad“, „blagozvučnost“, „harmonija“ (Muftić 2004: 676).

⁵⁸ U literaturi na Zapadu je polemika o dozvoljenosti/nedozvoljenosti slušanja muzike poznata pod terminom „samāʾ“, koji je uvela K. Nelson (Nelson 1985).

⁵⁹ Doslovno značenje lekseme „zikr“ jeste „sećanje“, „spominjanje božjeg imena“ (Muftić 2004: 484). Zikr je ritual koji se, pored molitve (ar. *ṣalāt*), obavlja u sufijskim redovima. Svoje utemeljenje ima u ajetu sure Saveznici (*sūrat al-Aḥzāb*, 33:41). Cilj zikra jeste prizivanje božjeg prisustva (ar. *ḥaḍra*), što kod svih bratstava, bez obzira na moguće razlike po pitanju formalnog izgleda ceremonije, predstavlja klimaks, a postiže se onda kada učesnici toliko puta izgovore Alahovo ime da od iscrpljenosti padaju u trans (Touma 1996: 165). Zikr može trajati i po nekoliko sati i uključivati pojedine žanrove sekularne arapske umetničke muzike (Touma 1996: 165).

4.3.1. Luġat al-ištiqāq

Jedna vrsta inherentne sklonosti ka tome da se pojam izrazi na više načina, prisutna je i u metodama tvorbe novih leksema, poznatim pod terminom „ištikak“ (al-ištiqāq). O centralnom mestu, koje ovaj postupak stvaranja nove leksike zauzima u arapskom jeziku, govori to što je jedno od njegovih imena – „luġat al-ištiqāq“ (doslovno „jezik derivacije“). Pod ovim terminom podrazumevaju se tri nivoa derivacije:

1. **Prosta ili mala derivacija**, (al-ištiqāq al-saġīr)/opšta tvorba reči (al-ištiqāq al-‘āmm), ili najčešće samo derivacija, postupak je u okviru kojeg se bez ikakvih promena primenjuje neki model tvorbe, tako što se korenski konsonanti ne menjaju, već čine osnovu od koje se dalje gradi (Stetkevych 1970: 7). Primenom univerzalnog metoda analogije, moguće je od istog korena, različitim paradigama, izraziti isti pojam.

Tako se nazivi zanimanja mogu izraziti:

- participom aktivnim (ar. ism al-fā‘il), na paradigmu „fā‘il“,
- ili substantiviranjem oblika prideva za intenzivirano značenje, odnosno intenziviranim participom aktivnim na paradigmu „fa‘āl“.

Shodno tome, profesija „muzičara“ – doslovno „onog koji (stalno) svira“ – može se iz glagola „‘azafa“ (svirati) izvesti kao „‘azīf“, odnosno „‘azzāf“.⁶⁰

Izražavanje oruđa (*nomen instrumenti*), odnosno sredstva pomoću koga se (stalno) obavlja neki posao (Muftić 1956-57: 11) u arapskom je moguće izraziti paradigmom „fa‘āla“, koja je nastala dodavanjem nastavka za građenje ženskog roda (ar. –at-un) na oblik intenziviranog participa aktivnog.

Tako je termin za „pedal(u)“ – kod, na primer, klavira – „dawwāsa“, izveden iz glagola „dāsa“ („stati“, „zgaziti“). Međutim, s obzirom na to da se *nomen instrumenti* izvodi i na paradigme „mif‘al“, „mif‘ala“ i „mif‘āl“, termin za „pedal(u)“ javlja se i kao „midwas“, od istog korena, dok u rečnicima beležimo i oblik „midwās“.

Paradigme „mif‘al“, „mif‘ala“ i „mif‘āl“ prisutne su od klasičnog doba. U novije vreme preporučene su od strane Akademije za arapski jezik u Kairu. Treba pomenuti i da su veoma frekventne kada su u pitanju termini za muzičke instrumente:

⁶⁰ U literaturi se sreće samo „‘azīf“, dok se „‘azzāf“ javlja u rečnicima.

- na paradigmu „faʿāla“: „zammāra“ – „(dvocevna) flauta“, „frula“; „naqqāra“ – „mali bubanj“, „talambas“, „činela“ (Muftić 2004: 601, 1524) i brojne druge.
- na paradigmu „mifʿal“: „mizhar“, koji se javlja u poeziji Al-Aše i Imru al-Kajsa (Imruʿ Al-Qays al-Kindī) i označava ud ili instrument nalik njemu (Al-Maʿīnī 2008: 36, 38). H. H. Tuma pod terminom „mizhar“, navodeći i varijantu „mazhar“ (što je *nomen loci*), podrazumeva „okvirni bubanj“ (Touma 1996: 135). T. Muftić navodi sledeća značenja ove lekseme – „lutnja“, „ud“, „lira“, „veliki bubanj“ (Muftić 2004: 607). H. Ver, uz klasifikatornu etiketu *egipatski*, ovaj instrument objašnjava kao „ancient Arabic variety of the lute; (now pronounced mazhar) a kind of tambourine“ (Wehr 1980: 384),
- na paradigmu „mifʿala“ javlja se leksema „mizafa“ (miʿzafa), koju T. Muftić navodi u značenju „harfa“, „(muzički) instrument“ (Muftić 2004: 959). Govoreći o muzičkoj atmosferi umajadskog perioda, F. Hiti kao drugi omiljeni žičani instrument, nakon uda, navodi „mizafu“, koju opisuje kao vrstu psaltera (Hiti 1988: 257). L. I. al-Faruki navodi da je značenje lekseme „miʿzafa“ (i varijante „miʿzaf“) „muzički instrument“, a da se upotrebljava i kao opšti termin za žičane instrumente (Al Faruqi 1981: 187),
- na paradigmu „mifʿāl“ srećemo „mizmar“ (mizmār), izvedeno iz glagola „zamara“ – „svirati na flauti“ (Muftić 2004: 600), tako da bi doslovan prevod ove lekseme bio „instrument na kojem se svira kao na flauti“. T. Muftić navodi značenja „flauta“, „oboa“, „frula“, „klarinet“ (Muftić 2004: 601).

Postoje i drugi muzički termini izvedeni putem navedenih paradigmi. Tako je, na primer, termin za „čivije“ – „malāwī“ (sing. milwā). T. Muftić leksemu „milwā“ (pl. malāwā) navodi u značenju „vijak“, „napinjač žice“, a u istom značenju i leksemu „malwā“ (Muftić 2004: 1375), što je zapravo paradigma imenice mesta (*nomen loci*). Varijantu „milvā“ navodi i H. Ver u značenju „peg (of a stringed instrument),“ s napomenom da je u pitanju termin novijeg datuma, koji se sreće u literaturi, ali čija je sveopšta raširenost među stručnjacima upitna (Wehr 1980: XIII- XIV).

U arapskom jeziku je moguće jedan isti pojam izraziti putem nekoliko paradigmi od istog korena. Tako u značenju „flautista“ T. Muftić navodi tri mogućnosti – „zāmir“, „zummār“ i „zimir“ (Muftić 2004: 601). Za termin „solo“ se u literaturi sreću sledeće mogućnosti – „al-mūsīqā [...] fardiyyat al-ṣawt“ (solo muzika); „al-ḡināʾ

al-ifrādī“ (solo pevanje) i „al-kamān al-ifrādī“ (solo violina); izraz „bi šūra munfarida“ i potom i „āla munfarida“ (solo instrument). Pri opisu kantate „Zakletva“ (ar. „al-Qasam“) egipatskog kompozitora A. Šawana (al-Šawān, 1916-1993) iz 1963. godine, posvećenoj palestinskom pitanju, koja je napisana za vokalnu solo deonicu uz pratnju hora i orkestra, u arapskom originalu stoji: „wa hiya maktūba li al-ġinā’ al-infirādī ma’a al-kūrāl wa al-urkastrā“ (Al-Hūlī 1978: 247).

Međutim, postavlja se pitanje da li su navedeni primeri sinonimi. Ova dilema prisutna je i kod naših leksikologa. R. Dragičević prihvata jednokorenske, odnosno raznokorenske sinonime (Dragičević 2007: 246). D. Šipka pak različitost korena smatra presudnim pri razgraničavanju sinonimije od međuleksemske dubletnosti – odnosa dve lekseme istog korena i identičnog značenja (Šipka 2006: 53; Dragičević 2007: 246). U arapskom jeziku bogatom korenima, u kome je pretežan broj reči izveden iz apstraktnog korena pomoću odgovarajućeg sleda vokala i afiksa sa određenom funkcijom (Smailagić 1990: 73), ovo pitanje je od posebne važnosti.⁶¹ Prema I. Anisu (Anīs, †1977), lekseme koje poseduju zajednički koren ne mogu se smatrati sinonimima (Muftić 1998: 676- 677).

2. „**Veliki ištikak**“ (al-ištiqāq al-kabīr), odnosno „metateza“, ređe „inverzija“ (ar. al-qalb) jeste metod stvaranja novih leksema u kom redosled korenskih konsonanata više nije preduslov, već se nove lekseme stvaraju tako što se njima menja mesto, uz istovremeno zadržavanje originalnog značenja (Stetkevych 1970: 7, 46; Muftić 2004: 1224; Larcher 2006: 575). Najpoznatiji primer metateze jeste „ba’d“⁶², odnosno „biḍ“ u značenju „neki“, „nekoliko“, premda treba biti oprezan u pogledu postavljanja apsolutne sinonimije. Lekseme „wahšī“, odnosno „ḥūšī“ obe imaju značenje „divlji“, odnosno „zastarela reč“ (Muftić 2004: 343, 1620).⁶² U poređenju sa prvim tipom derivacije, uticaj koji je ovaj postupak imao prilikom građenja termina u novije doba je minoran, ali je veoma prisutan u kolokvijalizmima (Stetkevych 1970: 46). U muzičkoj terminologiji beležimo primer za naziv narodnog (kratkog) instrumenta sa dve jezičaste svirale jednake dužine od kojih svaka ima rupice/otvore (Reynolds 2007: 143) –

⁶¹ „Arapski književni jezik, među svim semitskim jezicima, ima najviše korijena (više od 10.000, od kojih preko 6.500 trilitera), kao i najveći broj pojedinih riječi“ (Muftić 1998: 12).

⁶² Metatezom, pored zamene mesta korenskih konsonanata, može doći i do promene u vokalizaciji, na isti način na koji se to dešava i kod leksema „zawġ“ i eg. „guz“ (ġūz).

„mizwiġ“, odnosno „miġwiz“. L. I. Al-Faruki navodi da je „mizwiġ“ kolokvijalizam od „miġwiz“ (Al Faruqi 1981: 184, 190).⁶³

3. „**Najveća derivacija**“ (al-ištiqāq al-akbar), odnosno „al-ibdāl“ – doslovno „zamena“, „promena“, „menjanje“, „zamena radikala“ (Muftić 2004: 80), ili „alternacija“, danas je neproduktivna. Alternacija predstavlja korensku transformaciju, kada se unutar jedne reči jedan od korenskih konsonanata zameni nekim drugim, a značenje ostane delimično ili u potpunosti zadržano (Stetkevych 1970: 7, 46). Time su dva konsonanta presudna za značenje, dok treći predstavlja semantičku nijansu, ili se njime uspostavlja veza sa drugim korenom (Stetkevych 1970: 46). Ovaj metod izvođenja novih leksema u direktnoj je vezi sa osnovnom idejom teorije o bilateralizmu (ar. al-ṭunā’iyya) – o prvobitnom dvokonsonantizmu leksema, iz kojih su kasnije izvedene trokonsonantske lekseme – koju je uveo Ibn Džini (Muftić 1998: 28). Teorija o bilateralizmu stoji naspram shvatanja da je arapski jezik u osnovi trokonsonantski ustrojen, a da su promene u korenskim konsonantima posledica fonetskih promena tokom dugih vremenskih perioda ili uslovljene uticajem brojnih dijalekata (Ali 1987: 22). Ukoliko bi se za osnovu uzelo dvokonsonantsko jezgro, na ovaj način izvedene lekseme ne bi se mogle smatrati stvarnim sinonimima, jer bi to, imajući u vidu navedeno stanovište I. Anisa, suštinski bili isti koreni (Muftić 1998: 677).

4.4. Terminološki dubleti/multipleti kod pojmova neinherentnih arapskoj muzičkoj tradiciji

Jedan od glavnih uzroka pojave terminoloških dubleta kada su u pitanju termini kojima su označeni pojmovi neinherentni arapskoj muzičkoj tradiciji jeste koegzistiranje lekseme stranog i domaćeg porekla. Do toga dovode dva suprotstavljena pristupa pri stvaranju novih termina – posezanje za stranim terminima (makar u prvo vreme) i, s druge strane, insistiranje na domaćim terminološkim rešenjima. Konsultovana literatura obiluje ovakvim primerima, a neretko su obe mogućnosti navedene jedna do druge. Tako, na primer, „solo pevanje“ srećemo kao „ġinā’ sūlū“ i istovremeno kao „ġinā’

⁶³ Mizwiġ se navodi kao jedan od dva duvačka instrumenta, koji pored rebaba sa jednom žicom i gudalom služi kao pratnja bedunskim/pustinjskim pesmama, koje se mogu čuti u polupustinjskim predelima istočne Sirije (Al-Māliḥ 2010: 57).

mufrad“, odnosno zajedno navedene – „ġinā’ sūlū ay mufrad“. Isto je i kada je u pitanju solo instrument – „a‘māl al-biyānū al-munfarid“ (dela za solo klavir), „‘ūd munfarid“ (solo ud), „kūntrābāš šūlū“ (solo kontrabas). U literaturi se kao sinonim pozajmljenice „nota“, sreće i arapska leksema „naġama“/„naġma“, pa se tako nota *a/la* sreće i kao „naġamat/naġmat lā“.

Terminološki dubleti su česti kod naziva za gudačke instrumente.

Termini za instrument „violončelo“ jesu pozajmljenica „fiyūlūnsīl“ i domaća kovanica (atributivna sintagma) – „kamān ġahīr“ – doslovno „violina snažnog/zvonkog (zvuka)“.

Termini za instrument „kontrabas“ jesu pozajmljenica „kūntrabāš“/„kūntrābāš“ i domaća kovanica (atributivna sintagma) – „kamān aġhar“ – doslovno „(naj)glasnija/bas violina“.

Pored pozajmljenice, kao termin za instrument „viola“ se u pojedinim rečnicima navodi i domaća kovanica (atributivna sintagma) – „kamān awsaṭ“ – doslovno „srednja violina“ (Ban ‘Abd al-Allāh 1973a: 302; Doniach 1982: 438).⁶⁴

Osim toga što je veoma izražena kod termina za „neautohtone“ muzičke instrumente, terminološka sinonimija se javlja i kod termina kojima su označeni drugi muzički pojmovi. Pored pozajmljenica koje se koriste za raspon glasova „sopran“, „mecosopran“ i „alt“, javljaju se i termini nastali od domaćih elemenata – „ašwāt al-nisā’ tuqṣam ilā ḥādda (sūbrānū) mā bayna al-ḥādda wa al-munḥafiḍa (mītzūsūbrānū) wa munḥafiḍa (āltū) – doslovno „ženski glasovi dele se na visoke (sopran), na one između visokih i niskih/dubokih (mecosopran) i niske/duboke (alt)“.⁶⁵

Termin za bas tonove jeste pozajmljenica sa nastavkom za sufiksalsnu množinu ženskog roda (ar. „āt-un“) – „bāšāt“ – nakon koje je u zagradi naveden termin sastavljen od domaćih elemenata – „ašwāt ġalīza“ – doslovno grubi/hrapavi/reski tonovi/glasovi (Muftić 2004: 1070).

Pored domaćih termina koje smo naveli u značenju „pedal(e)“, veoma je frekventna i pozajmljenica „bīdāl“.

Termini za „glisando“ jesu frekventna pozajmljenica „ġ(i)lisāndū“ i arapska leksema „inzilāq“ – doslovno „klizanje“, „plazanje“, „skijanje“ (Muftić 2004: 599).

⁶⁴ U rečniku *Oxford Wordpower* navedena je samo domaća kovanica, a ne i pozajmljenica (B. a. 2001: 823).

⁶⁵ Predlog za „alt“ Akademije u Kairu jeste „rannān“ (Willmon 1994: 7).

4.4.1. Termini za predznake

Bitan segment beleženja muzike notama, koje se u arapskoj muzici primenjuje od druge polovine XIX veka, čine predznaci/akcidentalije), ili hromatski znaci (Peričić 1985: 13). Termin za „predznak“ u arapskom jeziku je leksema arapskog porekla „‘araḏī“ – doslovno „slučajan“, „akcidencijalan“, „nebitan“, „sporedan“ (Muftić 2004: 950).

Najfrekventniji termin u arapskom jeziku za (predznak) snizilicu, kojom se ton snižava za hromatski polustepen, jeste pozajmljenica „bīmūl“, romanskog porekla – prema it. „il bemolle“; fr. „le bémol“ (Peričić 1985: 300).⁶⁶ Međutim, u literaturi se istovremeno javlja i leksema arapskog porekla – „ḥafḏ“ – doslovno „spuštanje“/„snižavanje“.

Najfrekventniji termin za (predznak) povišilicu, kojom se ton povišava za hromatski polustepen jeste pozajmljenica romanskog porekla – „diyīz“ – prema it. „il diesis“, odnosno fr. „le dièse“ (Peričić 1985: 247). L. I. al-Faruki ovu pozajmljenicu navodi u varijanti „diyayz“, s napomenom da se radi o leksemi francuskog porekla (Al Faruqi 1981: 65), a njeno francusko poreklo potvrđuje i A. Kazim (Kāzīm 1964: 51). Međutim, paralelno se u literaturi sreće i termin, odnosno leksema arapskog porekla „raf“ – doslovno „podizanje“/„dizanje“.

Još jedan predznak (akcidental) jeste razrešilica, kojom se povišeni, odnosno sniženi ton razrešava (Tajčević 2003: 65, 66). Najfrekventniji termin u arapskom jeziku jeste pozajmljenica „bīkār“, što, pretpostavljamo, dolazi od francuskog „le bécarre“ (Peričić 1985: 270). U specijalizovanom rečniku objavljenom u časopisu *al-Lisan al-arabi* za ovaj pojam predložene su domaće kovanice – „‘alāmat al-ilgā‘“ i „mu‘addilat naḡam“ (Ban ‘Abd al-Allāh 1973a: 256) – doslovno „znak za poništavanje“ i „(znak) k. izravnava notu“.

4.4.2. Izražavanje tempa i dinamike

Sa Zapada su stigle i oznake za tempo izvođenja, koje su u evropskim jezicima izražene leksemama italijanskog porekla. R. Paunović-Štajn primećuje da kada bi se termini, poput *andante*, *allegro*, *piano* i njima slični preveli, ne bismo dobili precizne

⁶⁶ A. Kazim navodi da je u pitanju leksema francuskog porekla (Kāzīm 1964: 28).

podatke o kojoj brzini ili jačini se radi, te stoga ovi termini opstaju u svom izvornom obliku jer „kao originalni (strani) termini oni imaju svoje metričke vrednosti u odnosu na broj udaraca u minutu, a pravilna interpretacija omogućava i pravilno prenošenje poruke kompozitora“ (Paunović-Štajn 2005: 47- 48). U arapskom jeziku smo zabeležili povremene pokušaje prevoda ovih termina, koji su u italijanskom jeziku izraženi priloški.⁶⁷ Primeri koje navodimo uglavnom su preuzeti iz rečničke literature:

- *allegro* (it. doslovno „veselo“, „radosno“) je oznaka za brz tempo. U arapskom se sreće kao pozajmljenica u varijantama „āllīgrū“ i „ālīgrū“, nakon koje sledi domaći termin – „mutawassiṭ al-su‘ra“ – doslovno „srednje brzo“. U specijalizovanom rečniku objavljenom u časopisu *al-Lisan al-arabi* predložen je termin „a‘ḡal“ (Ban ‘Abd al-Allāh 1973a: 211) – doslovno „brže“, „hitrije“, što je i predlog Akademije u Kairu (Willmon 1994: 6). U literaturi smo naišli i na termine u vidu domaćih izraza – „bi faraḥ“ i „bi ḥamās“, doslovno „radosno“ i „ushićeno“, „s entuzijazmom“. U partituri kompozicije/pesme F. al-Atraša, *Miš mumkin uḥibbuk*, *allegro* je navedeno u originalu latinicom (Al-Ġabaqḡī b. g.: 27),
- *andante* (it. doslovno „idući“, „hodajući“) je kao i *allegro* jedna od najstarijih osnovnih oznaka za tempo, koja se u pogledu brzine nalazi na pola puta između oznaka *allegro* i *adagio*, te je u pitanju relativno brz tempo (Andreis, Malinar i dr. 1958: 42). U literaturi smo u značenju *andante* sreli leksemu „mutawassiṭ“ – doslovno „srednji“, „prosečan“,
- *adagio* (od it. „ad agio“ – „ne žureći“, „udobno“) jeste oznaka za polagani tempo (Andreis, Malinar i dr. 1958: 6), koja se u arapskom izražava domaćom leksemom, odnosno pridevom „baṭī“ (doslovno „spor“, „lagan“), ali i pozajmljenicom „adāḡiyū“. U literaturi smo naišli na opisni termin „aḥaff min buṭ“ – doslovno „laganije sporo“. U specijalizovanom rečniku objavljenom u časopisu *al-Lisan al-arabi* naveden je termin „amhal“, „mutamahhil“ (Ban ‘Abd

⁶⁷ Zanimljivo je pomenuti da su postojali pokušaji prevođenja muzičke terminologije na našim prostorima. Tako je krajem prethodnog veka, publikujući u prvom srpskom muzičkom časopisu *Gudalo*, činio R. Tolinger (Tollinger), poreklom Čeh. On se zalagao za jezičko čistunstvo, odnosno kompletan prevod muzičke terminologije na srpski jezik (Popović-Mladenović b. g.: b. s.).

al-Allāh 1973a: 210).⁶⁸ Doslovan prevod drugog termina jeste „polagan“, „spor“ (Muftić 2004: 1440),

- *adagietto* je malo brži tempo od *adagia*, koji se u arapskom sreće izražen hibridnim kalkom „adāḡiyū saḡīr“ – doslovno „mali adado“,
- *presto* – žurno ili hitro (Tajčević 2003: 167) – u arapskom jeziku srećemo u vidu pozajmljenice „b(i)rīstū“, sa u nastavku navedenom domaćom leksemom/pridevom „sarī“, doslovno „brz“ ili izraženog priloški „bi sur‘a“ – doslovno „brzo“, „hitro“.

Dinamika je odnos muzičkih tonova prema njihovoj jačini. U evropskim jezicima se prilikom obeležavanja raznih stepena tonske jačine koriste izrazi i skraćenice iz italijanskog jezika (Tajčević 2003: 165). U arapskom se u ovom značenju sreće pozajmljenica u varijantama „al-dīnāmīk“ i „dīnāmīkiy(y)a“, dok istovremeno postoji termin skovan od domaćih elemenata – „quwwat al-ṣawt“, doslovno „jačina zvuka“.

- za *piano* (skr. *p*) se kao termin sreće domaći izraz „bi nu‘ūma“, doslovno „nežno“, „meko“. Istovremeno se javlja i pozajmljenica „biyānū“, sa u nastavku navedenom domaćom kovanicom – „ṣawt ḥafīf“, doslovno „lagan zvuk“. Povremeno se sreće i termin navedenim latinicom „Piano“,
- druga osnovna razlika u dinamici, pored „tiho“, odnosno *piano* jeste „jako“, odnosno *forte* (Tajčević 2003: 165), koja se u arapskom izražava kao „bi quwwa“, doslovno „energično“, „snažno“ (Muftić 2004: 1253) ili pozajmljenicom „fūrṭī“,
- *mezzo*, koje u vidu skraćenice *m* može stajati uz *piano* ili *forte* da označi srednje tih, odnosno srednje jak zvuk, u arapskom se izražava leksemom „mutawassiṭ“. Tako *mf* srećemo kao „bi quwwa mutawassiṭa“, doslovno „srednja jačina“,
- postepeni prelaz iz tišeg u jače označava se izrazom „krešendo“ – *crescendo*, skr. *cresc.* – a postepeni prelaz iz jačeg u tiše izrazom „dekrešendo“ – *de crescendo*, skr. *decrsc.* (Tajčević 2003: 166). U arapskom se za date pojmove sreću termini sastavljeni od domaćih elemenata – „al-quwwa al-mutaṣā‘ida wa al-mutanāqiṣa“. Glagol „taṣā‘ada“ iz kog je izveden prvi particip ima značenje

⁶⁸ „Amhal“ je i predlog Akademije u Kairu (Willmon 1994: 4).

„(postepeno) se dizati/uspinjati“, a glagol „tanāqāṣa“ iz kog je izveden drugi particip – „postepeno se smanjivati“ (Muftić 2004: 799, 1525). Istovremeno, u literaturi smo sreli pozajmljenicu „k(i)rīšāndū“.

4.4.3. Termini za muzičke oblike sa Zapada

Veliki broj naziva muzičkih oblika iz zapadne muzičke tradicije izražen je u arapskom jeziku terminološkim dubletima:

- „svita“ se najčešće javlja kao pozajmljenica – „s(i)wīt“. Međutim, sreće se i termin od domaćih elemenata – „mutawāliya (laḥniyya)“, dok u značenju fr. „suite (gothique)“ srećemo „mutatāliya (ḡūṭiyya)“. Navedene lekseme arapskog porekla su masdari izvedeni iz glagola „tawālā“, odnosno „tatālā“, koji oba imaju značenje „međusobno se smenjivati“ (Muftić 2004: 1672, 167),
- kao termini za „kantatu“ koegzistiraju pozajmljenica i domaća kovanica – „kāntātā“ i „maqṭū‘a ḡināiyya“. Istovremeno se u ovom značenju javlja apstraktna imenica – „ḡinā’iyya“, koju smo u literaturi sretali zajedno sa pozajmljenicom, na sledeći način – „ḡinā’iyya“/„kāntātah“,
- termin za „oratorij(um)“ je najčešće pozajmljenica „ūrātūriyū“, ali beležimo i domaću kovanicu – „‘amal inšādī“,
- skerco, kao stav sonate, simfonije ili nekog kamernog dela, sreće se kao domaća kovanica – „ḥaraka rašīqa“, doslovno „lak/brz stav“, što je u skladu s tim da je skerco obično lakog karaktera (Karp 1973: 348). Istovremeno u literaturi se kao najfrekventniji termin javlja pozajmljenica realizovana u dve varijante „skīrzū“ i „šīrzū“,
- kao termini za etidu (fr. étude – „vežba“, „studija“), instrumentalnu kompoziciju sa izrazito didaktičkom svrhom (Cipra 1958 : 437), paralelno se upotrebljavaju arapska leksema „dirāsa“ i pozajmljenica „ītūd“.

4.4.4. Termini za dur i mol

Dijatomske durske i molske lestvice (i iz njih izvedene hromatske lestvice), koje su zajedno činile osnovu celokupne evropske muzičke kulture od XVII do početka XX veka (Kuntarić 1963: 133), predstavljale su potpunu novinu za autentičnu arapsku

muzičku kulturu, zasnovanu na sistemu makama. Za pojmove „dur“, odnosno „mol“ u arapskom jeziku su veoma frekventni termini izraženi arapskim pridevima – „kabīr“, odnosno „ṣaġīr“ – doslovno „veliki“, odnosno „mali“. Istovremeno u literaturi srećemo i jednako frekventne pozajmljenice „māġūr“/„mayġūr“ („mayġur“), odnosno „mīnūr“/„maynūr“. Neretko se pozajmljenica i domaća leksema sreću navedene zajedno u literaturi, kao što je to u sledećem primeru – „al-mayġur ay al-kabīr“.

Varijante pozajmljenica za dur i mol – „māġūr“ i „mayġūr“, odnosno „mīnūr“ i „maynūr“ – se javljaju zbog istovremenog oslanjanja na francuski, odnosno engleski izgovor ovih pozajmljenica u originalu. Ovakva situacija posledica je nekadašnje kolonijalne vladavine, koja je arapski svet podelila na različite sfere jezičkog uticaja – francuskog i engleskog, pre svega, što je dovelo i do pojave bilingvizma u nekim delovima arapskog sveta, pre svega u zemljama Magreba.

4.4.5. Termini za rekvijem

Kompozicija rekvijem, ili misa za mrtve, (lat. *Requiem, missa pro defunctis*), koja je naziv dobila po uvodnom tekstu introita *Requiem aeternam* – lat. „pokoje večni“ (Brunšmid 1963: 477), delo je uronjeno u duh hrišćanske kulture. U arapskom jeziku se najčešće sreće kao pozajmljenica u varijantama „rīkwiyām“, „rīkwiyīm“ i „rīkwiyam“. U evropskim jezicima se pored internacionalizma „rekvijem“, u istom značenju javlja i terminološki dublet – it. „la messa per i defunti“, fr. „le requiem“/„la messe des morts/défunts“, nem. „das Requiem“/„die Totenmesse“, en. „requiem“/„mass“ (Peričić 1985: 275). Tako se i u arapskom sreće leksema „quddās (ġanā'izī)“, koju T. Muftić navodi u značenjima „misa“ i „krvna žrtva“ (Muftić 2004: 1172). Iz narednog primera gde se govori o poznatoj sekvenci (die Sequenz) Mocartovog *Rekvijema, Lakrimozi* (*Lacrimosa dies illa*) – „tartīlat 'Lākrimūzā' wa hiya āhar maqṭa' laḥḥanahā Mūzārt ḥilāla 'amalihi fī al-Ġunnāz“ (Ḥanānā 1993: 157), kao termin za „rekvijem“ javlja se leksema „ġunnāz“ T. Muftić ovu leksemu navodi u značenjima – „pokop“, „pogreb“, „sahrana“, „sprovod“, „dženaza“ (Muftić 2004: 242).

4.5. Terminološka sinonimija kao posledica pozajmljivanja iz više od jednog stranog jezika

Jedan od uzroka pojave terminoloških dubleta jeste istovremeno pozajmljivanje iz više od jednog stranog jezika. Autori gramatike *Modern Written Arabic: a Comprehensive Grammar* primećuju da je ova pojava u arapskom svetu regionalno uslovljena (Badawi, Carter i dr. 2004: 743).

Ilustrativan primer u muzičkoj terminologiji jesu termini za instrument „fagot“. Frekventan termin za ovaj instrument jeste pozajmljenica „bāṣūn“, koja je, pretpostavljamo, preuzeta iz francuskog (le basson), ili engleskog jezika (bassoon). Međutim, sreće se i pozajmljenica „fāgūt“, koja ukazuje na italijansko (il fagotto) ili nemačko (das Fagott) poreklo.

Kao termin za instrument „harmonika“ se, pored frekventne pozajmljenice iz francuskog jezika (fr. le accordéon), u literaturi javlja i pozajmljenica „hārmūnikā“, što pretpostavljamo dolazi od nemačkog „die Harmonika“.

4.6. Koegzistiranje dve (ili više) domaće lekseme za jedan isti muzički pojam

Terminološki dubleti u muzičkoj terminologiji neretko su posledica koegzistiranja dva (ili više) termina domaćeg porekla. Tako se u značenju (muzičke) pratnje naporedo javljaju dve lekseme arapskog porekla:

1. „murāfaqa“ – „murāfaqa āliyya“ (instrumentalna pratnja); „ālat al-nāy bi murāfaqat ālat al-riqq“ (instrument nej u pratnji tamburina).
2. „muṣāḥaba“.

U značenju „(muzičkog) instrumenta“ srećemo više leksema domaćeg porekla. Najfrekventnija je leksema „āla“ (pl. ālāt), koja je u našem jeziku prisutna kao turcizam „alat“. Značenja ove lekseme jesu „oruđe“, „alatka“, „naprava“, „sprava“, „aparāt“, „instrument“ (Muftić 2004: 59).⁶⁹ Nešto ređe sreće se i leksema „adā“ (pl. adawāt), za šta navodimo primer – „al-mizmār min adawāt al-naḥḥ“ (mizmar je duvački instrument). Značenja lekseme „adā“ jesu „oruđe“, „alatka“, „sprava“, „naprava“, „uređaj“, „instrument“ (Muftić 2004: 20). Š. K. Hasan (Hassan) navodi leksemu „ida“, kojom se u pojedinim regijama Iraka označava specifična grupa instrumenata povezanih sa određenom muzičkom umetnošću (Hassan 2002: 401). Kod T. Muftića ova leksema je navedena u varijanti „udda“, sa značenjima „oprema“, „oruđe“, „pribor“, „alat(ka)“,

⁶⁹ Kada je u pitanju teritorija Iraka, Š. K. Hasan (Hassan) navodi da se ova leksema koristi u urbanim sredinama (Hassan 1980: 103).

„mašina“, „aparat“, „uređaj“ (Muftić 2004: 934). Upotrebu ove lekseme u značenju muzičkih instrumenata u varijanti „’iddi“ u govoru Bejruta potvrđuje i A. Dž. Rejsi. Autor objašnjava da ova leksema može da označava „oruđe“ u bilo kom poslu – u oblasti muzike ili, na primer, tkanju ćilima (Racy 1986: 422). Kada je u pitanju literatura starijeg datuma treba pomenuti i termin „malāhī“, plural lekseme „milhā“, odnosno *nomen instrumenti* izvedeno iz korena *l h w.⁷⁰ Već smo naveli da se „muzički instrumenti“ povremeno sreću i u vidu genitivne veze „ālāt al-lahw“, doslovno „instrumenti zabave“. U istom značenju veoma je frekventna i genitivna veza „ālat/ālāt al-ṭarab“.

U značenju lestvice, odnosno tonaliteta beležimo sledeće termine:

- leksemu „sullam“ – „sullam lā al-kabīr“ (A-dur lestvica); „sullam lā al-ṣaġīr“ (*amol* lestvica/tonalitet),
- leksemu „nagma“
- i veoma često, naročito prilikom navođenja tonaliteta kompozicije, sreće se leksema „makam“ – *Fantāziyā min maqām rī mīnūr li al-biyān* (*Fantazija u d molu za klavir*).

Pojam „kamerne/komorne muzike“ – fr. „la musique de chambre“, en. „chamber music“, nem. „die Kammermusik“ (Peričić 1985: 127) – u arapskom jeziku je izražen genitivnim vezama – „mūsīqā al-ḥuġra“ i „mūsīqā ġuraf“. Osnovna značenja leksemâ „huġra“ (pl. „huġar“) i „ġurfa“ (pl. „ġuraf“) jesu „soba“, „komora“, „prostorija“ (Muftić, 2004: 269, 1056).

4.6.1. Lekseme u značenju termina „harmonija“

Izvorna arapska muzika ne poznaje harmonijsku komponentu, odnosno višeglasnu muziku „u kojoj se akordi (vertikalne strukture) pojavljuju kao pratnja melodije“ (Živković 1994: 5). Bilo da je u pitanju jedan izvođač, manji ansambl od tri do pet muzičara, poput tahta, ili veliki orkestar od preko dvadeset izvođača, u

⁷⁰ Leksema „malāhī“ je istovremeno oblik plurala od lekseme „malhā“ – „zabava“, „razonoda“, „veselje“, odnosno „milhā“ u značenju „igračka“ (Muftić 2004: 1369). Ovom leksemom se doslovno označavaju *instrumenti* koji mogu da rasonode, kojima se traći ili gubi vreme.

Jedno od prvih dela na arapskom jeziku u kom su muzika i muzički instrumenti bili osuđeni kao grešni, jeste *Damm al-malāhī*, gde je autor I. A. Al-Dunja (Ibn Abī al-Dunyā, 823–894), što se već vidi iz samog naslova, muziku i muzičke instrumente svrstao u istu grupu sa igrama i drugim vidovima zabave (Shiloah 1995: 17).

autentičnoj arapskoj muzici, izuzev u retkim slučajevima, ne postoje ni polifoni ni harmonijski elementi (Marcus 2002: 33). Često se dešava da više instrumenata nastupa zajedno, svirajući u intervalskom razmaku jedne ili dve oktave (Touma 1996: 140). Isto je i sa pevanjem, koje se uglavnom odvija unisono ili u razmaku oktave. Stoga je autentična arapska muzika monofona, odnosno može biti heterofona kada različiti instrumenti sviraju iste melodije sa blagim varijacijama (Marcus 2002: 33).⁷¹

U savremenoj stručnoj literaturi na arapskom jeziku se kao termin za pojam harmonije najčešće sreće pozajmljenica u varijantama „hārmūnī“ i „hārmūniy(y)a“.⁷² Istovremeno, postoji više leksema arapskog porekla, koje doslovno imaju značenje sklada i harmonije, od kojih se pojedine koriste kao muzički termini u ovom značenju. Veza opšteupotrebnog značenja ovih leksema sa značenjem pojma harmonije u registru muzike jeste to što se pod njom podrazumeva „spajanje različitih elemenata u skladnu celinu, jedinstvo u mnogostrukosti“ (Živković 1994: 5).

V. Montej beleži tri termina za harmoniju, koje, kako dodaje, koriste i muzičari – „insiġām“, „tawāfuq“ i „i’tilāf“ (Monteil 1960: 205). Mi smo u literaturi naišli na sledeće lekseme/termine:

- „tanāsuq (ṣawtī)“. T. Muftić navodi sledeća značenja lekseme „tanāsuq“ – „sređenost“, „sklad“, „harmonija“, „simetričnost“, „akord“, „usklađenost“ (Muftić 2004: 1487),
- „tawāfuq (ṣawtī/laḥnī)“. T. Muftić navodi sledeća značenja lekseme „tawāfuq“ – „slaganje“, „sklad“, „harmonija“, „saglasnost“ (Muftić 2004: 1656),
- što se tiče lekseme „i’tilāf“, koju navodi V. Montej, nju smo sreli isključivo u značenju termina „akord“. To potvrđuju i navodi rečnika objavljenog na kraju časopisa *al-Haja al-musikija* (Qasawāt, Ḥanānā, 1993: 227),
- leksemu „insiġām“ koja u fondu opšte leksike ima značenja „sređenost“, „sklad“, „harmonija“ (Muftić 2004: 630), a koju kao termin za harmoniju navodi V. Montej, nismo sreli u konsultovanoj literaturi.

⁷¹ Jedino što na momente može da zaliči na harmoniju jeste instrumentalna pratnja koja ukrašava melodiju raznim tehnikama, poput treperenja zvuka (Farmer 1967: 13- 14).

⁷² Kao hapakslegomenon beležimo i varijantu „armūniy(y)a“.

4.6.2. Termini za orkestar

U značenju „orkestar“ srećemo više leksema u arapskom jeziku, koje su, s obzirom na domen upotrebe i kolokacije u kojima se javljaju, delimični sinonimi. Pored leksema „taht“, postoji i leksema „ğawq“/„ğawqa“, potom pozajmljenice „ūrkastrā“, „ansāmbli“ i „bānd“.

T. Muftić leksemu „ğawq“ navodi u sledećim značenjima „skupina“, „grupa“, „trupa“, „ansambl“, „hor“, „orkestar“, a „ğawqa“ u značenjima „skupina“, „grupa“, „trupa“, „ansambl“, „sastav“ (Muftić 2004: 252). Na osnovu primera u konsultovanoj literaturi, možemo konstatovati da se leksema „ğawq“, odnosno „ğawqa“ koristi za orkestar neodređenog tipa i sastava.

U značenju „orkestar“ sreće se i leksema „firqa“. Kada su kompozicije iz perioda kasnog XIX i ranog XX veka počele su da se izvode u novim aranžmanima i obradama, sa modernim orkestracijama, jedan od glavnih protagonista takvih izvedbi bio je Ansambl arapske muzike (Firqat al-mūsīqā al-‘arabiyya) osnovan 1967. godine, čiji je sastav, pored hora od preko trideset muških i ženskih članova, činilo najmanje deset violina, nekoliko čela, kanuna i uda (Racy 1981b: 17). U nazivima duvačkih orkestara isto srećemo leksemu „firqa“ (pl. firaq) – „firaq al-ālāt al-nafḥiyya“. Međutim, srećemo je i u sklopu sintagme „firqat al-mahtar“. T. Muftić navodi sledeća značenja leksema „firqa“ – „grupa“, „trupa“, „ansambl“, „sastav“ (Muftić 2004: 1115). Na osnovu navedenih primera možemo da zaključimo da leksema „firqa“ isto označava orkestar neodređenog tipa i sastava.

Pozajmljenica „ansāmbli“ se retko sreće, obično kada su u pitanju sastavi u kojima se nalaze „egzotičniji“ instrumenti, poput marimbe (al-mārīmbā) i sličnih. Pozajmljenicu „bānd“ sreli smo u sklopu sintagme „ğāz bānd“ (džez bend).

4.6.3. Termini za muzičara, kompozitora i instrumentaliste

Danas se u arapskom jeziku muzičari poput Betovena, Bramsa ili Šopena označavaju leksemama „mūsīqār“ i „mūsīqī“. Leksema „mūsīqār“ se u značenju „kompozitor“ javlja već u Havarizmijevom delu *Ključevi nauka*, u varijantama „mūsīqūr“/„mūsīqār“, a o njenom poreklu je već bilo reči. Prema A. Dž. Rejsiju ova leksema se u govoru Bejruta koristi za kompozitore zapadne klasične muzike, ali i onda

kada se govori o velikim i poznatim arapskim imenima, kao što su, na primer, Libanac Asi Rahbani, ili Egipćanin Muhamed Abdelvehab (Racy 1986: 417). Istovremeno, leksemu „mūsīqī“ srećemo u članku povodom dvestagodišnjice od rođenja Frederika Šopena (Fryderyk Chopin, 1810-1849), gde je on nazvan „al-mūsīqī al-‘abqārī“ (Al-Zarkalī 2010: 114). U specijalizovanom rečniku objavljenom u časopisu *al-Lisan al-arabi* su u značenju en. „musician“ predloženi arapski ekvivalenti „mūsīqī“, „‘azīf muḥtarif“ i „mūsīqār“ (Ban ‘Abd al-Allāh 1973a: 255).⁷³

U značenju „instrumentalista“ javlja se leksema „ālātī“/„ālātī“. Kod T. Muftića je leksema „ālātī“ navedena u značenjima „glazbenik“, „muzičar“, „muzikant“ (Muftić 2004: 58). Pišući sredinom XX veka, E. V. Lejn navodi da su se ovom leksemom označavali muški profesionalni muzičari, kako instrumentalisti, tako i vokalni izvođači, iako je njeno doslovno značenje „onaj ko svira neki instrument“ (Lane 1954: 361).

Navedene lekseme, zajedno sa leksemama „‘azīf“ i „‘azzāf“ hiperonimi su zanimanja, poput „pijaniste“, „flautiste“, „violiniste“ i njima sličnih. Veoma često slučaj imenovanja neke od ovih profesija, (ko)hiponima, jeste genitivnom vezom (ar. al-idāfa), u kojoj se na mestu prvog člana javlja imenica „‘azīf“, a ne mestu drugog člana naziv određenog instrumenta – „‘azīf al-kamān“ (violinista); „‘azīf al-f(i)lūt“ (flautista); „‘azīf al-bāṣūn“ (fagotista); „‘azīf al-nāy“ (svirač neja).⁷⁴

U izražavanju ovih profesija veoma je frekventna paradigma intenziviranog participa aktivnog – „‘awwād“ (svirač uda),⁷⁵ „zammār“ (oboist),⁷⁶ „ṣannāḡ“ (cimbalist) i tome slično.⁷⁷ U specijalizovanom rečniku objavljenom u časopisu *al-Lisan al-arabi* u značenju trubač (en. „trumpeter“/„bugler“/„trumpet-player“; fr. „le trompettiste“)

⁷³ U *EI* se navodi i termin „mulhī“, koji je jedno vreme bio u upotrebi u značenju „muzičar“, „instrumentalista“, „pevač balada“, „onaj čije je zanimanje da zabavi mase“ (Shiloah 1991: 214).

⁷⁴ Zapazili smo da su genitivne veze u značenju ovih termina pretežno određene. Međutim, sreću se i povremeni slučajevi neodređenih genitivnih veza – na primer, „‘azīf t(u)rūmbīt“ (trubač) ili „‘azīf rabāba“ (svirač rebaba).

⁷⁵ U govoru palestinskih muzičara se svirač na udu označava leksemom „‘awīd“.

⁷⁶ Pojašnjeno kao „nāfiḥ al-mizmār“.

⁷⁷ Akademija za arapski jezik u Kairu odobrila je ovu paradigmu za izvođenje leksema kojima se označavaju profesije (Stetkevych 1970: 15). T. Muftić navodi da poimeničen, ovaj oblik prideva donekle čuva osnovno semantičko obeležje intenziteta time što su njim označena stalna zanimanja (Muftić 1956-57: 11). Brojni autori zapažaju da oblik intenziviranog participa aktivnog pruža velike mogućnosti u pogledu tvorbe *neologizama* (Monteil 1960: 118).

Jedno zanimanje direktno povezano sa muzičkim aktivnostima bilo je izraženo ovom paradigmom. Naime, od IX veka je svaki muzičar ili pevač, koji je želeo da nastupi pred halifom, trebalo da čeka iza zavese dok mu znak da počne ne da „sattār“ – en. „curtain man“ (Touma 1996: 68). Ova leksema izvedena je iz lekseme „sitār“ – „zavesa“, „zastor“, „gardina“, a T. Muftić je navodi u značenju „čuvar zastora/vladara“ (Muftić 2004: 627).

navedeni su intenzivirani particip aktivni od korena *b w q – „bawwāq“ i particip aktivni II glagolske vrste „mubawwiq“ (Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 300).

Izvođač/svirač na neju se, pored termina izraženog genitivnom vezom, sreće i kao supstantivirani odnosni pridev „nāyātī“. Svirač na najvažnijem instrumentu ansambla tipa taht – kanunu – sreće se kao „qānūnġī“, za šta T. Muftić navodi prevodni ekvivalent „citrīst“ (Muftić 2004: 1157). Ovde se javlja sufiks „dži“ (ar. ġī) iz turskog jezika, kojim se u arapskom grade odnosni pridevi koji uglavnom označavaju razne zanatske obrte (Blachère 1952: 101).⁷⁸

Sufiks „dži“ srećemo i kod drugih muzičkih termina u arapskom jeziku. Leksema „mezheb“ (maḏhab), koja u fondu opšte leksike ima značenja „put“, „mišljenje“, „učenje“ „mezheb/jedan od četiri šerijatsko-pravne škole: hanefijski, šafijski, hambelijski i malikijski/“ (Muftić 2004: 488), u muzičkoj terminologiji je termin kojim se označava vrsta preludija ili uvoda pojedinih arapskih muzičkih oblika (Al-Māliḥ 2010: 64).⁷⁹ Tako, na primer, muzički oblik taktuku izvodi pevač (ar. muġannī) zajedno s grupom pevača („ma'a maġmū'a min al-munšidīn“), koji se nazivaju „maḏhabġiyya“, jer (za)pevaju, odnosno ponavljaju (ar. yuraddidūna) „mezheb“. Ovo značenje potvrđuje i L. I. al-Faruki, koja navodi oblik singulara „maḏhabġī“ u značenju onog koji prati ili izvodi mezheb, uz napomenu da je u pitanju kolokvijalizam i pri tome daje i prevodni ekvivalent barona Rudolfa d'Erlanžea (Rodolphe d'Erlange, 1872-1932) – „chorister“ – doslovno „horista“ (Al Faruqi 1981: 162). U govornom jeziku se sreće termin „ṭablaġī“ – doslovno „bubnjar“. A zanimljivo je pomenuti da smo u rečniku T. Muftića ovaj turski sufiks sreli kod pozajmljenice novijeg datuma – „trumbet“ – odnosno kao deo lekseme/termina „turūmbītġī“, u značenju „trubač“, „bubnjar“, „svirač“ (Muftić 2004: 159).

Ipak, bez obzira na navedene mogućnosti, ne možemo za sve instrumenataliste naizmenično koristiti termine u vidu genitivnih veza, nisbi, ili onih na paradigmu intenziviranog participa aktivnog. Tako se u konsultovanoj literaturi „pijanista“ nikada

⁷⁸ I u turskom jeziku ovaj sufiks („-ci“/„-ci“/„-cu“/„-cü“/„-çi“/„-çi“/„-çu“/„-çü“) služi za izvođenje imenica koje, između ostalog, označavaju zanimanja (Čaušević 1996: 438).

Turski sufiks „dži“ veoma je frekventan u kolokvijalnom arapskom jeziku. Tako su imenice u iračkom dijalektu, koje se završavaju na ovaj sufiks, najčešće stranog porekla, uglavnom turske, ali i persijske, a označavaju, pre svega, zanimanja – „kamanġi“ (violinist) ili „dumbagġi“ (bubnjar) – dok se u novije vreme ovaj sufiks javlja i kod leksema iz drugih stranih jezika, poput golmana – „gölġi“, ili prodavca bicikla – „bāysikilġi“ (Masliyah 1996: 295, 296, 297).

⁷⁹ L. I. Al-Faruki navodi da ova leksema može da označava i školu, odnosno način izvođenja u kom je, na primer, koristio al-Kindi, potom hor ili grupu vokalista, ali i uvodni deo poezije (Al Faruqi 1981: 162).

ne javlja u vidu nisbe izvedene iz lekseme „biyān“, već najčešće izražen genitivnom vezom – „ʿāzif al-biyānū“.

4.6.4. Lekseme u značenju „pevač“

Postoji više leksema u značenju „pevač“. Najfrekventnija je „muğannī“, a iza nje „mutrib“ (muṭrib).

Leksema „mutrib“ se jedno vreme koristila u značenju „muzičar“ (Farmer 1967: 51), što se povremeno sreće i danas. T. Muftić leksemu „mutrib“ navodi u značenjima „pevač“, „svirač“, „muzikant“ (Muftić 2004: 870), a slično srećemo i kod H. Vera – en. „musician“, „singer“, „vocalist“, „chansonnier“ (Wehr 1980: 555). L. I. Al-Faruki navodi da se leksemom „mutrib“ može označiti i „muzičar“/en. „musician“, te da se, iako precizno označava samo vokalistu velikog talenta, koristi i kao termin za instrumentaliste i manje talentovane vokaliste (Al Faruqi 1981: 217). Postoje autori koji smatraju da bi ovim terminom trebalo označavati samo one vokaliste koji izvode poseban repertoar (*tarab*), koji kod publike budi specifično stanje jakih emocija. Tako ga, na primer, definiše A. Dž. Rejsi – „a male, typically professional, singer of *ṭarab*“ (Racy 2003: 228). Ipak, ovaj termin se danas najčešće koristi kao sinonim lekseme „muğannī“ – „pevač“, „vokalista“.

Leksema „munšid“, koju T. Muftić navodi u značenju „recitator“, „deklamator“, „pevač“ (Muftić 2004: 1490), najčešće se javlja, premda ne i isključivo, kada su u pitanju izvođenja vezana za verski ili sufijski kontekst. Na primer – „al-šayḥ Ḥamza Šukūr muqri' wa munšid fī al-ğāmi' al-Umawī fī Dimašq (Parkinson 2006: 307).

Naišli smo i na leksemu „ğarīd“, koju T. Muftić navodi u sledećim značenjima „dobar pevač“, „vesela pesma“ (Muftić 2004: 1055).⁸⁰ Glagol „ğarida“ znači „zacvruktati“, „zapevati“ (Muftić 2004: 1053).

⁸⁰ Ovo je bio nadimak jednog muzičara na umajadskom dvoru (Farmer 1967: 80; Hiti 1988: 257).

4.7. Terminološka sinonimija kod termina kojima su označeni pojmovi autentične arapske muzike

Iako su terminološki dubleti/multipleti najizraženiji kod termina kojima su označeni pojmovi iz zapadne muzičke tradicije i „neautohtoni“ instrumenti, na njih nailazimo i kod termina kojima su označeni pojmovi autentične arapske muzike. Oblik *religijske* muzike „madīḥ“, kojim se (najčešće) uzdiže i veliča poslanik Muhamed, poznat je i pod terminima „na‘“ i „munāğāt“ (Danielson 1995: 366).

Za trzalicu/terzijan postoje dva frekventna termina – „rīša“ i „miḍrāb“, koji se često navode i zajedno, kao što je to slučaj u sledećem primeru – „al-miḍrāb aw al-rīša“.

4.8. Uticaj dijalekatske leksike

Kodifikacija arapskog jezika izvršena je na osnovu građe koju su činili Kuran, preislamska poezija i, prema navodima J. Fika (Fück), „tzv. ’općearapski beduinski jezik’, nastao već u prvom stoljeću islamske ere, usljed arapskih osvajanja i stvaranja novih naselja u kojima se međusobno miješaju pripadnici raznih arapskih plemena“ (Muftić 1998: 13). Kodifikovan arapski jezik predstavljao je mozaik, pre svega, klasičnog jezika, ali i bliskih dijalekata, a ne jezik za koji bi se moglo reći da se koristio u nekom određenom periodu (Smailagić 1990: 73). Kodifikacija je predstavljala balzamovanje jezika, jer je arapski jezik, „takoreći, zaustavljen u svom normalnom razvoju (od jezičkih purista) na području fonetike, morfologije i sintakse, pa velikim dijelom i leksike i semantike uopće“ (Muftić 1998: 13). Dijalekti koji su ostali neobuhvaćeni ovim procesom, kretali su se u pravcu sve veće (prirodne) divergencije i „udaljavanja od književnog jezika“ (Muftić 1998: 13). Ovakvu situaciju je Č. Ferguson (Ch. A. Ferguson) označio kao diglosiju, što je u svom istoimenom članku („Diglossia“) iz 1959. godine objasnio kao „a relatively stable language situation in which, in addition to the primary dialects of the language (which may include a standard or regional standards), there is a very divergent, highly codified (often gramatically more complex) superposed variety, the vehicle of a large and respected body of written literature, either of an earlier period or in another speech community, which is learned largely by formal education and is used for most written and formal spoken purposes but is not

used by any sector of the community for ordinary conversation“ (Boussofra-Omar 2006: 630).⁸¹

Pod višim varijetetom se najčešće podrazumeva književni arapski jezik – ar. al-fuṣḥā, za koji se smatra (makar na tome insistiraju tradicionalisti) da je od trenutka kodifikacije ostao nepromenjen sve do danas, pre svega na planu gramatike i fonologije (Hafizović 1990: 16). Ipak, činjenica je da je današnji viši varijetet umnogome izmenjena varijanta nekadašnjeg jezika, pre svega na planu leksike, gde je „ipak morao doživjeti, a i sada stalno doživljava, veće promjene i povećanje nužno se prilagođavajući potrebama savremenog života, tehnike, umjetnosti i svih drugih vidova civilizacije i kulture“ (Muftić 2004: VIII). Stoga na jednoj strani imamo klasični, a na drugoj savremeni, odnosno moderni/standardni arapski jezik. Međutim, precizna granica se ne može povući ni između klasičnog, odnosno modernog standardnog arapskog jezika na jednoj, i brojnih regionalnih dijalekata na drugoj strani. Te granice su oduvek bile porozne. U današnje vreme povećanja pismenosti i sve većeg ovladavanja književnim arapskim jezikom, svaki govornik u viši varijetet unosi elemente svog maternjeg jezika, odnosno dijalekta – ar. ’āmiyya (Boussofra-Omar 2006: 630). Tako se, pored ova dva varijeteta, „u govornoj praksi javljaju [...] brojni prelazni varijeteti i registri (Tanasković, Mitrović 2005: 13). Stoga ne čudi što B. Hari (Harry) predlaže termin „multiglosija“ (en. multiglossia).

Postoje autori koji izvorišta sinonimije, između ostalog, nalaze i u dijalekatskoj leksici (Dragičević 2007: 250). U arapskom jeziku je česta pojava da autori prilikom imenovanja pojedinih pojmova koriste leksiku iz svojih (maternjih) dijalekata (Maḥmūd 2003: 14). U knjizi *al-Mūsīqā al-naẓariyya*, S. Al-Halu (Al-Ḥalū) ukazuje na postojanje brojnih naziva za jedan isti makam, što je posledica neusklađenosti terminologije na relaciji Mašrik-Magreb (Ṭanūs 2008: 22). U muzičkoj terminologiji postoje različiti nazivi za „autohtone“ muzičke instrumente shodno tome u kom se delu arapskog sveta nalazimo. Tako, na primer, tamburin, veoma popularan instrument širom arapskog sveta, nije u svim arapskim zemljama poznat i pod istim nazivom. Najzastupljeniji je termin „riq“ . Međutim, u Iraku, gde ovaj instrument ulazi u sastav ansambla čalgi bagdadi, koristi se termin „daff zingārī“ (Rašīd 1975: 257), dok je u Severnoj Africi,

⁸¹ Prema jednoj teoriji, diglosija je postojala pre pojave islama, dok postoje mišljenja da je ona posledica kontakata arapskog sa drugim jezicima do kojih je došlo širenjem islama. (Ferrando 2007: 265).

gde je prisutan u ansamblima koji izvode andaluzijsku muziku, u upotrebi termin „ṭār“ (Touma 1996: 132; Hašaba 2006: 9).

Instrument *ćemane* je u Iraku, kada ulazi u sastav čalgi bagdadija, poznat pod terminom džoza, dok se u drugim delovima arapskog sveta najčešće naziva „kemanğa“. S. A. Rašid (Rašīd) objašnjava da je „džoza“ naziv novijeg datuma (ar. tasmiya ḥadīṭa), prisutan isključivo na teritoriji Iraka, a da je nastao od naziva materijala izrade zvučne kutije (al-ṣundūq al-ṣawṭī), odnosno kokosovog oraha (ḡawz al-Hind), dok je u Evropi poznat kao „kamaṅgat ‘aḡūz“ (Rašīd 1975: 229), doslovno „staro/staračko ćemane“.

Pokušaji rešavanja problema koegzistiranja različitih naziva za pojedine ritmove na Mašriku naspram Magreba, koji čine jedan od najvažnijih elemenata ove muzičke tradicije, javili su se još 1932. godine, tokom Prvog kongresa arapske muzike (Mu’tamar al-mūsīqā al-‘arabiyya /al-awwal/). Polazeći od činjenice da ovaj problem nije ni do danas rešen, pojedini autori smatraju da je najbolje, i suštinski i jedino moguće rešenje, paralelna upotreba termina iz Mašrika, odnosno Magreba – „min al-afḍal waḍ‘ al-muṣṭalahāt al-īqā‘iyya al-mašriqiyya wa al-maḡāribiyya al-mutawāziya ḡanban ilā ḡanb“ (Ṭanūs 2008: 25- 26).

Prema navodima H. H. Tume, muzički oblik andaluzijska „nūba“ u Tunisu je poznat pod terminom „ma’lūf“, u Alžiru „šan‘a“, dok Marokanci koriste nazive „ālah“ i „ḡirnāṭī“ (Touma 1996: 70). L. I. al-Faruki navodi da se u novije vreme pod terminom „nawba“ na Magrebu podrazumeva muzički oblik nalik sviti, dok su na Mašriku za slične oblike, kojima je zajednička crta ta da u njima dominira jedan makam, u upotrebi termini „wašla“, „fašl“ i „fāšil“ (Al Faruqi 1981: 235).

Kada je u pitanju neizostavni segment tuniskog nasleđa, (tuniski) „ma’lūf“ – u okviru koga se smenjuju vokalni i instrumentalni delovi unutar sistema makama, koji se naziva norija, prirodâ, ili temperamenat (ar. nā‘ūrat al-ṭubū‘) – umesto termina „makam“ upotrebljava se leksema „ṭab“ (Ṭāhā 1999b: 182). Tako se u Tunisu „maqām rāst“ sreće kao „ṭab’ rāst“. T. Muftić navodi sledeća značenja lekseme „ṭab“ – „priroda“, „ćud“, „narav“, „temperament“, „uzor“, „primer“, „kalup“, ali ne navodi oblik plurala „ṭubū“ (Muftić 2004: 865).

Dijalekatske specifičnosti utiču na to da se jedan isti termin u različitim regijama arapskog sveta izgovara na drugačiji način. Tako se instrument „darabuka“

sreće u sledećim varijantama „drubakkih“, „dirbūkah“, „dirbakka“ i „darbūka“ (Touma 1996: 136; Muftić 2004: 432).

Navedeni termini koji se razlikuju od jedne regije do druge, mogli bi se smatrati terminološkim dubletima/multipletima ukoliko bismo, kako navodi I. Anis, „cjelokupno područje arapskog jezika (u lingvističkom pogledu) smatrali jedinstvenim“ (Muftić 1998: 676). Ukoliko pak u vidu imamo „prostornu (dijalektalnu) ograničenost upotrebe takvih riječi, i pored identičnosti njihovih značenja, ne bismo ih, po dr. Anisu, mogli ubrojati među stvarne sinonime arapskog jezika“ (Muftić 1998: 676). Ovakvo shvatanje blisko je Ibn Džinijevom, prema kojem sinonimi mogu nastati usled postojanja različitih naziva za isti pojam u dva različita arapska plemena, ali se mogu smatrati sinonimima samo ukoliko ih je čula jedna ista osoba. Drugim rečima, oni moraju postojati u istom dijalektu u isto vreme (Bettini 2008b: 324).

4.9. Odnosni pridevi (ar. nisba) i apstraktne imenice u muzičkoj terminologiji

Do VIII veka se dodavanjem nastavka za nisbu „-ij“ („-iyy“) na imenice izražavala plemenska ili geografska pripadnost, a nakon toga, sa širenjem intelektualnih horizonata, ta pripadnost je počela da se shvata šire (Beeston 1970: 36). Izvođenje apstraktnih imenica (dodavanjem nastavka „-iyya“), jedan je od načina popunjavanja terminološke leksike, prisutan još u klasičnom arapskom jeziku, a veoma produktivan u savremeno doba (Fleisch 1961: 328). U periodu od VII do XIII veka, sufiks „-iyya“ se dodavao ne samo na imenice (što je uglavnom bio slučaj), već i na zamenice, predloge i čestice iz kojih su se do tada retko izvodile nove reči (Ali 1987: 31, 32). Broj ovako nastalih leksema se toliko uvećao da je Akademija za arapski jezik u Kairu dozvolila izvođenje apstraktnih imenica iz svih vrsta reči (Ryding 2007: 90).

U muzičkoj terminologiji su odnosni pridevi i apstraktne imenice, između ostalog, prisutni kod naziva za grupe instrumenata. U preislamsko doba podela muzičkih instrumenata vršena je na osnovu materijala izrade muzičkog instrumenta, a ne na osnovu mesta i načina obrazovanja, odnosno kvaliteta zvuka (Rašid 1975: 23). U periodu posle objave islama, instrumenti su na naučnoj osnovi podeljeni na žičane – ar. „al-ālāt al-watariyya“, u okviru kojih su se razlikovali instrumenti koji se sviraju gudaalom i oni kod kojih se žice okidaju prstima ili trzanjem/trzalicom, potom duvačke –

ar. „*ālāt al-naḥḥ*“ i udaraljke – ar. „*ālāt al-naqr*“ (Rašid 1975: 23- 24). Već su u X veku arapski naučnici, poput Ibn Zajle (Ibn Zaylā, †1048),⁸² njegovog učitelja Ibn Sine i onih koji su delovali u okviru društva Iskrena braća klasifikovali muzičke instrumente na navedeni način, pri čemu su pravili razliku i u pogledu toga da li instrument proizvodi kratak, dugačak, odnosno konstantan ton i da li je vrat kod žičanih instrumenata imao pragove ili ne (Touma 1996: 109). Kasnije, kroz kontakte sa Zapadom, tokom, na primer, francuskog mandata u Siriji, arapski studenti su odlazili u Francusku i upoznavali se sa novim instrumentima klasifikovanim na isti način – žičani/ar. „*al-ālāt al-watariyya*“, duvački/ar. „*ālāt al-naḥḥ*“ i udarački instrumenti/ ar. „*ālāt al-īqā*“ (Al-Māliḥ 2010: 49).

Na osnovu primera koje smo naveli, vidimo da je termin za udaračke instrumente izražen dubletima – „*ālāt al-naqr*“ i „*ālāt al-īqā*“. M. A. al-Hafni (al-Ḥafnī) za instrumente *koji se udaraju* (ar. „*ālāt yanqar ‘alayhā*“) navodi termine „*ālāt al-īqā*“ aw „*ālāt al-naqr*“ (Rašid 1975: 26). U specijalizovanom rečniku objavljenom u časopisu *al-Lisan al-arabi* se kao ekvivalenti engleskog termina „*percussion instruments*“ takođe predlažu termini „*ālāt al-naqr*“ i „*ālāt al-īqā*“ (Ban ‘Abd al-Allāh 1973a: 265). Prema navodima Š. Hasan, termin „*al-ālāt al-īqā’iyya*“ izražen atributivnom sintagmom (a ne genitivnom vezom), koristi se naizmenično sa „*ālāt al-naqr*“, iako se pod ovim prvim, za razliku od drugog termina, ne podrazumevaju idiofoni instrumenti (Hassan 2002: 402). Za udaračke instrumente, poput doboša (ar. „*ṭabl*“) i tamburina/defa (ar. „*daff*“/„*duff*“) beležimo hapakslegomenon „*ālāt qar’iyya*“ (Al-Šaffār 1988: 19, 20). Isti termin, izražen genitivnom vezom, a ne atributivnom sintagmom, kao ekvivalent engleskog termina „*percussion instruments*“ navodi i Dž Vilmon – „*ālāt al-qar*“ (Willmon 1994: 112). „*Qar*“ je masdar glagola „*qara’a*“ – doslovno „*kucati*“, „*udarati*“.

Osim toga što se javlja kao jedan od terminoloških multiplleta za „udaraljke“, sintagmom „*ālāt al-naqr*“ se označavaju i trzani instrumenti, poput uda ili kanuna (Racy 2003: 77), čime se narušava nedvosmislenost termina. „*Naqr*“ je masdar glagola „*naqara*“, koji T. Muftić navodi u sledećim značenjima – „*udarati*“, „*kucnuti*“, „*lupiti*“, „*udarati /na def/*“, „*svirati /na lutnji/*“ (Muftić 2004: 1523).

Za duvačke instrumente, doslovno „instrumente u koje se duva“ (ar. *ālāt yunfaḥ fihā*), M. A. al-Hafni koristi termine „*ālāt al-naḥḥ*“ i „*al-mazāmīr*“ (Rašid 1975:

⁸² „A mathematician and an excellent musician, Ibn Zaylā wrote *al-Kitāb al-kāfī fī ‘l-mūsīkī* (‘What should be known about music’), published in Cairo in 1964 by Zakariyyā’ Yūsuf“ (Goichon 1986: 974).

26). Drugi navedeni termin jeste oblik plurala lekseme „mizmār“. Istovremeno se neretko sreću i termini izraženi atributivnom sintagmom „ālāt hawā’iyya“ i „ālāt nafḥiyya“. Drveni duvački instrumenti su „ālāt al-nafḥ al-ḥašabiyya“, odnosno „al-ālāt al-hawā’iyya al-ḥašabiyya“,⁸³ a limeni duvači – „ālāt nāfiḥa nuḥāsiyya“ ili „ālāt al-nuḥās“.

Istovremeno, u literaturi se u značenju pojedinih grupa instrumenata sreće oblik sufiksalne množine ženskog roda apstraktnih imenica. Ovaj oblik je najfrekventniji kod termina za gudače – „watariyyāt“ („watar“ – „žica“). Kao hapakslegomenon smo u značenju „duvači“ sreli „hawā’iyyāt“, dok se kao predlog u specijalizovanom rečniku objavljenom u časopisu *al-Lisan al-arabi* kao jedan od tri termina navodi i „al-nafḥiyyāt“ (Ban ‘Abd al-Allāh 1969: 354). Ovde treba naglasiti da je u pitanju rečnička odrednica, a ne živa jezička upotreba. Na osnovu konsultovane literature možemo da zaključimo da su termini za duvačke i udaračke instrumente česće izraženi genitivnim vezama. Na zvaničnom sajtu Kairske opere sve tri grupe instrumenata navedene su na sledeći način – „al-watariyyāt wa ālāt al-nafḥ wa al-īqā“.⁸⁴

Termin kojim je označen sistem makama takođe je izražen apstraktnom imenicom. Navodimo sledeći primer – „min aḡl al-diqqa fī al-‘azf wa al-muḥāfaẓa ‘alā al-maqāmiyya“.

Apstraktne imenice srećemo i kod naziva za muzičke epohe:

- izvedene iz pozajmljenica – „al-k(i)lāsīkiyya“ (klasicizam) i „al-rūmānsiyya“ (romantizam),
- ili arapskog korena, kao što je to slučaj kod termina „intībā’iyya“ (impresionizam).

U muzičkoj terminologiji u arapskom jeziku veoma izraženu primenu imaju brojni pridevi, koji se grade od distributivnih brojeva na paradigmu „fu‘āl“, dodavanjem nastavka za nisbu (Tanasković, Mitrović 2005: 331). Prema T. Muftiću, ovi brojni pridevi „označavaju od koliko se delova sastoji neka cjelina /koliko nešto ima: lakata (dužine, visine); neka riječ suglasnika, odn. radikala; neka pjesma stihova i dr./“ (Muftić 1998: 237). Tako je, na primer, događaj iz novije arapske istorije poznat kao Suecka

⁸³ Kao hapakslegomenon smo zabeležili termin „al-ālāt al-mūsīqiyya al-ḥašabiyya al-hawā’iyya“, što govori o tome da redosled leksema kod višočlanih termina nije (ili ne mora da bude?) uvek isti.

⁸⁴ Vidi: (http://www.cairoopera.org/a_arab_music.aspx).

kriza, kada su 1956. godine Englezi i Francuzi zajedno sa Izraelom napali Egipat, u arapskom poznat kao „al-‘U(I)dwān al-ṭulātī“ – doslovno „Trostruka agresija“, odnosno u literaturi „Trojna agresija“.

Istovremeno, brojni pridevi su skloni poimeničavanju. Tako su u članku „Al-Tamarrud ‘inda Sayyid Darwīš wa Muḥammad ‘Abd al-Wahhāb wa al-Sunbātī“, ova trojica velikana zajedno sa Zekerijom Ahmedom i Faridom al-Atrašom nazvani „al-ḥumāsī al-kabīr“ (Al-Šarīf 2010: 20) – doslovno „veliki kvintet (petorka)“. Beležimo i sledeći primer – „al-ṭulātī al-ḡinā’ī al-miṣrī al-kabīr Umm Kulṭūm wa Muḥammad ‘Abd al-Wahhāb wa ‘Abd al-Ḥalīm Ḥāfiẓ“.

Prema pravilu se izvođenjem apstraktnih imenica iz brojnih prideva dobijaju značenja „trio“, „kvartet“, „kvintet“ i tako dalje (Tanasković, Mitrović 2005: 331). Međutim, kod T. Muftića je u značenju „ṭulātīyya“ navedeno „trilogija“ i druga značenja, ali ne i „trio“ – što kao jedno od značenja autor navodi kod brojnog prideva „ṭulātī“ – „trostruk“, „trodijelan“; gr. „od tri radikala“, „trokonsonantski“, „trilitera“, „trio“, „tercet“ (Muftić 2004: 184).

U nastavku rada ćemo navođenjem termina za „duet“, „trio“ i tako dalje, ekscerpiranih iz literature, videti u kojoj meri se u tom značenju koriste substantivirani brojni pridevi, a u kojoj meri iz njih izvedene apstraktne imenice:

- *duet* za violinu i klavir srećemo kao „*tunā’ī kamān wa biyānū*“,
- „Klavirski *trio* u *d-molu*“ F. Mendelsona (F. Mendelssohn, 1809-1847) je na arapski preveden „*Tulātī al-biyānū maqām rī mīnūr*“. Međutim, istovremeno se u značenju „trio“ javlja i apstraktna imenica „ṭulātīyya“,
- „Klavirski *kvartet* u *c-molu*“, G. Forea (G. Fauré, 1845-1924) je na arapskom „*Rubā’ī al-biyānū maqām dū mīnūr*“. U istom broju časopisa *al-Haja al-musikija*, u značenju kvartet srećemo apstraktnu imenicu „rubā’iyya“,
- čuveni „Klavirski *kvintet*“ F. Šuberta (F. Schubert, 1797-1828) – *Pastrmka (die Forelle)* – sreće se kao „*Humāsī al-biyānū Trūt/Trawt*“. Međutim, kod Mocartovog (W. A. Mozart, 1756-1791) „Gudačkog *kvinteta* u *D-duru*“, u istom značenju se javlja apstraktna imenica – „*al-Humāsīyya al-watariyya min maqām rī māḡūr*“,

- delo egipatskog kompozitora Abu Bakra Herata – „al-Sudāsiyya“ – S. Al-Huli prevodi kao „sektet“ (Al-Hūlī 1978: 238). U specijalizovanom rečniku objavljenom u časopisu *al-Lisan al-arabi* je u značenju „sektet“ predložen termin (apstraktna imenica) „sudāsiyya“ (Ban ʿAbd al-Allāh 1973a: 283),
- „septet“ smo sreli samo kao apstraktnu imenicu „subāʿiyya“,
- takođe smo u značenju „oktet“ sreli samo termin u vidu apstraktno imenice „ṭumāniyya“.

Potvrdu da se u značenju „trio“, „kvartet“, odnosno „kvintet“ koriste brojni pridevi nalazimo u rubrici *al-Muṣṭalaḥāt*, gde je „klavirski trio“ – ar. „ṭulāṭī biyānū“; „klavirski kvartet“ – ar. „rubāʿī biyānū“ i „klavirski kvintet“ – ar. „ḥumāsī biyānū“ (Ḥanānā 1999: 312). Međutim, u istom broju časopisa *al-Haja al-musikija*, na stranicama koje prethode, srećemo primere kod kojih univerzalno pravilo antipolariteta (ukoliko je poštovano?!) ukazuje na to da su termini za kvartet, odnosno kvintet izraženi apstraktnim imenicama:

- „ḥams rubāʿiyyāt watariyya“ (pet gudačkih kvarteta),
- „ḥams wa arbaʿīn rubāʿiyya“ (četrdeset i pet kvarteta) i
- „ṭamāniya ʿašrat ḥumāsiyyat flūt“ (osamnaest kvinteta za flautu).

Brojni pridevi se u muzičkoj terminologiji koriste i za izražavanje vrste takta:

- „(wazn) ṭulāṭī“ – „tročetvrtinski takt (3/4)“,
- „ṭunāʾī“ – „dvočetvrtinski (2/4)“,
- „rubāʿī“ – „četvoročetvrtinski (4/4)“.

Apstraktnim imenicama izvedenim iz brojnih prideva označavaju se i intervali:

- „ṭunāʾiyya“ (sekunda),
- „ṭulāṭiyya“ (terca),
- „rubāʿiyya“ (kvarta),
- „ḥumāsiyya“ (kvinta),
- „sudāsiyya“ (seksta),
- „subāʿiyya“ (septima).

Međutim, kod Dž. Vilmona srećemo brojne prideve u značenju intervala:

- „ṭunāʾī“ (sekunda),

- „tulātī“ (terca),
- „rubāʿī“ (kvarta),
- „ḥumāsī“ (kvinta),
- „sudāsī“ (seksta),
- „subāʿī“ (septima)
- „ṭumānī“ za raspon oktave (Willmon 1994: 134, 155, 59, 57, 139, 137, 102).

O velikom derivacijskom potencijalu nisbe govori i sledeći primer – „Taḥallā al-Sunbātī munḍu awāʿil ḥamsīniyyāt al-qarn al-mādī ʿan al-wāqiʿ al-mūsīqī al-mustaḥḍaṭ al-laḍī sāhama fīhi baʿīdan ʿan kulṭūmiyyātihi“ (Al-Šarīf 2010: 37).

Treba pomenuti i specifičnosti pri izvođenju nisbi iz pojedinih leksema stranog porekla, kada se pre dodavanja nastavka „-ij“ umeće slovo „lām“. Prepostavljamo da se ovde pridevi grade po uzoru na termine iz jezika davalaca. Tako se pridev „orkestarski“ – u evropskim jezicima it. „orchestrale“, fr. „orchestral“, nem. „orchestral“ i tako dalje (Peričić 1985: 218) – u arapskom javlja kao „ūrkastrālī“.

Pridev izveden iz lekseme „fuga“ je u engleskom jeziku „fugal“. Analizirajući simfoniju Ramses II (Sīmfūni(y)at Ramsīs al-Ṭānī) H. al-Daba, S. al-Hulī navodi da u jednom segmentu kompozitor koristi sistem fuge – ar. „uslūb fūḡālī“ (Al-Hūlī 1978: 263).

Umetanje slova „lām“ javlja se i kod prideva „operski“ – ar. „ūbirālī“. Tako je „operska muzika“ – ar. „mūsīqā ūbirāliyya“. Ipak, ovde ne možemo kao u prethodna dva slučaja povući paralelu sa evropskim jezicima, jer je pridev „operski“ u evropskim jezicima izražen na sledeće načine – it. „d’opera“/„operistico“, fr. „d’opéra“, en. „operatic“/„opera“, nem. „Opern-“, (Peričić 1985: 214).

4.10. Prevedenice/kalkovi

U arapskom se pod terminom „naql“ – doslovno „preuzimanje“, „pozajmljivanje“, „prenošenje“ (Muftić 2004: 1529) – pored direktnog pozajmljivanja (ar. „iqtibās“), podrazumeva i doslovno prevođenje (ar. tarḡama), odnosno kalkiranje. Kalk je termin francuskog porekla („calque“ – doslovno „otisak“, „kopija“), dok se u

engleskom i nemačkom sreću termini „loan translation“, odnosno „die Lehnübersetzung“ – doslovno „pozajmljeni prevod“. Stoga se i u arapskom povremeno sreće termin „al-tarğama al-iqtirāđi“.

Kalk čine „sve one vrste leksičkih pozajmica koje nisu integralne, tj. ne sastoje se u prenošenju reči već u njenom reprodukovanju pomoću domaćih materijala“ (Klajn 1971: 179). U jednom jeziku se kopira drugi u pogledu tvorbenog načina i pri tome ne uzimaju njegovi elementi već koriste domaći, „tako da je tvorbeno rezultanta doslovan prevod uzora iz drugog jezika“ (Šipka 2006: 104). Stoga su termini koje navodi D. Šipka – „predložak“ za reč iz jezika uzora i „pretisak“ za reč koja nastaje u jeziku sledbeniku (Šipka 2006 : 104) – vrlo slikoviti i istovremeno precizni. Dobro sačinjen kalk uspešno balansira između imitacije i narušavanja gramatičkih pravila ciljnog jezika na koji se prevodi, dok se lošim kalkom smatra onaj koji do te mere imitira odlike izvornog jezika, da u ciljnom jeziku može biti čak i gramatički nepravilan (Dickins, Hervey i dr. 2005: 31). Kada je u pitanju arapski jezik, veliki broj kalkova nastaje tako što (značenje) strane lekseme/termina doslovno utiče na izbor korenskih konsonanata od kojih će nastati prevodni ekvivalent (Versteegh 1997: 180).

Navođenjem domaćih kovanica u prethodnom poglavlju smo već pomenuli neke termine koji su nastali kalkiranjem. Tako su termini za „dur“ i „mol“ u arapskom jeziku, pridevi „kabīr“ (velik) i „šağīr“ (mali), *odabrani* prema romanskom uzoru (it.) „il maggiore“/„il minore“, (fr.) „le majeur“/„le mineur“.

Osim toga, u muzičkoj terminologiji postoji veliki broj termina koji su nastali kalkiranjem, od kojih navodimo sledeće:

Leksemom „ḥaraka“ – doslovno „pokret“, „kretnja“ – označava se „stav“ u muzičkoj kompoziciji, što je kalk prema evropskom uzoru (fr. „le mouvement“).

Kratko instrumentalno delo, koje obično služi kao uvod u neko veće muzičko delo, poznato pod terminom „preludij[um]“ (Karp 1973: 302; Peričić 1985: 254) – doslovno „uvodna pesma“, „uvod u neko muzičko delo“, „uvodni komad“ (Vujaklija 1966: 761), u arapskom jeziku srećemo kao kalk – „muqaddima“/„muqaddama“. Čuvene preludije F. Šopena srećemo kao „al-muqaddamāt“/„al-muqaddimāt“. Doslovna značenja ove arapske lekseme jesu „predgovor“, „uvod“, „predigra“ (Muftić 2004: 1174).

Još jedan muzički oblik koji služi kao uvod – „uvertira“ – u arapskom jeziku se izražava kalkom „iftitāḥiyya“. Ova apstraktna imenica izvedena je iz glagola „iftataḥa“ – doslovno „otvoriti“, „otpočeti“.

U značenju „primadona“/„prvakinja“, u arapskom se najčešće sreće integralna pozajmljenica iz italijanskog jezika – „la prima donna“. Međutim, sreće se i kalk „al-sayyida al-ūlā“.

Leksema „miftāḥ“, doslovno „ključ“, je u registru muzike termin za „(bas ili violinski) ključ“, što je kalk prema italijanskom „la chiave“, odnosno francuskom terminu „la clé“.

U evropskim jezicima je u registru muzike veoma produktivan pridev „double“, koji se javlja u složenicama poput „double flat“, „double sharp“ i tome slično (Paunović-Štajn 2005: 55). U arapskom se ovaj pridev često javlja kao integralna pozajmljenica. Tako su termini za „dvostruku povisilicu“, odnosno „dvostruku snizilicu“ u arapskom najčešće integralne pozajmljenice iz francuskog jezika „dūbl diyīz“, odnosno „dūbl bīmūl“ (fr. „le double dièse“, odnosno „le double bémol“). Međutim, srećemo termine u čijem je sklopu pridev „double“ preveden. Kao predlog za termin „dvostruka povisilica“ je u specijalizovanom rečniku objavljenom u časopisu *al-Lisan al-arabi* navedeno „‘alāmat al-raḥ al- muḏā‘afa“ (Ban ‘Abd al-Allāh 1973a: 230). Leksema „muḏā‘af“ ima značenja „dvostruk“, „podvostručen“ (Muftić 2004: 846).

Deo gudačkih i trzalačkih instrumenata poznat kao „kobilica“/„konjić“/„mostić“; it. „il ponticello“/„il cavalletto“; fr. „le chevalet“; en. „bridge“; nem. „der Steg“ (Peričić 1985: 138) je u jednom od specijalizovanih rečnika na kraju časopisa *al-Haja al-musikija* naveden kao kalk „al-ḡisr al-saḡīr“ – doslovno „mali most“. Istovremeno se u značenju ovog termina sreće leksema „faras“ – doslovno „konj (i kao figura u šahu)“ i „kobila“ (Muftić 2004: 1108).

Kada je u pitanju termin za pauzu, koji je i u većini drugih evropskih jezika izražen na isti način kao i kod nas, doslovno kao „odmor(ka)“ – it. „la pausa“; en. „rest“; nem. „die Pause“ (Peričić 1985: 227), u arapskom se sreće termin „‘alāmat al-ṣamt“ – doslovno „obeležje za tišinu“/„ćutanje“. U pitanju je kalk prema francuskom terminu za pauzu – „le silence“ (doslovno „tišina“).

Kalkovi su prisutni i kod naziva za stupnjeve lestvica zapadne muzičke kulture. Termini za III stupanj lestvice/medijantu jesu „daraḡa tālīṭa“, odnosno „mutawassiṭa“.

Za V stupanj lestvice/dominantu jesu „daraĝa hāmisa“, odnosno „mutasalliṭa“ (doslovno „vladajuća“, „dominantna“).

Termin za „falset“ u arapskom jeziku je najčešće izražen domaćom kovanicom „ṣawt musta‘ār“, doslovno „pozajmljen/veštački glas“, ili „ṣawt kāḏib musta‘ār“, doslovno „lažan/neistinit pozajmljen glas“, prema italijanskom „falso“ – „lažan“, „kriv“ (Vrbanić 1958 : 443).

Tačka za produženje note ili pauze, koja se javlja u zapadnoj notaciji, se prema francuskom terminu „le point“ (ili italijanskom) javlja u arapskom kao „nuqṭa“ – doslovno „tačka“.

Pored direktnog pozajmljivanja i kalkova, javljaju se i delimični kalkovi, odnosno delimične prevedenice fraza i složenica (Sager 1990: 86), gde je u pitanju jedna vrsta jezičkog hibrida. U muzičkoj terminologiji arapskog jezika beležimo sledeće primere:

- „ūrkastrā al-ḥuĝra“ (kamerni orkestar),
- prema engleskom terminu „recording studios“ u arapskom se javlja „ištūdiyūhāt tašĝīl“,
- prema engleskom terminu „cool jazz“ u arapskom se javlja „al-ĝāz al-raṣīn“ – doslovno „staložen/miran/spokojan džez“,
- džez klasik, numeru „Tiger Rag“, u arapskom je isto delimični kalk – „Rāĝ al-namir“ (leksema „namir“ znači „tigar“).

Arapski termin za komičnu operu (fr. l' opera-comique) jeste „al-ūbirā al-hāzila“. Značenja lekseme „hāzil“ jesu „k. se šali“, „šaljiv“, „humoristički“ (Muftić 2004: 1578). Ovde treba skrenuti pažnju na to da se u francuskom pod ovim terminom podrazumeva opera s govorenim dijalogom, koja ne mora biti komičnog sadržaja (Peričić 1985: 141), usled čega ova doslovna arapska prevedenica nije terminološki precizna. U vezi s tim zanimljivo je pomenuti leksemu „iqtibāsāt“ (sing. „iqtibās“), koju smo u literaturi sreli navedenu zajedno sa engleskim terminom latinicom „arrangements“. Termin „arrangements“ ima više značenja u registru muzike, međutim, ovde se s obzirom na odabir arapske lekseme „iqtibās“, koja u fondu opšte leksike ima značenja „posuđivanje“, „preuzimanje“, „navođenje“, „uvršćavanje u svoje delo (nešto izmenjenih) delova iz Kurana“ (Muftić 2004: 1159), podrazumeva korišćenje poznate

melodije, u smislu njene jednostavne harmonizacije, njenog parafraziranja ili bogate orkestracije“ (Karp 1973: 33). Ovde se stoga ne radi o doslovnom prevodu termina „arrangements“, već o odabiru arapske lekseme shodno smislu datog muzičkog pojma.

Na koji će način kalk biti skovan, odnosno koji će jezik biti odabran kao uzor, uticaja imaju i vanlingvistički faktori, odnosno to da li je autor poreklom iz zemlje koja je pod jakim frankofonim uticajem ili ne. Tako Dž. Farah (Ĝ. Farah, 1913-2001), nekadašnji upravnik Odseka za istočnjačku muziku na Nacionalnom institutu za muziku (al-Ma'had al-waṭānī al-'ālī li al-mūsīqā) u Bejrutu, navodi integralne francuske pozajmljenice, zajedno sa kalkovima prema francuskom uzoru:

- francuski termina za „celu notu“ jeste „la ronde“ (doslovno „okrugla“), te autor navodi integralnu pozajmljenicu „rūnd“ i kalk „mustadīra“ (Farah 1984: 10). Leksema „mustadīra“ je particip aktivni glagola „istadāra“ – doslovno „b. okrugao“. Zanimljivo je da T. Muftić leksemu „mustadīra“ navodi u značenju „polovinka /nota/“ (Muftić 2004: 467),
- francuski termin za „polovinu“ jeste „la blanche“ (doslovno „bela“), te autor navodi integralnu pozajmljenicu „b(i)lānš“ i kalk „bayḍā“ (Farah 1984: 10). Arapska leksema „bayḍā“ u fondu opšte leksike ima značenje „bela“,
- francuski termin za „četvrtinu“ jeste „la noire“ (doslovno „crna“), te autor navodi integralnu pozajmljenicu „nuwār“ i kalk „sawdā“ (Farah 1984: 10). Arapska leksema „sawdā“ u fondu opšte leksike ima značenje „crna“,

Ovde je važno naglasiti da termini nastali kalkiranjem, odnosno prevođenjem, prenose u arapski jezik logiku povezivanja semantičkih sadržaja iz stranog jezika. Neretko, oni preuzimaju i rod lekseme-uzora, koji je u slučaju navedenih termina za note različitih dužina – *femininum*.

4.11. Prenos/prevod polimorfemskih leksema iz evropskih jezika

Polimorfemsku leksemu čine najmanje dve morfeme. Ukoliko se radi o kombinaciji dva slobodna morfa, odnosno jedna osnova se dodaje drugoj, posredi je kompozicija (Prčić 2008: 88). Ukoliko je polimorfemska leksema sastavljena od jedne morfeme u vidu slobodnog morfa (osnove), koji se kombinuje sa vezanim morfom

(afiksom), posredi je afiksacija u okviru koje se mogu javiti prefiksacija i sufiksacija (Prčić 2008: 88).

Veliki broj autora na temelju mogućnosti/nemogućnosti obogaćivanja (terminološke) leksike kompozicijom, povlači razliku između evropskih jezika sa jedne, i arapskog jezika sa druge strane. V. Montej i R. Hamzavi (Ḥamzāwī) arapski jezik po ovom pitanju kvalifikuju na sledeći način – „*la composition n'est pas dans son génie*“ (Monteil 1960: 132; Hamzaoui 1965: 32). I arapski autori navode da, dok u evropskim jezicima postoje brojne mogućnosti za formiranje složenica, to nije i karakteristika arapskog kao semitskog jezika u kome postoji samo neznatan broj složenica (Maḥmūd 2003: 13). Ovakvu nemogućnost tvorbe složenica V. Montej (Monteil 1960: 132) i mnogi drugi autori (Afnan 1964: 30- 31) isticali su kao otežavajuću okolnost pri stvaranju naučnih termina u arapskom jeziku.

Međutim, P. Emeri (Emery) smatra da su autori ovakvog shvatanja pod složenicama u arapskom jeziku podrazumevali samo lekseme nastale metodom koji je poznat pod terminom „naḥt“ (Emery 1988: 33). Neterminološka značenja lekseme „naḥt“ – „klesanje“, „tesanje“, „kiparstvo“, delimično ukazuju i na njeno terminološko značenje – „sastavljanje reči od (elemenata) dve ili više reči“ (Muftić 2004: 1469). U našoj i evropskoj lingvističkoj arabistici ovaj metod je označen terminološkim multipletima – „kontaminacija“, „kompozicija“, „haplologija“, „sažimanje“, „kovanje“. T. Muftić u *Gramatici arapskoga jezika* koristi termin „kontaminacija“, ali pominje i termine „kompozicija“, odnosno „obrazovanje složenica“. On ovaj metod objašnjava kao neku vrstu „kontaminacije, tako da se iz nekog izraza (sintagme) od dvije, pa i više riječi, izdvoje njihovi određeni suglasnici“ (Muftić 1998: 11, 164, 168). S obzirom na to da se pod ovim metodom najčešće podrazumeva stvaranje nove lekseme od jednog ili više radikala dva ili više korena, najmanje precizan termin bi bio „kompozicija“ (en. „compounding“). Tu se pre radi o „skraćivanju“, „sažimanju“, odnosno fuziji dve lekseme u jednu – „kontaminaciji“ (Ali 1987: 60).

Postoji više tipova kontaminacije – ar. „aqṣām al-naḥt“ (Balāsī 1999: 2- 4),⁸⁵ od kojih je danas pri formiranju naučnih termina produktivno kombinovanje delova

⁸⁵ Prvi tip koji se pojavljuje sa islamom nastaje „kombinovanjem najkarakterističnijih slogova ili glasova nekih stalnih i veoma frekventnih verbalnih formi i izraza, pretežno sakralnog porekla“ (Ali 1987: 63; Tanasković, Mitrović 2005: 191). Lekseme nastale ovim putem nalik su akronimima, s obzirom na to da su pojedini delovi datih religijskih formula izostavljeni (Ali 2006: 452) – poput, na primer, „haylala“ – „govoriti 'Nema Boga osim Allaha'/'lā ilāha illā al-Allāh“ (Muftić 2004: 1603). Ovaj tip prestao je da

(*portmanteau*) dve obično semantički bliske lekseme (Ali 2006: 452).⁸⁶ Broj leksema nastalih ovim putem neznatan je ukoliko se uporedi sa brojem izvedenica (ar. muštaqq), ali je evidentan njihov porast u jeziku nauke, što se objašnjava samôm prirodom savremene naučne terminologije, uticajima stranih terminologijâ, a pre svega neophodnošću što bržeg kovanja novih termina da bi se odgovorilo zahtevima moderne civilizacije (Ali 1987: 33, 64, 66; Ali 2006: 452).

Polazeći od navedenih razlika, postavlja se pitanje na koje se načine izražavaju pojmovi neinherentni arapskoj muzičkoj kulturi, koji su u francuskom, engleskom i njima srodnim jezicima izraženi polimorfemskim leksemama nastalim metodama tvorbe reči nesvojstvenim morfološkoj strukturi arapskog jezika – kompozicijom i afiksacijom. Drugim rečima, o kojim se postupcima tvorbe reči radi, odnosno koji su to, uslovno rečeno, arapski pandani kompoziciji i afiksaciji u slučaju odabranih muzičkih termina.

U arapskom jeziku – u kome je najzastupljenija nevezana leksema – dve lekseme najčešće se povezuju genitivnom vezom. Genitivnu vezu u načelu čine dve imenice (Tanasković, Mitrović 2005: 248), koje mogu formirati samostalnu leksičku jedinicu, ali neretko zadržati i svaka svoje značenje. U literaturi se često navodi podatak da se većina složenica evropskog porekla, naročito onih sa elementima iz grčkog, odnosno latinskog jezika, na arapski prevodi genitivnom vezom (Beeston 1970: 114). Tako se sufiks(oid) „-logy“ najčešće prevodi imenicom „‘ilm“ (nauka).⁸⁷ Stoga je

bude produktivan već nakon klasičnog perioda, što je navelo savremene naučnike da ga okarakterišu kao veštački, neproduktivan i u morfološkom pogledu neodgovarajući arapskom načinu građenja reči (Ali 2006: 452).

U drugom tipu se od trokonsonantskih reči, dodavanjem jednog slova (najčešće „mīm“, ili „nūn“) obrazuje četvorokonsonantska leksema u cilju izmene prvobitnog značenja, poput primera Ahmeda Ibn Farisa „ra‘šan“ (plašljiv), izvedenog od „ra‘š“ – „drhtanje“ (Ali 2006: 452). Kod T. Muftića je ova leksema navedena pod korenom *r ‘ š n, nakon korena *r ‘ š (Muftić 2004: 540). Uzroke neproduktivnosti ovog tipa pojedini autori vide u tome što sâmo slovo, odnosno glas, ne može biti nosilac značenja *per se* (Ali 2006: 452).

U trećem tipu dolazi do obrazovanja odnosnih prideva, ali ne od jedne lekseme, već od elemenata dve koje su stupile u genitivnu vezu (Ali 1987: 63- 64; Ali 2006: 452). Primeri koje srećemo u literaturi uglavnom su vezani za imena familija i plemena, poput odnosnog prideva izvedenog od „‘Abd al-dār“ – „‘abdārī“ u značenju „onaj ko pripada familiji Abdudar“. Odnosni pridevi ovog tipa veoma su retki, dok se kao frekventniji uočava postupak kada se manje relevantan član genitivne veze izostavlja, a preostalom članu dodaje nastavak „ij“/„ī“ (Ali 1987: 64).

⁸⁶ Primer ovako nastale lekseme jeste skraćeni naslov romana E. Habibija (I. Ḥabībī, 1921-1996) – *Al-Mutašā’il* iz 1974. godine, u kom ovaj palestinski pisac govori o duhovnom stanju Arapa u vreme izraelske vojne okupacije, a navedenu leksemu izvodi kombinovanjem delova leksemâ – „mutašā’im“ (pesimista) i „mutafā’il“ (optimista).

⁸⁷ T. Prčić među glavne aditivne postupke tvorbe reči, u jezicima poput engleskog i francuskog i njima srodnih, navodi i neoklasičnu kompoziciju kao posebnu podvrstu kompozicije koja je karakteristična „po

ekvivalent složenice „muzikologija“ u arapskom jeziku, pored pozajmljenice „mūzīkūlūḡiy(y)a“, termin izražen genitivnom vezom – „‘ilm al-mūsīqā“.

Termin za „kamernu muziku“ je kalk izražen genitivnim vezama – „mūsīqā al-ḡura“ i „mūsīqā ḡuraf“. Međutim, u arapskom jeziku se, pored genitivne veze, kao jedan od načina za prevođenje polimorfemskih leksema iz drugih jezika javlja i atributivna sintagma – veza imenice i prideva. Tako je, na primer, arapski ekvivalent termina „muzikolog“ – „‘ālim mūsīqī“, dok se kamerna muzika u arapskom jeziku (premda ređe) sreće i kao „mūsīqā ḡurīyya“.

U našem jeziku je pojam višeglasja „u kojem se glasovi ritmički i melodijski samostalno razvijaju te u svom horizontalnom razvitku tvore zajedno i pravilan harmonijski odnos“ (Lučić, Andreis 1963: 415) izražen terminološkim dubletima – pozajmljenicom „polifonija“ (grč. „polys“ – „mnogostruk“ i „fone“ – „glas“) i kalkom „višeglasje“. U evropskim jezicima je dominantan internacionalizam „polifonija“, premda se u nekima javlja i terminološki dublet u vidu kalka – it. „la polifonia“/„la scrittura a più voci/parti“, fr. „la polyphonie“/„la polyméodie“/„l’écriture à plusieurs voix/parties“, en. „polyphony“, nem „die Polyphonie“/„die Mehrstimmigkeit“, rus. „полифония“/„многоголосие“ i češ. „polyfonie“/„vícehlas“ (Peričić 1985: 240, 364). U arapskom jeziku se, pored pozajmljenice realizovane u varijantama „al-būlīfūnī“ i „al-būlīfūni(y)a“, u značenju ovog termina javlja kalk izražen genitivnom vezom – „ta‘addud al-aṣwāt“ ili „ta‘addud al-alḡān“ – doslovno „mnoštvo/mnogobrojnost glasova/tonova ili melodija“. Pridev „polifon“ sreće se kao odnosni pridev izveden iz pozajmljenice – „būlīfūnī“. Istovremeno sa njim koegzistira, a neretko se zajedno i navodi, termin izražen nepravom genitivnom vezom (ar. al-idāfa ḡayr al-ḡaḡīqiyya) – „muta‘addid al-aṣwāt“.

Naspram polifonije „kod koje je uloga i važnost svih glasova u muzičkom tkivu uglavnom podjednaka“ (Devčić 1958: 673) stoji homofonija (grč. „homos“ – „jednak“ i „fone“ – „glas“). Homofonija je „muzička faktura, odnosno muzički slog, u kojemu postoji jasna granica između glasa, kome je povjerena melodijska linija, i

tome što deluje na elementima s osobinama i afiksa i osnove, poreklom iz starogrčkog i latinskog jezika, mada uglavnom u drukčijoj upotrebi od tamošnje“ (Prčić 2008: 88, 89).

„Elementi poput *biblio-* [...] *-logy* [...] uvek su nesamostalne jedinice, realizovane vezanim morfima, i u tom pogledu slične su afiksima, a po posedovanju punog leksičkog značenja i svojoj sposobnosti međusobnog kombinovanja [...] nalikuju osnovama. Ovakve jedinice nazivaju se afiksoidima, pri čemu su oni na početku lekseme **prefiksoidi**, a oni na njenom kraju **sufiksoidi**“ (Prčić 2008: 88- 89).

pratnje, koja melodiju na neki način samo podupire“ (Devčić 1958: 673). U literaturi na arapskom jeziku se u značenju ovog pojma javlja pozajmljenica „humūfūniya“, za kojom neretko sledi i latinicom naveden engleski ekvivalent „homofony“. Termin koji se predlaže u specijalizovanom rečniku objavljenom u časopisu *al-Lisan al-arabi* jeste „tawahḥud al-aṣwāt“ (Ban ʿAbd al-Allāh 1973a: 242) – doslovno „ujedinjenost/samoća glasova“, što je ujedno i predlog Akademije u Kairu (Willmon 1994: 72).

Autentična arapska muzika se u zapadnoj literaturi definiše kao heterofona (grč. „heteros“ – „drugačiji“/„različit“ i „fone“ – „glas“), jer svaki muzičar samostalno i na različite načine ukrašava osnovnu melodiju čime se stvara bogata tekstura promenljivih ukrasa (Reynolds 2007: 136).⁸⁸ U arapskom jeziku je pojam heterofonije izražen pozajmljenicom „hītirūfūniyā“, uz koju se povremeno sreće i domaća kovanica – „muḡāyarat al-laḥn“ – doslovno „razlikovanje/suprotnost melodije“.

Složnica „supertonika“ je naziv za II stupanj (zapadne lestvice), koja se u arapskom jeziku javlja kao „fawqa qarār al-naḡma“. Kod naziva za IV stupanj lestvice – subdominantu – se prema francuskom terminu „la sous-dominante“ u arapskom javlja termin „taḥta al-mutasalliḥa“, gde je francuski predlog „sous-“ (ispod) preveden arapskim predlogom „taḥta“ sa istim značenjem.

Polazeći od činjenice da se u engleskom, francuskom i njima srodnim jezicima, javljaju i prefiksacija i sufiksacija, koje zajedno sa kompozicijom predstavljaju glavne aditivne postupke tvorbe reči (Prčić 2008: 89), u literaturi se često lamentira i nad činjenicom da stvaranje naučne terminologije u arapskom ometa nemogućnost afiksacije u prethodno navedenom smislu.

„The [...] limitation is the inability to use prefixes and suffixes to convey shades of meaning or precision of thought. These are different from the augments found in some of the paradigms“ (Afnan 1964: 31).⁸⁹

⁸⁸ Heterofonija je „vrsta višeglasja, koja obuhvaća višeglasje svih vremena i kontinenata, osim ’učene’ evropske polifonije i harmonije od Srednjeg vijeka do danas. H. nastaje, čim se jednome glasu pridruži drugi glas, koji se samo djelomično kreće s njime paralelno, t.j. ne kreće se s njime u strogom unisonu. Heterofona je na pr. muzika svih narodnih pjevača Evrope, Azije i Afrike (pa tako i naših guslara), koji pjevaju epske pjesme uz pratnju instrumenta. U oba se glasa (vokalnom i instrumentalnom) nalazi ista tematska misao, ali pratnja je većim djelom samostalna: katkad izostaje ili ornamentira glavnu melodiju. Oštra trenja, koja mogu nastati između glasova, nemaju nikakve važnosti, jer je heterofono slušanje horizontalno, t.j. glasovi se doživljavaju u njihovom melodijskom toku, a ne u njihovom vertikalnom aspektu“ (Andreis, Malinar 1958: 659).

⁸⁹ U arapskom se specijalan vid afiksacije odvija u okviru derivacije. O ovim specifičnostima arapskog jezika pisali su i lingvisti sa prostora bivše SFRJ. D. Škiljan ovu specifičnu tvorbu reči u arapskom jeziku objašnjava postojanjem neke podvrste afiksa – transfiksa kojima se koren prekida ne nekoliko mesta

Postoje i arapski autori koji smatraju da evropske jezike, za razliku od arapskog, odlikuje mogućnost afiksacije (ar. al-ilšāq), što omogućava jasno i precizno izražavanje značenjâ pojmova (Maḥmūd 2003: 13).

U naučnim terminologijama veoma frekventan prefiks „bi-“ se u arapskom najčešće prevodi leksemom „izdiwāḡiyya“ (doslovno „dvojnost“). Stoga je, na primer, arapski ekvivalent termina „bitonalnost“ – it. „la bitonalità“, fr. „la bitonalité“, en. „bitonality“, nem. „die Bitonalität“ (Peričić 1985: 33) – termin izražen genitivnom vezom – „izdiwāḡiyyat al-maqāmāt“.

Sa stranom leksikom u jezike ulaze i strani sufiksi, adaptiraju se kao tvorbeni elementi i potom se javljaju na domaćim osnovama (Šipka 2006: 103). U našem jeziku tako srećemo sufikse iz raznih jezika, poput turskog i drugih. Zbog navedenih derivacijskih specifičnosti arapskog jezika u njemu se retko javljaju slučajevi pozajmljivanja „evropskih“ sufiksa.⁹⁰

Frekvencija usvajanja kulturnih i samim tim lingvističkih modela sa Zapada u arapskom svetu oscilira kroz epohe. U kulturama zemalja Trećeg sveta, gde spadaju i arapske zemlje, zapadni elementi se neretko smatraju i za stvar prestiža. Zanimljivo je tako da veliki pobornik okcidentalizacije arapske muzike M. Abdelvehab u knjizi *Abd al-Wahhāb wa awrāquhu al-ḥāṣṣa ḡiddan*, za čije je posthumno objavljivanje zaslužan kompozitorov prijatelj, egipatski pesnik F. Guvejda (Ġuwayda, *1946), prema terminu „mūnūlūḡist“ (pevač specijalizovan za pevanje monologa) izvodi leksemu „muṭribḡist“,⁹¹ kojom označava pevače svog doba naspram nekadašnjih, glasovnim mogućnostima obdarenijih (Al-Šarīf 2011: 188).

(Škiljan 1980: 106). M. Riđanović govori o razdvojenim morfemama i raznim kombinacijama prefiksa, sufiksa i infiksa, objašnjavajući da su razdvojeni morfemi sastavljeni od dva ili više dela, „koji su međusobno razdvojeni nekim drugim jezičkim elementima“ (Riđanović 1988: 171) i kao primer navodi korenske morfeme koje su tipične za arapski i druge semitske jezike.

⁹⁰ U naučnoj terminologiji se u novije vreme na arapske osnove dodaju zapadni sufiksi, poput „-ate“, „-id“, „-ous“, „-ic“, što je prisutno kod termina u hemiji – na primer, „ḥallik“ u značenju „sirćetni“, nastalo od arapske lekseme „ḥall“ – „sirće“ i zapadnog sufiksa „-ic“ (Badawi, Carter i dr. 2004: 741).

⁹¹ Termin je naveden pod znacima navoda. U osnovi je leksema „muṭrib“ (pevač).

4.12. Primeri građenja antonima

Prema najzastupljenijoj definiciji, antonimi (ar. „al-taqābul“, „naqīḍ al-maʿnā“, „ʾaks“) su reči suprotnog značenja. Međutim, u nauci se insistira na preciznijem definisanju odnosa između dve lekseme koji možemo nazivati suprotnim, jer, kako se navodi, nije svaka suprotnost, suprotnost iste vrste (Dragičević 2007: 265). Zapaža se da se pojedine lekseme „suprotstavljaju i u kontekstu i nezavisno od njega, a [da] ima i onih koje se suprotstavljaju samo u kontekstu“ (Dragičević 2007: 265). Leksičkim antonimima nazivaju se oni suprotstavljeni u kontekstu i van njega (Dragičević 2007: 266).

Iako su suprotnog značenja, „antonimi imaju dosta zajedničkih semantičkih obilježja jer se razlikuju uglavnom u jednom obilježju po kojem i jesu suprotni“ (Tafra 2005: 237). Stoga se često navodi da su antonimi, posle sinonimna, najbliže lekseme. Tako i T. Prčić smatra da antonimija u osnovi odražava „sličnost u različitostima dela vanjezičke stvarnosti, a potom i dela leksikona koji je odslikava“ (Prčić 2008: 130). Prema D. Gortan-Premk, termini lakše uspostavljaju antonimske odnose nego lekseme opšteg leksičkog fonda, jer „u osnovi terminološke antonimije leže ne toliko spontane asocijacije po kontrastu, koliko uskonaučna saznanja o postojanju pojmova, pojava koje su u nekom kontrastnom odnosu“ (Gortan-Premk 1997: 122).

Za razliku od evropskih jezika, u arapskom ne postoje posebna morfološka sredstva za izražavanje antonimije (Muftić 1998: 693). Pored posebnih leksema kojima su izražena antonimna značenja, u arapskom jeziku se, prema pravilima klasične gramatike, građenje antonima najčešće odvija sintaksičkim putem – kada se u genitivnoj vezi na mestu prvog člana nalaze imenice „ġayr“ ili „ʿadam“, koje celoj sintagmi daju „negativno, odn. privativno značenje, a antonimno značenje njenom drugom članu“ (Muftić 1998: 693). Tako neka pesma može biti u stilu kompozitora S. Derviša („derviška“), ili ne („nederviška“) – „al-uġniya al-darwīšiyya wa ġayr al-darwīšiyya“. Termin „Non-Western Musics“ u literaturi na arapskom jeziku srećemo kao „al-mūsīqāt ġayr al-ġarbiyya“, a neopersku muziku kao „al-mūsīqā ġayr al-ūbirāliyya“.

Međutim, postoji izuzetak. Kada je u pitanju prevođenje termina sa negativnim prefiksima, u arapskom jeziku se koristi, uslovno rečeno, podtip kontaminacije – kombinovana složenica (ar. al-murakkab al-mazġī). Ona nastaje tako što se leksemi

predmeće privativna čestica „lā“.⁹² Za razliku od genitivne veze, ovde je u pitanju morfološki način izražavanja suprotnosti značenja u arapskom jeziku, s obzirom na to da negativna partikula „lā“ postaje vrsta prefiksa uz imenice i prideve (Muftić 1998: 693). Ovaj metod kovanja novih reči prisutan je još od klasičnog doba, a u metajeziku nauke u novije vreme ima sve veću primenu.

Primer muzičkog termina izraženog kombinovanom složenicom, ujedno i kalk, jeste termin za pojam atonalnosti – ar. „lāmaqāmiyya“. „Atonalnost“ je izraz koji se u evropskoj muzičkoj terminologiji pojavio početkom XX veka da bi se označile kompozicije koje nemaju toniku i čija je harmonijska struktura van durskih i moltskih tonaliteta (Andreis 1958: 69). Polazeći od činjenice da se radi o pojmu relativno novijeg datuma, koji je, pri tome, stigao sa Zapada, potvrđuje se i zapažanje da se danas u arapskom jeziku radije pribegava kombinovanoj složenici nego genitivnim vezama sa regensima „ġayr“, odnosno „’adam“ (Ali 1987: 82). Kombinovana složenica u skladu je i sa jednim od standarda terminološke nauke u pogledu kratkoće termina, odnosno davanja prednosti jednočlanim terminima. Istovremeno, navedeni primer je potvrda korišćenja arapske privativne čestice „lā“ u prevođenju frekventnog i u terminologijama evropskih jezika veoma produktivnog negativnog prefiksa „a-“.⁹³ U literaturi smo kombinovanu složenicu sreli i kod termina za „neritmičke makame“ – ar. „al-maqāmāt al-lāiqā’iyya“ (naspram „ritmičkih“ – ar. „al-maqāmāt al-īqā’iyya“).

⁹² O tome da se kombinovana složenica smatra vrstom kontaminacije govori sledeći citat – „wa qad ustu‘mal al-naḥt qadīman fa qīla: al-basmala [...] wa [...] ḥadīṭan fa qīla: barmā’ī [...] wa lā silkī“ (Al-‘Āyid, ‘Umar i dr. b. g.:16). Na osnovu konsultovane literature stiče se utisak da među (arapskim) leksikolozima nije sasvim jasno postavljena granica između kontaminacije i kombinovane složenice. Jedna od osnovnih razlika koja se ističe jeste to što prilikom sastavljanja kombinovane složenice lekseme zadržavaju svoj oblik u celosti, što nije slučaj i kada su u pitanju konstrukcije nastale kontaminacijom – ar. „manḥūt“ (Emery, 1988: 34).

⁹³ Privativna čestica „lā“ se koristi i u prevođenju semantički bliskih prefiksa u engleskom jeziku: „an-“, „anti-“, „non-“, „in-“, „un-“ (Ali 1987: 82; Ali 2006: 454). I V. Montej spominje kombinovanu složenicu u vezi sa prevođenjem termina sa prefiksima „a-“, „an-“, „in-“, „dē-“, „non-“, „sans-“ i povremeno i „anti-“ ili „crypto-“ (Monteil 1960: 138).

5. Polisemija i/ili homonimija

Javljanje jednog termina za označavanje različitih pojmova, unutar jednog ili više predmetnih polja, pojedini autori definišu kao polisemiju (pojmovne vrednosti istog termina), a drugi kao terminološku homonimiju (Gortan-Premk 1997: 120). Opređenje po tom pitanju direktno je povezano sa poljem leksikografije, jer utiče na način obrade odrednica. Prema T. Kabre (Cabré), ono što se smatra polisemijom u opštem leksikonu, u slučaju terminologije predstavlja homonimiju (Cabré 1999: 40). Međutim, D. Gortan-Premk smatra da se u opštem pojmovnom sadržaju zapažaju izvesne vrste kohezije, koja ove vrednosti može objedinjavati u jednu terminološku polisemantičku strukturu, a i da s obzirom na praksu u srpskoj i drugoj leksikografiji, gde se ovakvi slučajevi beleže pod jednom odrednicom, ne postoje dovoljno ubedljivi razlozi da bi se praksa menjala i govorilo o homonimiji (Gortan-Premk 1997: 120, 121).

Jasna granica između polisemije i homonimije nije postavljena ni kada je opšta leksika u pitanju. Najčešće se pod polisemijom podrazumeva jedna reč sa više srodnih značenja, dok su homonimi reči istog oblika (Muftić 1998: 681). Neretko se oslanja i na intuiciju pri odlučivanju da li značenja dve ili više leksema odrediti kao različita, ali povezana – kada su u pitanju polisemne lekseme, ili ona koja se ne mogu dovesti u vezu – kada se radi o homonimima (Esseesy 2009: 168). Pominje se i jezički osećaj, odnosno to da polisemija prestaje a „homonimija počinje u trenutku kad govornici jezika nisu u stanju da shvate različite smislove kao povezane“ (Zgusta 1991: 75). Ipak, „u razlikovanju polisemije od homonimije treba tražiti nešto sigurnije kriterijume“ (Dragičević 2007: 323).

Dijahronijska perspektiva usložnjava problem, jer dve lekseme mogu biti shvaćene kao homonimi s obzirom na to da se sinhrono njihova značenja ne mogu dovesti u vezu, ali istovremeno mogu biti polisemne reči čija su se značenja udaljila tokom vremena (Esseesy 2009: 169). Potvrđujući tesnu povezanost između polisemije i homonimije, M. Radić-Dugonjić zaključuje da „upravo zbog prirode veza između ove dve kategorije do danas nije nađeno jedinstveno rešenje kako se ove dve pojave pouzdano semantički mogu diferencirati“ (Radić-Dugonjić 1990: 108). Krajnji je zaključak većine autora da se oštra granica između homonimije i polisemije zapravo ne može povući. T. Prčić tako predlaže da zbog nemogućnosti jasnog sinhronog

razgraničavanja između polisemije i homonimije, ove dve pojave treba „posmatrati kao dva kraja jednog kontinuuma“ (Prčić 2008: 33).

Prema Š. Ulmanu (S. Ullman) postoje četiri izvora polisemije „1) nijansiranje značenja (glissement de sens); 2) figurativno izražavanje; 3) narodna etimologija i 4) strani utjecaji“ (Muftić 1998: 684). D. Šipka navodi sledeće uzroke homonimije: „1) raspad nekadašnje polisemantičke strukture (diferenciranje značenjâ i/ili funkcijâ prvobitno jedne iste lekseme do potpunog razdvajanja); 2) preuzimanje stranih leksema; 3) tvorba reči; 4) skraćivanje; 5) fonetske promene; 6) atrakcija; 7) narodna etimologija“ (Dragičević 2007: 321).

Kod Arapa se zanimanje za ove jezičke pojave javilo u vezi sa značenjem leksema u Kuranu. Već su se u tumačenjima prvih egzegeta pojavile lekseme sa nekoliko (nivoa) značenja (Berg 2004: 155). Termin koji se najpre koristio u vezi sa poliseminim leksemama, odnosno homonimima, bila je arapska leksema „wuğūh“ (sing. „wağh“ – „lice“; „smisao“, „značenje“), kojom su se označavale lekseme koje su se u Kuranu javljale u najmanje dva i, pretpostavlja se, najviše četrdeset značenja (Berg 2004: 155). Premda se postavlja pitanje u kojoj su meri različita tumačenja pridavala nova značenja ovim leksemama (Berg 2004: 156), bitno je istaći da ni prve egzegete nisu razlikovale polisemiju od homonimije.

U arapskoj retorici i gramatici se za lekseme koje imaju više značenja koristi termin „muštarak“ – doslovno „onaj koji je zajednički“ (Bettini 2008a: 320). Terminom „al-muštarak al-lafzī“ (doslovno „zajednički po izgovoru“) su se u klasičnoj arapskoj gramatici označavale polisemija i homonimija, dok je, na primer, I. Anis ovaj termin koristio u značenju homonimije (Muftić 1998: 681). Danas je termin za polisemiju „taʿaddud al-maʿānī“, a za homonimiju „al-muštarak al-lafzī“ i „al-tašākul“ (Muftić 1998: 681).

U terminološkoj nauci se tradicionalno smatra da termin, kao leksema koja nosi „osobine terminološkog sistema – jezičkog izraza logičkog sistema pojmova određene nauke“ (Karadža 1983: 25) treba da teži „monosemiji, odnosno oslobađanju od homonimije, sinonimije i ekspresivnosti“ (Radić-Dugonjić 1990: 105). Veliki broj lingvista odsustvo monosemičnosti termina smatra negativnom pojavom, ukoliko je ona prisutna unutar jednog terminološkog sistema (Radić-Dugonjić 1990: 105). Prema D. Šipki, jedna od karakteristika *idealnog* termina – nedvosmislenost – jeste osobina „da se

ostvaruje veza termina samo sa jednim pojmom unutar jednog predmetnog polja“ (Šipka 2006: 151). Međutim, s obzirom na to da značenja leksema nisu određena jednom za svagda, već su u konstantnoj promeni (Esseesy 2009: 166), u praksi se kao veoma čest odnos između termina i pojma sreće višeznačnost. Očekivana jednoznačnost/monosemičnost termina – i u okviru jednog predmetnog polja – nije uvek i jezička realnost. Tako i L. Zgusta zaključuje da su „stručni termini češće polisemični nego što bi se mislilo“ (Zgusta 1991: 63). R. Simeon konstatuje da se u raznim disciplinama često javljaju višeznačni termini i „dok se neki termini mogu odnositi na jednu ili na nekoliko vrlo srodnih struka, drugi se mogu odnositi i na posve različite struke, imajući u svakoj od njih drugačije ili pak u svima jednako značenje“ (Simeon 1969 II: 605). T. Kabre upozorava da termini samo u teoriji imaju isključivo jedno značenje, dok je u praksi to moguće samo ako su oni definisani striktno kroz prizmu jednog stručnog polja, ali da čak i tada ima izuzetaka (Cabré 1999: 226). P. Vajsenhofer (Weissenhofer) i drugi predstavnici sociokognitivističkog pristupa smatraju da „u zavisnosti od polja djelovanja jednoznačnost može ali ne mora biti neophodna“ (Šipka 2006: 154). Time oni neophodnost jednoznačnosti termina kod tradicionalnog pristupa dovode u pitanje, a polisemiju u terminologiji smatraju neizbežnom (Šipka 2006: 153-154). Termini nisu lišeni „kategorija kao što su sintaksička spojivost, polisemija, homonimija, antonimija i sinonimija“ (Radić-Dugonjić 1990: 105), što potvrđuje to da oni nisu specijalna leksika, već sloj leksike koji se specifično upotrebljava (Minović 1974: 207).

Polazeći od činjenice konstantnog i neprekidnog protoka termina između različitih naučnih disciplina, nije lako povući jasnu granicu između terminologija srodnih oblasti (Cabré 1999: 80). Na isti način nije lako razdvojiti termine od opšte leksike. Sa grananjem i cepanjem nauka i umetnosti na sve veći broj disciplina, reči iz opšteg leksičkog fonda počele su da se u njima upotrebljavaju kao termini (Simeon 1969 I: XXV). T. Prčić govori o stratifikaciji leksikona, pojavi koja se ogleda u postojanju dva kontrastna tipa leksema – opštih i specijalizovanih – pri čemu „linija razgraničenja među njima nije uvek i neizostavno oštra, već bi se pre mogla smatrati blagom i unekoliko pokretljivom“ (Prčić 2008: 38).

Do preuzimanja iz postojećeg leksičkog fonda jednog jezika dolazi onda kada leksema proširi ili suzi svoje značenje.⁹⁴ Proširivanje (ekstenzija) značenja lekseme (ar. „tawṣīḥ al-maʿnā“) podrazumeva prelazak sa posebnog na opšte značenje, dok suženje, odnosno restrikcija značenja (ar. „inḥisār al-dalāla“) jeste svesno delovanje na leksiku, kojim se od opšteupotrebne lekseme dobija termin (Muftić 1998: 672).

5.1. Metafora, metonimija

Termin „polisemija“ u srpskoj leksikološkoj terminologiji ima dva značenja, jer se pod njim podrazumeva i „zajedničko ime za četiri najčešća mehanizma kojima se višeznačnost ostvaruje, a to su metafora, metonimija, sinegdoha i platisemija“ (Dragičević 2007: 129). Pored promena u obimu značenja lekseme, postoje i one promene do kojih dolazi prenesenim ili figurativnim putem, odnosno korišćenjem jezičkostilskih figura (Muftić 1998: 672). U arapskom jeziku je ovaj način nastanka novih leksema poznat pod terminom – „al-waḍʿ bi al-mağāz“ (doslovno „tvorba reči figurativnim putem“). T. Muftić navodi sledeća značenja lekseme „mağāz“ – „prelaz“, (stl.) „trop“, „figurativan izraz“, „preneseni smisao“, „metafora“ (Muftić 2004: 251). Metafora (ar. istiʿāra) je najvažniji deo oblasti koja se naziva „mağāz“ (drugi ogranak arapske retorike – ar. „ilm al-bayān“), čije proučavanje stoga često uključuje i proučavanje metafore (Simon 2008: 116). J. Ramić navodi da „zbirni metaforički izraz (*megaz*) [...] obuhvata: metaforu (*isti'ara*), metonimiju (*megaz mursel*) i sinegdohu koja se u okviru arapske stilistike izučava zajedno s metonimijom“ (Ramić 2010: 228).

Često se dešava da leksema u opštem jeziku ima jedno značenje, dok u stručnoj terminologiji ima preneseno koje se u početku skriva kao figurativno, ali na kraju postaje potpuno stabilizovano (Zgusta 1991: 64). A. Vuletić na primeru engleskog jezika bankarstva zaključuje da su metafore jedan od najkreativnijih aspekata jezika i da „u sebi nose određena iskustva ljudi kao osnove za nastanak novih reči i izraza“ (Vuletić 2008: 56). Postupkom metafore se „preneseno značenje izvodi [...] na osnovu **sličnosti**, stvarne ili pretpostavljene, između dva različita i nepovezana entiteta, u pogledu oblika, pozicije, funkcije, namene, osobine, ponašanja, delovanja, sposobnosti

⁹⁴ Ovde se podrazumeva dijahrona dimenzija, jer leksema dobija nova značenja kroz određeni vremenski period, koja se, ukoliko su bliska, smatraju polisemijom, a ukoliko nisu, homonimijom (Esseesy 2009: 164).

itd“ (Prčić 2008: 31- 32). Već su u rano doba islama termini stvarani ovim putem, čime je jedna leksema istovremeno imala i opšteupotrebno i *terminološko* značenje. Navodimo sledeće zanimljive primere iz muzičke terminologije:

- palestinski muzičari donji deo uda – „dno“ (ar. „al-ğuz’ al-halfī“/„zahr al-‘ūd – doslovno „stražnji deo uda“) zbog fizičkog izgleda nazivaju „biṭṭīha“ – doslovno „lubenica“;
- odsustvo vokaliste u instrumentalnoj muzici ukida mogućnost pevanja. U njoj nema reči koje su visoko vrednovane u arapskoj (muzičkoj) kulturi. Jedan od termina za instrumentalnu muziku jeste „mūsīqā ṣāmīta“ – doslovno „muzika koja ćuti/ne govori“, odnosno „nêma muzika“;
- „vrat“ gudačkih, odnosno trzalačkih instrumenata, je kao i u evropskim jezicima – it. „il manico“, fr. „la manche“, en. „neck“, nem. „der Hals“ – u arapskom izražen leksemom „raqaba“ – doslovno „vrat“. Na primer, „raqabat al-kamān“ (vrat violine).⁹⁵

Kod metonimije se „preneseno značenje izvodi [...] na osnovu **bliskosti** dvaju različitih ali međusobno prostorno, vremenski ili drukčije povezanih entiteta, unutar jednog istog domena“ (Prčić 2008: 32). Arapski termini za metonimiju jesu „mağāz mursal“ i „kināya“, pod kojima se podrazumeva kada se delom označava celina (Esseesy 2009: 165). U literaturi se kao primer metonimijskog transfera navodi particip aktivni „muṭrib“, kojim je u jednom trenutku počeo da se označava „pevač“, odnosno onaj koji izaziva „ṭarab“ – „deep joy or sadness; deep emotion /in relation to listening to poetry or singing/“ (Lelubre, Dichy 2009: 458- 459).

Primer metonimijskog prenosa srećemo kod termina za muzički oblik „nawba“. Leksema „nawba“ ima sledeća značenja u fondu opšte leksike – „smenjivanje“, „red“, „smena“ (Muftić 2004: 1544). U IX veku je muzičar-izvođač morao da čeka iza zaves dok ne dobije znak da može da svira ili peva (Touma 1996: 68). Polazeći od činjenice da je muzika na dvoru u Bagdadu bila sastavni deo dvorskih ceremonija, te su u toku njih muzičari morali da nastupaju jedan za drugim, muzičar je morao da čeka svoj red (Ajanović 1958: 54). Ovo potvrđuje i L. I. al-Faruki navodeći da je ovaj termin za muzički oblik, koji je u upotrebi od kraja IX veka, nastao iz prakse muzičara na

⁹⁵ Neretko se kalkiranjem prenose metafore iz jezika *uzora*; u tom smislu se pominje primer iz kompjuterske terminologije – „tağdiya“ – doslovno „hranjenje“ (Badawi, Carter i dr. 2004: 768).

abasidskom dvoru koji su nastupali na smenu (Al Faruqi 1981: 234). Vremenom je, kako objašnjava ista autorka, ovom leksemom pod kojom se podrazumevao način na koji su nastupali različiti izvođači, počelo da se označava izvođenje kao celina (Al Faruqi 1981: 234).⁹⁶

A. M. Ali navodi da su semantička ekstenzija i figurativna upotreba reči, kao metode kovanja novih leksema/termina bile prisutne još u periodu *prve renesanse arapskog jezika* – od objave islama do XIII veka (Ali 1987: 28, 30- 31). Na ovaj način je veliki broj leksema stekao status termina. U arapskom jeziku se u vezi s ovom metodom (metodama) kovanja novih leksema javlja i termin „istinbāt“ (fr. „la résurgence“) – doslovno „vađenje“, „otkriće“, „izum“, „upotreba dedukcije po analogiji“ (Muftić 2004: 1458). Akademija za arapski jezik u Damasku (Mağma^c al-luğa al-^carabiyya bi Dimašq) je ovim terminom obuhvatila tri nivoa značenja:

1. „de réhabiliter et de révaloriser ces anciens mots (iḥyā’ faṣīḥ al-luğa) qui semblent délaissés ou ignorés mais qui expriment parfaitement des notions modernes abstraites“.
2. „Réhabiliter des termes arabes déformés par les langues européennes qui les ont empruntés à l’arabe au moyen âge“.
3. „La recherche d’un mot ancien dont le sens s’approche du sens du mot nouveau. On procède ici par évolution sémantique (al-mağāz): ce procédé nécessite des recherches scrupuleuses dans les dictionnaires anciens et exige une connaissance parfaite des finesses de la langue arabe“ (Hamzaoui 1965: 27, 28).

5.2. Oživljavanje arhaične leksike

Do promene u značenju neke lekseme može doći oživljavanjem pasivnog sloja leksike (ar. „al-iḥyā’ li al-alfāz“), odnosno njenim stavljanjem u službu novih pojmova (Muftić 1998: 670). Veliki broj arapskih stručnjaka za jezik je smatrao da arhaizmi – ar.

⁹⁶ Međutim, L. I. al-Faruki navodi još jedno tumačenje nastanka ovog termina, prema kojem su određeni muzički komadi bili izvođeni u tačno određene sate u toku dana (Al Faruqi 1981: 234). To srećemo i drugde u literaturi:

„Wa al-nawba hiya muṣṭalah yutlaq ‘alā mağmū’a ‘an al-maqāṭi’ al-mutanāsiqa tantamī ilā ṭab’ wāḥid kāna al-munšidūna yatanāwabūna fī adā’ihā ṭūla arba’ wa ‘iṣrīn sā’a min al-yawm, li kull sā’a minhā nawba mu’ayyana“ (Abū al-Šāmāt 1999: 166). Leksema „nawba“ u fondu opšte leksike ima i značenja „period“, „sezona“ (Muftić 2004: 1544).

„matrūk“ – doslovno „ostavljen“, „napušten“ (Muftić 2004: 158) – predstavljaju nepresušan izvor novih termina.

Jedan od zagovornika stvaranja novih termina ovim putem bio je M. Tajmur (Taymūr, 1894-1973), koji je smatrao da „leksika arapskog jezika, mada danas insuficijentna, predstavlja ogroman, neiscrpn okean po kome samo treba duboko roniti da bi se pronašlo sve ono što trenutno nedostaje“ (Mitrović 1982: 353). Akademija za arapski jezik u Kairu je u prvim decenijama svoga delovanja nastojala da arhaizmima (ar. „lafz mahğūr“ ili „ğarīb al-luğa“) zameni leksiku stranog i dijalekatskog porekla (Shraybom-Shivtiel 1993: 199). Međutim, vremenom je, kako primećuju brojni autori, ova praksa napuštena, jer većinu ovih *drevnih* leksema suštinski nije bilo moguće prilagoditi novim značenjima (Shraybom-Shivtiel 1993: 199). Nastojanja da se oživi stari beduinski vokabular bila su retko uspešna, verovatno i zbog toga što su, kako to primećuje K. Fersteh, te lekseme prestale da se upotrebljavaju i samim tim postale nepoznate prosečnom govorniku arapskog jezika (Versteegh 1997: 181).

Pitanje arhaične leksike u arapskom jeziku je složeno. Kako primećuje I. Anis, arapski filolozi su, ne razlikujući dijahorniju i sinhroniju, zanemarili evoluciju značenja i pomešali pojedine faze razvoja jezika, čime su spojili reči koje su u preislamskom periodu imale jedno a u islamskom drugo značenje i tako stvorili sinonime (Hafizović 1990: 143). Međutim, iako je pravilo da ne treba mešati dijahroniju i sinhroniju, u pojedinim slučajevima je teško odrediti jasnu granicu među njima, jer „riječi koje su otišle u pasivni sloj leksika mogu se s vremenom i aktivirati“ (Tafra 2005: 218). Drugim rečima, „granice između aktivnog i pasivnog fonda reči vrlo su labilne tako da često, reklo bi se, zaboravljena reč oživi“ (Matijašević 1982: 120, 121). Ovo je naročito tačno kada je arapski jezik u pitanju. Zato o tome u predgovoru svog čuvenog rečnika govori i H. Ver:

„Arab authors, steeped in classical tradition, can and do frequently draw upon words which were already archaic in the Middle Ages [...] Archaisms may crop up in the middle of a spirited newspaper article (Wehr 1980: IX)“.⁹⁷

⁹⁷ Zanimljiva u vezi s tim je i distinkcija koju L. Zgusta povlači između arhaizma i zastarele reči – „u prvom tipu sâm denotat gubi frekvenciju u vanjezičkom svijetu i stoga ni određena leksička jedinica nije više dio aktivnog leksikona. Amovi i helebarde danas su rijetki predmeti; stoga [...] mogu da se smatraju arhaizmima, barem u opštem jeziku. No, ako postoji potreba, ove se riječi mogu koristiti bez ikakve konotacije. Leksičke jedinice tog tipa možemo zvati arhaizmima [...] Drugi tip situacije može da se ilustruje sledećim primjerom. Među govornicima engleskog postoje mlade, neudate žene, baš kao što je

U postupku oživljavanja pasivnog sloja leksike primenjuje se (figurativna) semantička ekstenzija ili se pronalazi veza između starih i novih značenja jedne iste lekseme, naročito kada semantički spektar neke lekseme pogoduje nekom novom terminu, premda leksema ne mora nužno zadržati svoje prethodno značenje (Esseesy 2009: 166). Postupak oživljavanja leksike najčešće podrazumeva „iṭlāq al-alfāz al-qadīma ‘alā al-ma‘ānī al-ḡadīda, ‘alā sabīl al-tašbīh wa al-maḡāz“ (Maṭlūb 2003: 1).

Pojedini primeri oživljavanja pasivnog sloja leksike kada je u pitanju muzička terminologija jesu:

- leksema „mizmar“, kojom je ranije označavana vrsta narodne svirale. Danas se, pored frekventnih pozajmljenica, ova leksema sreće kao jedan od termina za instrument „oboa“;⁹⁸
- leksema „būq“, kojom se ranije označavao duvački instrument rog (Hiti 1988: 257). „Būq“ pominje i Ibn Haldun (Ibn Ḥaldūn, 1332-1406) u značenju horne, ali kada je u pitanju andaluzijska muzička tradicija ovom leksemom se označava instrument sa dvostrukim jezičkom, sličan šalmaju – što je instrument koji se navodi kao neposredni prethodnik oboe, docnije i klarineta (Despić 1986: 206; Shiloah 1995: 78).⁹⁹ Kod L. I. al-Faruki

to oduvijek i bilo; no današnji engleski govornik neće koristiti riječ **maid** da ih označi (osim ako ne želi da proizvede neki stilski efekt i konotaciju), mada bi prije nekoliko decenija takva primjena bila sasvim normalna. Takve se riječi mogu nazvati *zastarjelim*“ (Zgusta 1991: 171- 172).

Na primeru muzičkih termina u arapskom jeziku ova distinkcija bi se ogledala u tome što bismo pod arhaizmima smatrali one termine kojima su označeni muzički instrumenti ili muzički oblici koji se više ne sviraju, odnosno ne izvode/čuju. Oznakom *zastarelo* mogli bismo označiti neki termin koji je za određeni pojam bio u upotrebi, ali u današnje vreme to više nije – poput, hipotetički, pozajmljenice koju je iz upotrebe istisnula domaća leksema.

⁹⁸ Leksema „mizmar“ je muzički termin koji ima više značenja. Pre svega se od preislamskog doba do danas koristi kao opšti termin za sve drvene duvačke instrumente – sa jezičkom ili dvostrukim jezičkom (Al Faruqi 1981: 189). U jednom, često citiranom, hadisu stoji da je Muhamed naredio da se unište svi žičani instrumenti, sa eksplicitnim navođenjem mizmara (Nelson 1985: 41- 42). Iako se tumačenja ovog hadisa u pogledu Muhamedovog stava ne podudaraju, treba pomenuti da su Arapi ranije pod terminom „mizmar“ podrazumevali i žičane instrumente (Al Faruqi 1981: 189).

⁹⁹ Kada govore o o muzici u *Poslanicama*, Iskrena braća zvukove dele na žive i nežive, a ovi drugi su „prema njihovom mišljenju, oni koje ljudska vrsta dobija posredstvom bubnja (*tabl*), trube (*bavk*), flaute (*zembr*) [...] i drugih muzičkih instrumenata“ (Karić 1986: 59). *Poslanice* su enciklopedijsko delo koje predstavlja vrhunac Kindijeve filozofije, koji je bio pod velikim uticajem grčke misli (Shehadi 1995: 16). U njemu se u okviru pedeset i dve poslanice raspravlja o brojnim naukama i uopšte znanju „za koje se pretpostavljalo da ga je obrazovan čovjek toga vremena trebalo da stekne“ (Hiti 1988: 339; Shehadi 1995: 34; Shiloah 1995: 50). U petoj poslanici muzika je stavljena na četvrto mesto nakon astronomije, što odgovara redosledu kvadrivijuma (Shiloah 1995: 50). U tome se i prepoznaje uticaj Kindija koji je na tragu grčke misli muziku smatrao matematičkom naukom i uključio je u kvadrivijum (Hiti 1988: 337; Shiloah 1995: 50; Shehadi 1995: 16). Pod matematičkim naukama u islamu podrazumevale su se iste nauke koje je obuvatao i (latinski) kvadrivijum – aritmetika, geometrija, astronomija i muzika, sa dodatkom optike i još nekih sporednih disciplina (Nasr 1968: 147).

nailazimo na podatak da je leksema „būq“ i opšti termin za instrumente iz porodice horni i truba (Al Faruqi 1981: 43). T. Muftić navodi ovu leksemu u značenju „truba“ i „(lovački) rog“, s napomenom da je u pitanju reč nesigurnog porekla (Muftić 2004: 141). Danas se ova leksema javlja kao jedan od termina za trubu;

- leksema „zammāra“. Prema H. Dž. Farmeru ona se javlja kao termin za narodni instrument Egipta i Arabijskog poluostrva sa dve cevi, a danas se ovaj aerofoni instrument od trske češće sreće i u varijanti „zummāra“ (Al Faruqi 1981: 399). T. Muftić navodi obe varijante u značenjima „(dvocijevna) flauta“, odnosno „frula“ (Muftić 2004: 601). Međutim, danas se ova leksema, u varijanti „zummāra“ koristi i kao kolokvijalni termin za trubu, dok oblik „zammāra“ srećemo u rečničkoj literaturi u značenju instrumenta „oboa“ (Hajjar 1975: 452);
- leksema „miʿzaf“, koja se povremeno u literaturi, pre svega rečničkoj, javlja kao termin za klavir (Hajjar 1975: 702). H. Ver leksemu „miʿzaf“ navodi u značenju „žičani instrument“, a kao neologizam u značenju „klavir“ (Wehr 1980: 610).

5.3. Lekseme u značenju muzičkih termina i njihova značenja u fondu opšte leksike

Veliki broj leksema koje se u arapskom jeziku javljaju u značenju muzičkih termina, istovremeno ima frekventnu upotrebu i zanimljiva značenja u fondu opšte leksike. To je u skladu sa konstatacijom R. Bugarskog da termini žive život leksema opšteg jezika i život članova terminoloških sistema (Bugarski 2007: 79).

- Doslovno značenje lekseme „ūd“, kojom je označen jedan od najpoznatijih arapskih instrumenata, jeste „drvo“. Naziv je potekao odatle što su se instrumenti poput današnjeg uda, razlikovali od onih nalik njemu, ali prevučeni kožom (Reynolds 2007: 138);
- značenja lekseme „riqq“, kojom je u muzičkoj terminologiji označen instrument „tamburin“, u opštem leksičkom fondu jesu „pergament“, „ropstvo“, „nežan“ (Muftić 2004: 551). Zanimljivo u vezi s tim jeste da se

pergament, odnosno „od dlaka očišćena i krečom lužena i uglačana životinjska (magareća, ovčija ili teleća) koža“ (Vujaklija 1966: 705) često navodi kao materijal koji se koristi pri izradi doboša;

- još jedna leksema kojom je označen instrument „tamburin“, kada govorimo o sastavu ansambla koji izvodi andaluzijsku muziku, jeste leksema „ṭār“. T. Muftić navodi da je u pitanju leksema stranog porekla, koja u opštem leksičkom fondu ima značenja „kolut“ i „krug“ (Muftić 2004: 863). Za razliku od njega L. I. al-Faruki ne navodi strano poreklo, ali su značenja u fondu opšte leksike koja navodi ista – „hoop“/„wheel“ (Al Faruqi 1981: 349),¹⁰⁰
- leksema persijskog porekla „taḥt“, kojom je označen tradicionalni arapski ansambl manjeg sastava, u opštem leksičkom fondu ima značenja – „postelja“, „krevet“, „sofa“, „sedište“, „estrada“, „platforma“, „podijum“ (Muftić 2004: 155),
- za leksemu „rabāb“, koja je termin za istoimeni instrument, T. Muftić navodi i značenje „bijeli oblaci“ (Muftić 2004: 503),
- leksema „qaṣba“, kojom je označena „svirala“, odnosno „flauta“, u fondu opšte leksike ima značenja – „cev“, „kasaba“ i „palanka“ (Muftić 2004: 1200),
- u opštem leksičkom fondu neka od brojnih značenja lekseme nesigurnog porekla „būq“, koja se javlja kao jedan od termina za trubu, jesu: „signal(na) sprava“, „zvučnik“, „dvohlasna cijev“ i „obmana“ (Muftić 2004: 141),
- leksema „qaws“ je termin za gudalo. Navodi se da se u ovom terminološkom značenju prvi put javila u delima al-Farabija (Rašid 1975: 218).¹⁰¹ Kao leksema opšteg fonda ima značenja – „luk“, „zagrada“, a sa određenim članom označava horoskopski znak – strelac (Muftić 2004: 1246). Iste

¹⁰⁰ Ovaj instrument se, premda retko, javlja i u varijanti „tār“ za koju G. A. Hašaba (Ġ. Ḥašaba) navodi da je iskrivljena (ar. taḥrīf) varijanta one sa emfatičnim suglasnikom na početku reči i da se sreće na severu Afrike, ali da je varijanta „ṭār“ ispravnija (Hašaba 2004: 7). Istovremeno u arapskom postoji leksema „tār“, koja je persijskog porekla (doslovno „žica“), a kojom se u muzičkoj terminologiji označava: „a long necked lute of al Khwārizm and Turkestan [...] This name is often combined with a Persian number to indicate the number of strings on the instrument, e. g. , SITTĀR“ (Al Faruqi 1981: 349).

¹⁰¹ L. I. al-Faruki navodi da Arapi ovaj termin koriste od X veka, a da je on „originally a borrowing from the Persian language“ (Al Faruqi 1981: 262).

semantičke odnose, na relaciji opšta vs. terminološka upotreba, odnosno značenje srećemo i u evropskim jezicima. U engleskom se leksemom „bow“, a u nemačkom „der Bogen“ označavaju „luk“, odnosno „gudalo“. Danas je u francuskom jeziku termin za gudalo leksema „l' archet“, koja u fondu opšte leksike ima značenje „strelac“. Međutim, V. Peričić kao stari francuski izraz za gudalo navodi leksemu „l' arc“ (Peričić 1985: 98), kojom se u fondu opšte leksike označava „luk“,

- leksema „burda“ – doslovno „ogrtač“ – se (u segmentu muzičke terminologije vezane za autentičnu arapsku muziku) javlja u značenju celog tona,
- leksemom „mabda‘“, koja u fondu opšte leksike ima značenja „početak“, „ishodište“, „osnova“, „temelj“, „baza“, „načelo“, „princip“ (Muftić 2004: 78), u muzičkoj terminologiji je označen prvi ton makama (Al Faruqi 1981: 170),
- leksemom „sayr“ – doslovno „hod“, „kretanje“, „tok“ – se u muzičkoj terminologiji označava kratak opis (karakterističnog) načina razvoja svakog makama – en. „modal path“ (Racy 2003: 97, 100),
- leksemom „madā“, koja u fondu opšte leksike ima značenja „obim“, „domašaj“, „udaljenost“, „odstojanje“, „razmak“ (Muftić 2004: 1395), se u muzičkoj terminologiji označava registar (kod, na primer, instrumenata) – „al-madā al-mutawassiṭ“ (srednji registar) i „al-madā al-a‘lā“ (najviši registar),
- kada su u pitanju rasponi ljudskih glasova, u značenju koje je slično prethodnom se koristi i leksema „ṭabaqa“ – doslovno „naslaga“, „sloj“, „stupanj“, „visina /tona“ (Muftić 2004: 866). Tako beležimo sledeće primere „ṭabaqat sūbrānū“ i „ṭabaqat bārītūn“. Ova leksema se upotrebljava i da označi registre za instrumente, poput, na primer, saksofona – „ālāt al-sāksūfūn bi tabaqātihā al-muḥtalifa“,
- leksemom „rub“ (pl. arbā‘) – doslovno „četrvtina“, „kvartal“ – označavaju se intervali manji od polutona karakteristični za autentičnu arapsku muzičku tradiciju – en. „microtonal step“/„quarter tone“ (Racy 2003: 98),

- leksema „bu‘d“ se u muzičkoj terminologiji javlja u značenju „interval“, što je direktno povezano sa značenjima ove lekseme u opštem leksičkom fondu – „udaljenost“, „odstojanje“, „razmak“ (Muftić 2004: 109),

Pojavu *dvostrukog života termina* zapažamo i kod naziva za muzičke oblike autentične arapske muzike:

- terminom „ma’lūf“ se (najčešće u Tunisu i Libiji) označava umetnička muzika Magreba, koja se može sastojati od serije vokalnih i instrumentalnih stavova zasnovanih na jednom makamu (Al Faruqi 1981: 168). U fondu opšte leksike ova leksema ima sledeća značenja: „uobičajen“, „običan“, „poznat“, „popularan“, „praktičan“, „navika“, „običaj“ (Muftić 2004: 41),
- „qadd“ je instrumentalna kompozicija karakteristična za oblast Sirije. U pitanju je masdar glagola „qadda“ – „izrezati“, „isjeći“ (Muftić 2004: 1170), pa stoga i L. I. Al-Faruki navodi doslovan engleski prevod ovog masdara – en. „cutting into strips“ (Al Faruqi 1981: 251). T. Muftić navodi sledeća značenja ove lekseme – „veličina“, „obim“, „opseg“, „melodija“, „arija“, „napjev“, „pjesma“ (Muftić 2004: 1170),
- popularna muzika rai (ra’y) se razvila početkom XX veka u zapadnom Alžiru kao narodna muzika beduinskih pastira, a svoj moderni izraz dobila pedesetih i šezdesetih godina prošlog veka nakon što su je preuzeli pevači pod uticajem Zapada (Mazouzi 2002: 269). Leksema „ra’y“ u fondu opšte leksike znači „pogled“, „mišljenje“. Danas se ovaj muzički termin na engleski jezik prevodi i idiomatski, poput „my way“, „tell it like it is“, ili čak i „oh, yeah!“ (Mazaouzi 2002: 269),
- instrumentalni interludijum (međuigra) između delova vokalnih ili instrumentalnih nastupa/izvođenja, koji služi da artikuliše i naglasi njihovu odvojenost, a istovremeno omogućava period odmora za solistu (Al Faruqi 1981: 157) označen je terminom „lāzima“. Pored toga što služe kao odmor, ovi interludijumi su i deo kompozicije u kojem se uspostavljaju modulacije u druge makame (Frishkopf 2001: 250). Karakteristični su za kompozicije dvadesetih i tridesetih godina prošlog veka u kojima se javljaju kao kratki instrumentalni dopunski delovi, koji u pojedinim slučajevima služe kao most

(ar./eg. kubrī) pri kretanju ka novom tonskom centru ili novom makamu i omogućavaju izvođaču da sprovede modulaciju (Racy 2003: 82). Značenjâ ove lekseme u fondu opšte leksike jesu „potrebna stvar“, „poštapalica“, a u množini „potrebe“, „propratne pojave“ (Muftić 2004: 1344).

5.4. Lekseme u značenju muzičkog termina i termina iz nekog drugog predmetnog polja

Leksema koja proširuje, odnosno sužava svoje značenje, može pripadati opštem leksikonu, ali isto tako može biti i termin iz nekog drugog predmetnog polja. Preuzimanje termina modifikacijom njegovog značenja, H. Felber smatra naročito korisnim kada su u pitanju dovoljno udaljena predmetna polja, jer tada ne pretil opasnost od nastajanja nejasnoća (Felber 1984: 175).

U nastavku navodimo primere leksema koje, osim značenja u fondu opšte leksike, istovremeno imaju terminološka značenja u registru muzike i u nekom drugom predmetnom polju:

- leksema „miḍrāb“ (doslovno „ono čim se udara“), koja u fondu opšte leksike ima značenja „bat“ i „tučak“ (Muftić 2004: 842), u muzičkoj terminologiji se javlja kao termin za „trzalicu“, dok je u sportskoj terminologiji njom označen „reket“;
- leksemom „wazn“ (doslovno „težina“) se u muzičkoj terminologiji označava „ritam“, a u gramatičkoj terminologiji „paradigma“,¹⁰²
- leksemom „adā“ (doslovno „oruđe“) se u muzičkoj terminologiji označava „instrument“, a u gramatičkoj terminologiji „čestica“,
- lekseme „raf“ (podizanje) i „ḥafḍ“ (snižavanje), kojima se u muzičkoj terminologiji označavaju pojmovi „povisilica“ i „snizilica“, u gramatičkoj terminologiji su termini za „nominativ“/„indikativ“ i jedan od termina za „genitiv“,
- leksema „ḥaraka“ (pokret), kojom se u muzičkoj terminologiji označava „stav“, a za koju L. I. al-Faruki navodi da su je pojedini autori koristili u

¹⁰² T. Muftić navodi da ova leksema u registru muzike ima i značenje „takt“ (Muftić 2004: 1635).

značenju „tempo“ (Al Faruqi 1981: 92), u gramatičkoj terminologiji jeste termin za „vokal“,

- leksema „firqa“ (doslovno „grupa“, „trupa“) u muzičkoj terminologiji ima značenje „orkestar“, a u vojnoj terminologiji „divizija“, „legija“, „brigada“ (Muftić 2004: 1115),
- leksema „masāfa“, koja u fondu opšte leksike ima značenja „udaljenost“, „rastojanje“, se u muzičkoj terminologiji javlja u značenju „intervala“,¹⁰³ dok se u kompjuterskoj terminologiji sreće kao ekvivalent engleskog termina „space“.

Neretko je kalkiranje uzrok toga što je jedna leksema, pored svog opšteupotrebnog i terminološkog značenja u jednom predmetnom polju, postala termin i u nekom drugom predmetnom polju. Tako se, na primer, leksema „wašla“, pod kojom se u gramatičkoj terminologiji podrazumeva znak za ispuštanje hamze iz sastava određenog člana („spojnica“/„vasla“), u muzičkoj terminologiji javlja u značenju termina „ligatura“ – što je kalk prema francuskom terminu za ovaj pojam – „la liaison“ (doslovno „veza“/„povezivanje“).

5.5. Glagoli koji su (sužavanjem značenja) postali muzički termini

Proširenje značenja je češća pojava, ali „nije zanemarljiva ni pojava *sužavanja značenja*, posebno glagola visoke frekvencije iz opšteg registra kada se upotrebljavaju u stručnom registru i pritom dobijaju vrlo usko specifično značenje“ (Vuletić 2008: 52). U arapskom jeziku srećemo sledeće glagole, koji su veoma frekventni u fondu opšte leksike, dok istovremeno i u registru muzike označavaju bitne pojmove:

- glagol „allafa“, koji u fondu opšte leksike znači „(na)pisati“, „sastaviti“, u muzičkoj terminologiji se upotrebljava u značenju „komponovati“. Masdar ovog glagola – „ta’līf“ – javlja se već u *Poslanicama* Iskrene braće, u značenju „pisanja muzike“ (Karić 1986: 59),

¹⁰³ Ova leksema javlja se u višechlanim terminima, poput „masāfa šarqiyya al-akbar“ (largest oriental distance); „masāfa šarqiyya al-kubrā“ (large oriental distance) – „an interval 1/2 tone larger than whole tone“; „masāfa šarqiyya mutawassiṭa (median oriental distance) – „an interval 1/2 tone smaller than a whole tone“ i tome slično (Al Faruqi 1981: 173).

- u istom značenju („komponovati“) sreće se i glagol „šāga“, koji u fondu opšte leksike ima značenja „oblikovati“, „formirati“, „stvoriti“ – a istovremeno i u gramatičkoj terminologiji „obrazovati“, „izvoditi reč“ (Muftić 2004: 825),
- glagol „hawwala“, koji T. Muftić navodi u značenjima „preneti“, „prepisati“, „preraditi“, „izmeniti“, „pretvoriti“, „preinačiti“, „načiniti“ (Muftić 2004: 344- 345), u muzičkoj terminologiji se koristi u značenju „transkribovati“. Navodimo sledeći primer – „al-a‘māl al-latī hawwalahā ilā ālat al-biyānū al-munfarid“,¹⁰⁴
- termini za transponovanje jesu „tanqīl“ i „taṣwīr“, što su masdari glagola „naqqala“ (doslovno „prenositi“, „premeštati“) i „ṣawwara“ (doslovno „nacrtati“).

5.5.1. Frekventni glagoli u muzičkoj terminologiji

Glavne komponente leksičkog značenja jesu denotacija, designacija, konotacija i domen primene. Prema jednom tumačenju, pod denotatom se podrazumeva predstava o realnom predmetu, dok se realni predmet vanjezičke stvarnosti naziva referent (Dragičević 2007: 58, 59). Denotati predstavljaju odnos između jezika i stvarnosti, te se „mogu razlikovati od jezika do jezika, zato što se leksemama različito parceliše stvarnost u različitim jezicima“ (Dragičević 2007: 58). Ono što denotat kao predstavu razlikuje od designata kao pojma jeste to što pojam ima daleko manje obeležja nego predstava (Dragičević 2007: 59). Ta obeležja, odnosno taj minimum najopštijih i istovremeno najvažnijih svojstava neophodnih za razumevanje predmeta nazivaju se kriterijska obeležja (Zgusta 1991: 34; Dragičević 2007: 59). Polazeći od činjenice da ne postoji univerzalni inventar kriterijskih obeležja koji bi bio opštevažeći za sve jezike, važno je uspostaviti ih ispravno za svaki jezik zasebno, jer „[o]no što je irelevantno, nekriterijsko, u jednom jeziku, može biti relevantno, kriterijsko u drugom“ (Zgusta 1991: 34).¹⁰⁵

¹⁰⁴ U literaturi je od glagola frekventniji oblik masdara u značenju „transkripcija“ – ar. „taḥwīl“.

¹⁰⁵ Tako, na primer, pri prevodenju rečenice „Svira nej.“ na turski jezik, ne možemo upotrebiti glagol „čalmak“ (tur. çalmak), već samo „iflemek“ (tur. üflemek) – doslovno „duvati“, zato što, iako u srpskom kod glagola „svirati“ nije kriterijsko to koji se instrument svira, u turskom jeste. Ne postoji ni univerzalni

U formalnom diskursu našeg jezika se instrumenti (žičani, duvački, ili udaraljke) sviraju, dok Englezi („to play“), Francuzi („jouer“) i Nemci („spielen“) doslovno igraju na/po instrumentima. U arapskom jeziku se javlja više frekventnih glagola u značenju „svirati“.

Najzastupljeniji je „ʿazafa“ – doslovno „svirati“, odnosno s predlogom „ʿalā“ – „svirati na“ (Muftić 2004: 959). Navodimo sledeće primere:

- „yaʿzif [...] baʿḍ al-anḡām al-ḥafīfa ʿalā al-biyānū“ (B. a. 1979: 14- 15),
- kada je u pitanju sviranje *na sultanu svih instrumenata* najčešće se sreće ovaj glagol – „wa kāna al-ḥalīfa al-Walīd Ibn Yazīd [...] yaʿzif ʿalā al-ʿūd (Al-Māliḥ 2010: 45).

U značenju „svirati“ frekventan je i glagol „ḍaraba“:

- „wa yaḍrib ʿalā al-ṭabl wa al-daff/duff“ (Al-Māliḥ 2010: 45).

T. Muftić navodi sledeća značenja glagola „ḍaraba“ – „kucati“, „udarati“, „tući“, „(za)svirati“ (Muftić 2004: 839). U našem jeziku se za sviranje udaračkih instrumenata kolokvijalno upotrebljava glagol „udarati“, te bismo mogli da pretpostavimo da se „ḍaraba“ u arapskom jeziku koristi isključivo za udaraljke. Međutim, iako je glagol „ḍaraba“ u ovom značenju veoma frekventan, što potvrđuju brojni primeri, on se koristi i kod pojedinih instrumenata koji nisu udaraljke. U primeru koji sledi vidimo da se koristi za sviranje uda:

- „wa kāna al-Urmawī imām ahl ʿaṣrihi fī ḍarb al-ʿūd“ (Rašīd 1975: 13).

Na osnovu narednog primera u kom je navedeno da su posle objave islama teoretičari pravili razliku između gudačkih i trzalačkih instrumenata – „wa fī al-ālāt al-watariyya farraqū bayna al-ālāt al-latī yuʿzaf ʿalayhā bi al-qaws wa bayna al-latī yuḍrab ʿalayhā bi al-miḍrāb aw al-rīša“ (Rašīd 1975: 23, 24) – možemo da zaključimo da se glagol „ḍaraba“ upotrebljava i za sviranje trzalačkih instrumenata. Ovakvu upotrebu, u značenju sviranja pomoću trzalice, potvrđuju i drugi izvori – „rīša tustaḥdam li al-ḍarb ʿalā al-awtār“ ili „yaḍrib al-ʿāzif bi yadihi wa bi wāsiṭat al-rīša ʿiddat ḍarabāt ʿalā al-awtār“.¹⁰⁶

repertoar ili inventar „designata koji bi bili identični, a samo izraženi ili označeni raznim riječima (leksičkim jedinicama) u različitim jezicima“ (Zgusta 1991: 35).

¹⁰⁶ U pojedinim rečnicima se kao termin za pijanistu sreće „ḍārib ʿalā al-biyān“.

Sudeći prema elementu koji kod klavira zvuči, on „pripada žičanim instrumentima – ali prema načinu dobijanja zvuka spada među udaraljke! Međutim, čitava klavirska literatura (osim, delimično, moderne) svojim obeležjima se protivi shvatanju ovog instrumenta kao udaraljke, u onom smislu koji se sa tim

U vezi s tim zanimljivo je pomenuti da S. Tuksar iz jednog od rečnika koji čine korpus njegove doktorske disertacije *Hrvatska barokna glazbena terminologija – nazivlje glazbala i instrumenata glazbe u hrvatskim tiskanim rječnicima od 1649. do 1742.* navodi glagol „udarati“, u značenju proizvođenja zvuka na instrumentu tipa 'lutnja' i objašnjava da je u pitanju kalk (Tuksar 1990: 309, 310).

„Osobito je bogata i proširena upotreba termina *udarati* s brojnim primjerima iz narodnih pjesama i književnosti od 16. do 19. stoljeća s tipovima značenja 'svirati u kakav instrument', 'svirati kakav muzički instrument' i 'zvoniti, zvučati, svirati, pjevati' (Tuksar 1990: 536).

Glagol „daqqa“ (doslovno „pokucati“, „zvoniti“) javlja se u nazivu muzičkog dela S. Derviša *Daqqat ṭubūl al-ḥarb*. Kod T. Muftića ovaj glagol je naveden u značenjima „zazvučati/zasvirati *instrument*“, a u značenju „svirati (na)“ i kao indirektno prelazan sa predlogom „‘alā“ (Muftić 2004: 448). U literaturi se u u značenju sviranja (udaranja) bubnjeva sreće kao direktno prelazan – „sākinū al-kuḥūf yaduqqūna al-ṭubūl“. Š. Hasan navodi dijalekatsku varijantu masdara ovog glagola – „dag“, kojom se, kako objašnjava, označavaju sve vrste sviranja/udaranja muzičkih instrumenata i skreće pažnju na to da se u pojedinim arapskim zemljama ova leksema koristi isključivo za sviranje udaraljki, dok se u Iraku koristi za:

- sviranje aerofonih/duvačkih instrumenata – „*yduḡ nāy*“ i
- kordofonih/žičanih instrumenata – „*yduḡ ḡanūn*“ (Hassan 1980: 103).

A. Dž. Rejsi primećuje da dok se glagolima, koji se u značenju „sviranja“ javljaju u evropskim jezicima iskazuje dokolica i lična motivacija, odnosno više od čiste mehaničke aktivnosti, dotle se glagolom „*ydiqq*“ upravo naglašava fizička aktivnost (Racy 1986: 418).

Još jedan glagol koji srećemo kada je u pitanju sviranje trzalačkih instrumenata (kao što je kanun) jeste glagol „*nabara*“. Navodimo sledeći primer, iz kog se može zaključiti da su glagoli „*nabara*“ i „*‘azafa*“ sinonimi – „*wa al-qānūn min al-ālāt al-watariyya al-latī yunbar (yu‘zaf) ‘alā awtārihi*“ (Rašid 1975: 194). T. Muftić daje sledeća značenja glagola „*nabara*“ – „povisiti (glas)“, „naglasiti“, „istaknuti“ (Muftić 2004: 1456).

nazivom obično povezuje. I bez obzira na teorijsku opravdanost takve klasifikacije, ona deluje neprirodno i neodgovarajuće“ (Despić 1986: 22).

A. Dž. Rejsi navodi da se u govoru Bejruta može čuti i „yishtighli ‘ala l-qānūn“. Glagol „ištağala“ ima značenja „raditi“, „b. zaposlen“, „baviti se“, „zanimati se“ (Muftić 2004: 744).

Za sviranje duvačkih instrumenata je najfrekventniji glagol „nafaha“ – doslovno „duvati“. Kod T. Muftića navedena su i značenja „zasvirati“, „zatrubiti na“, „dunuti u rog, trubu i slično“ (Muftić 2004: 1514). Ovaj glagol se javlja i u Kuranu, u vezi s oglašavanjem trube/roga na Sudnji dan – i to uvek u pasivu.

U značenju „svirati“ sreće se i kalk „la’iba“, doslovno „igrati“ i „igrati se“, koji i T. Muftić navodi u značenju „svirati na“ (Muftić 2004: 1349). A. Dž. Rejsi primećuje da je ovaj glagol veoma frekventan u govoru bejrutske prozapadno orijentisane intelektualne elite („yil’ab“), ali isključivo onda kada je u pitanju sviranje *zapadnih* instrumenata (Racy 1986: 418).¹⁰⁷

U značenju glagola „pevati“ beležimo sledeće mogućnosti:

- najfrekventniji je glagol „ğannā“. Na primer, „yuğannī ba’ḍ al-alḥān“ (B. a. 1979: 15). T. Muftić navodi sledeća značenja ovog glagola – „pevati“, „recitovati“, „obogatiti“, „u pesmi spomenuti nekoga ili nešto“ (Muftić 2004: 1078),
- zatim se sreće glagol „šadaḥa“. Na primer, „wa taṣḍaḥ ḥāḍihi al-muğniya“ (Al-Ma’rīnī 2008: 36). T. Muftić navodi sledeća značenja ovog glagola – „viknuti“, „kriknuti“, „(za)pevati“, ali i „(za)svirati“ (Muftić 2004: 788),
- veoma frekventan glagol „raddada“ (doslovno „ponavljati“, „odbacivati“), javlja se i kao muzički termin u značenju „(za)pevati“, „početi s pevanjem“ (Muftić 2004: 522). Zabeležili smo sledeći primer – „wa bada’ū yuraddidūna bi ṣawt wāḥid al-uğniya al-mašhūra (Mitrović 2001: 177, 178),
- zanimljivo je pomenuti i ajet iz sure Zvezda (sūrat al-Nağm, 53:61), u kompleksu „sāmidūn“ B. Korkut prevodi „gordo uzdignutih glava“ (Korkut 2001: 527), dok postoje tumačenja prema kojima se ona odnosi na pevanje (Nelson 1985: 41). U pitanju je oblik plurala participa aktivnog od glagola

¹⁰⁷ Kod H. Dž. Farmera nailazimo na podatak o rukopisu iz IX veka *al-Āla al-latī tuzammir bi nafsihā*, koji autor prevodi *The Instrument which Plays by Itself*. Ovde se u značenju „svirati“ javlja glagol II vrste od korena * z m r – „zammara“. Ovaj rukopis nastao je u okviru aktivnosti koje su odvijale pod okriljem Kuće mudrosti i posvećen je automatskim hidrauličnim orguljama (Shiloah 1995: 65). T. Muftić navodi sledeća značenja ovog glagola – „svirati na flautu“, „pjevati /crkvene pjesme/“ (Muftić 2004: 600).

„samada“, koji T. Muftić navodi u sledećim značenjima – „zaprepastiti se“, „oholo dići glavu“, ali i „zapevati“ (Muftić 2004: 673).¹⁰⁸

Polazeći od činjenice da su u davna vremena karavanske pesme pevane na dugim putovanjima trgovačkih karavana da bi se umanjio umor, može se zaključiti da je pevač imao važnu ulogu u lancu trgovine kao dominantne delatnosti ovog geografskog područja, klimatski nepogodnog za razvoj drugih privrednih grana (El-Mahdi 1977: 187). Iz ovog perioda potiče i „intimna“ veza poezije i muzike, koja se prenosi i u islamsko doba a oseća i danas, a koja je bila rezultat toga što su preislamski pesnici za tekstove svojih pesama istovremeno stvarali i melodije za njih. H. Dž. Farmer za pesnika (ar. šā'ir) ovog doba kaže sledeće:

“The *shā'ir* was doubtless often as much as musician as a poet, although it would seem that he sometimes engaged a musician (*mughann*, *mughannī*) to chante his verses for him, in the same way as he would employ a reciter (*rāwī*) to recite them. This idea persisted even unto the days of Islām“ (Farmer 1967: 9).¹⁰⁹

Ova intimna veza poezije i muzike ostavila je traga i u semantici. Tako se glagol „qāla“, doslovno „kazati“, „reći“ često upotrebljava umesto „ġannā“ (pevati). A. Dž. Rejsi čak navodi da se glagol „qāla“, pored ovog značenja („pevanje“), može javiti i u značenju „sviranja“ nekog instrumenta (Racy 1986: 422). Termin za izvođača/pevača tradicionalnog repertoara poznatog kao „al-maqām al-‘irāqī“ (irački makam) jeste „qāri“ – doslovno „čitač“ (Touma 1996: 55).

5.5.2. Četvororadikalni koreni

U muzičkoj terminologiji arapskog jezika srećemo izvestan broj četvororadikalnih korena/glagola, kojima su izraženi bitni muzički pojmovi.

Od vrste četvororadikalnih glagola, koji nastaju ponavljanjem dvokonsonantskih jezgara (osnova), a kojima se izražavaju zvuci, uslovno rečeno,

¹⁰⁸ U konsultovanim tefsirima data su sledeća objašnjenja:

- „Oni koji su nemarni/nepažljivi u pogledu onoga što se od njih traži“ – „lāhūna ġāfilūna ‘ammā yuṭlab minhum“ (Al-Maḥalī, Al-Suyūfī b. g.: 704),

- „Nepažljivi i nemarni“ – „lāhūna ġāfilūna“ (Maḥlūf 2006: 340).

¹⁰⁹ Smatra se da je poezija kod Arapa u početku pevana, a da se potom postepeno osamostalila i počela da se recituje. O tome je pisao i Taha Husein (Ṭāhā Ḥusayn) – „wa huwa fī awwal amrihi mu’tamid ‘alā al-mūsīqā laysa min šakk fī annahu kāna yuġannī ġinā’ ṭumma istaqalla ‘an al-mūsīqā šayan fa šayan wa qalla fīhi ta’īr al-ġinā“ (Ḥusayn 1933: 340)

onomatopejski glagoli (Tanasković, Mitrović 2005: 190), navodimo sledeće frekventne glagole:

- „dabdaba“ – „vibrirati“. Kod T. Muftića u ovom značenju je navedena II glagolska vrsta „tadabdaba“ (Muftić 2004: 478),
- kao ekvivalent engleskog glagola „to croon“ javlja se „dandana“, odnosno kol. „yidandan“ (Shannon 2006: 41). T. Muftić ovaj glagol navodi u značenju „pevušiti“ (Muftić 2004: 459),
- glagol „tamtama“, koji T. Muftić navodi u značenjima „brzati“, „mucati“, „mrmljati“ (Muftić 2004: 164), srećemo u jednom opisu Betovenovog (L. van Beethoven, 1770-1827) dede – „yaṣʿad al-sullam mutamtiman baḍ al-alḥān“ (B. a. 1979: 13). Zanimljivo je da se ovaj particip aktivni javlja u sklopu izraza „bi tamtama“ kao jedan od termina u značenju „sotto voce“ – srp. „meca voće“/“mezza voce“ (Peričić 1985: 176).

Četvororadikalni glagoli mogu biti izvedeni i iz pozajmljenica ili dodavanjem četvrtog radikala trokonsonantskim korenima.

Jedan od načina da se izrazi pojam „štimovanja“ jeste četvororadikalni glagol „dawzana“, koji je veoma frekventan u konsultovanoj literaturi. T. Muftić navodi da je u pitanju leksema stranog porekla (Muftić 2004: 467), a zanimljivo je pomenuti da se u turskom jeziku u istom značenju koristi glagol „düzen vermek“. K. al-Hulai navodi da je leksema „dūzān“ turskog porekla (Al-Hulaī 2011: 72).

U literaturi smo naišli i na četvororadikalni glagol izveden izdvajanjem najvažnijih konsonanata iz pozajmljenice „harmonija“ – „harmana“/„yuharminu“, odnosno glagolsku imenicu „harmana“ (doslovno „harmonizacija“).

U muzičkoj terminologiji je veoma frekventan koren *z m h r.¹¹⁰ Upadljiva je sličnost ovog korena sa korenom *z m r, koji je semantički veoma vezan za polje muzike.¹¹¹ Ipak, oslanjajući se na navode T. Muftića, prema kojima glagolske kvadrilitere mogu nastati afiksacijom jednog radikala, ne možemo tvrditi da su dva

¹¹⁰ Pojedini rečnici navode leksemu „zamḥar“ u značenju „fagot“ (B. a. 2001: 56). To je i jedan od predloga Akademije u Kairu (Willmon 1994: 18). Kod T. Muftića, pod istim korenom *z m h r, navedena je leksema „zamḥara“ u značenju „flauta“ (Muftić 2004: 600).

¹¹¹ Muzička značenja leksema izvedenih iz ovog korena su brojna. Navodimo par primera:

- „zami“ – „glas“, „zvuk“, „pjesma“; „sviranje na flauti“,
- „zamara“ – „(za)svirati na flauti“,
- „mazmūr“ – „psalam“, „himna“ (Muftić 2004: 600- 601).

korena povezana na dati način, jer kod infigiranja isti autor ne navodi mogućnost umetanja slova „hā“ (Muftić 1980: 160, 161- 162).

5.6. Lekseme koje se javljaju u značenju dva (ili više) muzička termina

Jedna od karakteristika muzičke terminologije u arapskom jeziku jeste javljanje jedne iste lekseme u značenju dva (ili više) muzička termina.

- Značenja lekseme „makam“ u fondu opšte leksike jesu „mesto“, „položaj“, „pozicija“, „situacija“ (Muftić 2004: 1251).¹¹² Njom se označava i „grob (sveca)“, „grobница“, odnosno „mauzolej“ (Muftić 2004: 1251).¹¹³ Međutim, pored značenjâ u fondu opšte leksike, ova leksema ima više značenja i u registru muzike, u kom se ona primarno koristi u značenju sistema „lestvica“ na kojem počiva autentična arapska i uopšte orijentalna muzička tradicija.

Nakon priliva zapadnih pojmova u arapsku muziku, ovom leksemom počele su da se označavaju lestvice, dijatonske ili hromatske, durske ili molske, odnosno tonaliteti (kompozicija). Tako su „Klavirski koncerti u *d-molu*, *c-molu* i *A-duru*“ – „Kūnšartūyāt al-biyānū maqām rī mīnūr – dū mīnūr – lā māḡūr“.

Istovremeno, leksemom „makam“ se u arapskom jeziku označavaju modusi – starocrkvene lestvice muzičke prakse i teorije Srednjeg veka, koje su bile u upotrebi do XVI veka, pre sistema durskih i molskih lestvica (Tajčević 2003: 96). Od latinskog „modus“ u značenju „način“ ove lestvice „vode poreklo i imena od starogrčkih lestvica, ali uz neke izmene i razlike“ (Tajčević 2003: 96) – „jonski“, „dorski“, „frigijski“, „lidijski“, „miksolidijski“, „eolski“, „lokrijski“. Tako, na primer, „eolski modus“ u arapskom jeziku srećemo kao „al-maqām al-ayūlī“, a „dorski“ kao „al-maqām al-dūryānī“.

Leksemu „makam“ srećemo i u značenju „ton“/„tonski razmak“. Na primer, „bu‘d al-maqām al-kāmil/al-tūn al-kāmil wa bu‘d niṣf al-maqām“ – doslovno „razmak/interval celog tona i polutona“. U programu Šestog libanskog filmskog festivala *..né à Beyrouth* „makam“ se javlja u okviru termina „četrton“ – „ya‘zif al-būq

¹¹² Ovu leksemu čuli smo i u govoru beogradskih Jevreja u značenju „mesta“ – kada je neko bolestan i ne može da se namesti u krevetu, ne može da nađe *makam*.

¹¹³ Na ulazu u mauzolej u Damasku gde se nalazi grob čuvenog Saladina piše: „Maqām Ṣalāh al-Dīn al-Ayyūbī al-mutawaffī 589 hiḡriyyan“.

‘alā rub‘ maqām“ (B. a. 2007: 49). Leksema „makam“ je u ovom značenju (en. „tone“) predložena i u specijalizovanom rečniku objavljenom u časopisu *al-Lisan al-arabi* (Ban ‘Abd al-Allāh 1973a : 297),¹¹⁴

- u registru muzike se leksemom „ṣawt“ (pl. aṣwāt) istovremeno označavaju „glas“ i „ton“. Knjigu *Umm Kultūm wa ‘aṣr min al-fann*, dr N. A. Fuad (Ni‘amāt Aḥmad Fu‘ād) posvećuje ovoj pevačici, obraćajući joj se sledećim rečima „ayyuhā al-ṣawt min al-samā’“ – doslovno „o Glasu s neba“ (Fu‘ād 1976: 9). Istovremeno, visoki tonovi na klaviru su „aṣwāt al-biyānū al-‘āliya“,
- leksemom „dawr“ (doslovno „obrtaj“, „krug“) se u muzičkoj terminologiji označava vokalna kompozicija popularna u Egiptu, slična obliku „muwašṣaḥ“, ali sa više kolokvijalnog teksta. Istovremeno „dawr“ ima značenje i u oblasti teorije arapske muzike, gde označava složene makame (Farmer 1967: 106; Al Faruqi 1981: 58),
- leksemom „qarār“, koja u fondu opšte leksike ima značenje „odluka“, „učvršćenje“, „mirovanje“, a koju T. Muftić navodi i u značenju „refren“ (Muftić 2004: 1182), se u muzičkoj terminologiji označava tonalna baza kompozicija zasnovanih na principu makama, odnosno „tonalno mirovanje“ (en. „tonal anchor“) – doslovno „mesto odmora/zaustavljanja“ (Racy 2003: 97). Istovremeno se ovom leksemom označava i glavni i osnovni lestvični ton – I stupanj, odnosno tonika,
- leksema „miftaḥ“ u fondu opšte leksike i u muzičkoj terminologiji ima značenje „ključ“. Međutim, brojni autori navode i druga njena terminološka značenja u registru muzike. Tako se, na primer, sreće i kao termin za „čivije“ (Rašīd 1975: 37). T. Muftić navodi sledeća značenja ove lekseme u registru muzike – „tipka (klavira)“, „ventil“ kod instrumenta trube, „pedalo“, „pisak“ (Muftić 2004: 1092). Slična značenja navodi i H. Ver – „key (to a door, of a keyboard, esp. that of a piano) [...] stop (of a wind instrument); valve (of a trumpet); peg, pin“ (Wehr 1980: 693). Treba istaći da je ova leksema veoma

¹¹⁴ Iako time uključujemo dijahronijsku ravan, smatramo da je zanimljivo pomenuti da se pod leksemom „makam“ podrazumevalo i mesto na kom je izvođač stajao prilikom nastupa pred halifom. H. H. Tuma ovo značenje dovodi u pitanje, podsećajući da su muzičari abasidskog dvora nastupali iza zavese, dok drugi autori smatraju da je i iza zavese moglo da postoji mesto posebno predviđeno za muzičara (Al Faruqi 1981: 170).

frekventna kao muzički termin u značenju „dirke“/„tipke“ (na klaviru, ali i na telefonu, kompjuteru i tome slično). Proliferacija terminoloških značenja ove lekseme u registru muzike direktna je posledica kalkiranja. Primećujemo da H. Ver i T. Muftić ne navode ovu leksemu u značenju „ključ“ u registru muzike, dok L. I. al-Faruki ne navodi značenje „dirka“ (Al Faruqi 1981: 183-184).

5.7. Više značenja jednog termina kao posledica dijalekatskih razlika

Polazeći od činjenice da se arapski jezik govori na velikom geografskom prostranstvu, a da je jezik izražene diglosije, dešava se da jedan isti termin ima različita značenja shodno regiji arapskog sveta u kojoj se upotrebljava. Tako se termin „muwaššah“, koji istovremeno označava poetsku formu i samostalni žanr arapske vokalne umetničke muzike (zasnovan na istoimenoj poetskoj formi), u severnoj Africi koristi isključivo u značenju tekstualnog dela muzičke izvedbe, dok na Mašreku označava poetsko-muzički oblik u celosti (Touma 1996: 83). Leksema „dawāsa“, koju smo naveli u značenju termina „pedal(a)“, se u govornom jeziku Mašrika koristi i u značenju „vrata“ na instrumentima poput uda i njemu sličnih.

5.8. Vrste homonima

T. Prčić istovetnost fonoloških i grafoloških oblika smatra potpunom homonimijom, dok istovetnost na fonološkom (homofoniju), odnosno samo na grafološkom planu (homografiju), smatra delimičnom homonimijom (Prčić 2008: 30-31). Bilo da su potpuni ili nepotpuni, homonimi po pravilu treba da pripadaju istoj vrsti reči (Muftić 1998: 682). L. Zgusta koristi termin *stvarni* homonimi i navodi da se njima u arapskom jeziku mogu smatrati samo one lekseme u kojima se sve foneme podudaraju (Zgusta 1991: 81).

Kod glasa „q“ vrlo je izražena varijantnost izgovora, pa se tako on u pojedinim arapskim dijalektima izgovara kao glotalni ploziv – hamza; na primer, „qalam“ („olovka“) se *čuje* kao „alam“, što u književnom arapskom jeziku znači „bol“ (Esseesy 2009: 168). Ovde su u pitanju homofoni, lekseme koje se isto izgovaraju, ali drugačije pišu. Što se tiče homografa (leksema istih u ortografiji, ali različitih u ortoepiji), oni u

arapskom mogu biti posledica toga što se kratki vokali ne beleže – pojedine lekseme su na grafijskoj ravni identične, dok se pri izgovoru, usled različitog rasporeda vokala, one zapravo razlikuju (Zgusta 1991: 80; Gortan-Premk 1997: 150). Naizgled ista leksema, može se čitati na više načina. Tako bi nevokalizovana leksema „rqq“, mogla da se pročita kao „riqq“ u značenju muzičkog instrumenta, ali i kao „raqq“. Time bi značenje bilo promenjeno – iz muzičkog instrumenta u „(veliki mužjak) kornjače“ (Muftić 2004: 551), premda je „raqq“ istovremeno i egipatska varijanta izgovora ove lekseme u značenju istog muzičkog instrumenta (Al Faruqi 1981: 277). Nebeleženje ostalih znakova za vokalizaciju, poput tešdida, može dovesti do toga da se ista (nevokalizovana) leksema istovremeno čita kao „šabbāb“ – „mladost“, „omladina“, odnosno „šabbāb“ – „flautist“.¹¹⁵

Prema V. M. Belkinovoj (В. М. Белкин) sinhronoj podeli, koju preuzimamo od T. Muftića postoje:

1. Leksički homonimi, u okviru kojih postoje stari, ili nepravilni homonimi, među kojima se nalazi dosta glagola koji se razlikuju prema svojim masdarima i homonimi koji su rezultat „primanja tuđica i njihove asimilacije s domaćim starim riječima po svome izgovoru“ (Muftić 1998: 682). U vezi s tim navodimo primer lekseme „nafīr“, koju T. Muftić navodi pod korenom *n f r, u značenju „povratak (hadžija) iz Mine u Mekku“; „skupina“, „grupa (3-10)“, dok je kao leksemu stranog porekla navodi alfabetski u značenjima – „rog“, „truba“, „svirala“, „flauta“, „oboa“, „znak za napad“ (Muftić 2004: 1517, 1521).

Kao primer homonima koji su nastali pozajmljivanjem iz dva strana jezika T. Muftić navodi leksemu „kanun“, koja je, kako tvrdi, u arapski jezik u značenju „zakon“ došla iz grčkog, dok je u značenju „citra“ poreklom iz persijskog jezika (Muftić 1998: 683). Međutim, drugde u konsultovanoj literaturi nismo naišli na ovakvo tumačenje porekla lekseme „kanun“, kada je njom označen muzički instrument. Prema E. V. Lejnu, ova leksema je grčkog porekla, i kao termin za instrument, i u značenju „zakon“ (Lane 1954: 366). A. Dž. Rejsi navodi da je u osnovi ovog termina grčka leksema „canon“ (zakon/pravilo), a da je najverovatnije ovaj instrument zbog svojih osobina, poput te da pevaču služi kao stabilan tonski oslonac tokom faza modulacije i nazvan doslovno „zakon“ (Racy 2003: 111). S. A. Rašid navodi da je leksema „kanon“ grčkog

¹¹⁵ T. Muftić homografe (ar. al-muštarak al-ḥaṭī) naziva prividnom homonimijom (Muftić 1998: 682).

porekla, koja je u arapski jezik ušla prevođenjem (grčkih) dela u X veku, s tom razlikom što je u grčkom ovom leksemom označavan instrument tipa tambura, te da stoga postoji velika razlika na semantičkoj ravni u pogledu upotrebe ove lekseme u grčkom, odnosno arapskom jeziku (Rašid 1975: 197).¹¹⁶

2. Derivacioni homonimi, koji su posledica „podudarnosti po izgovoru riječi izvedenih, pak, iz riječi raznoga značenja“ (Muftić 1998: 683). Ukoliko je glagol V glagolske vrste denominalno izveden iz prideva „ġanī“ (bogat), dobili smo glagol „taġannā“ u značenju „obogatiti se“, a ukoliko je izveden iz imenice „uġniya“ (pesma), značenje istog glagola jeste „pevati“ (Muftić 1998: 683). „Neki od ovih homonima su rezultat podudarnosti po obliku izvedenica razne vrste, a obrazovanih od iste osnove“ (Muftić 1998: 683), što je slučaj kod participâ VIII glagolske vrste kod podvostručenih (i šupljih glagola) – na primer „muštaqq“. „Derivacioni homonimi, najzad, rezultat su nekada podudarnosti homonimnih izvedenica“ (Muftić 1998: 683). Primer derivacionih homonima jeste „qaṣṣāba“ – koja može imati značenje „flautistica“, odnosno „mesarica“ (Muftić 2004: 1199), ali može imati i značenje duvačkog instrumenta.¹¹⁷

5.9. Narodna etimologija

Narodna etimologija se navodi kao jedan od uzročnika polisemije, odnosno homonimije. Tako je leksema persijskog porekla „rāst“ – doslovno „prav“, „istinit“, „direktan“ (Lambton 1961: 75) – kojom je označen jedan od najpoznatijih makama, povremeno dovođena u vezu sa leksemom arapskog porekla „raṣd“, pa je tumačena kao „promatranje“/„motrenje“. ¹¹⁸

Navodimo i primer koji smo preuzeli od T. Muftića, gde je od italijanske lekseme „piano“ zbog neobičnog oblika nastalo – „biyān“, ili „biyāna“, iako postoji i oblik „biyānū“ ili pak i „bayān“, te je potom ova reč dovedena u vezu s arapskim korenom * b

¹¹⁶ Kao potvrda starosti ove pozajmljenice navodi se eksplicitno pominjanje ovog instrumenta u jednoj od priča iz zbirke *Hiljadu i jedna noć* (*Alf layla wa layla*) – ‘Alī ibn Bakr wa Šams al-Tahār – čija je radnja smeštena u X vek (Rašid 1975: 197).

¹¹⁷ V. M. Belkin navodi i treću vrstu homonima – gramatičke homonime – koji „su rezultat formalne podudarnosti određenih gramatičkih kategorija riječi iz istoga korijena“ (Muftić 1998: 684).

¹¹⁸ Ovaj oblik se i danas javlja na Magrebu. E. Nojbauer navodi da je ova iskrivljena varijanta po prvi put upotrebljena u XV veku i bila prisutna još u XVIII veku, da bi se varijanta rast vratila, verovatno pod turskim uticajem i ustalila u Egiptu tek krajem XIX veka (Neubauer 1999-2000: 324- 325).

y n, odnosno glagolom „bayyana“ – „tumačiti /zvucima ono što je u duši/“ (Muftić 1998: 672).

Odluka po pitanju toga da li se u navedenim slučajevima radi o homonimima ili polisemnim leksemama ne može se, zapravo, konačno izvesti. H. Ver leksemu „naffāta“ – koja se javlja u Kuranu (113:4) u značenju *žene (vračare, čarobnice) koja vraća tako što puše/duva na čvorove*, a u novije vreme ima značenje „mlazni avion“ – obrađuje kao dve lekseme, odnosno dve odrednice (Badawi, Carter i dr. 2004: 768; Duraković 2004: 605). To znači da ih on *doživljava* kao homonime. T. Muftić oba značenja navodi pod jednom odrednicom (Muftić 2004: 1514), odnosno ovu leksemu smatra primerom polisemije.

6. Terminološke praznine

Upoređivanjem terminoloških sistema dva jezika vidi se u kojoj meri su oni nepotpuni, neceloviti i da „se u vrlo mnogo slučajeva značenja suodnosnih termina podudaraju samo djelomice“ (Simeon 1969 I: XIX, XX). Najčešće „je leksičko značenje određene leksičke jedinice u određišnom jeziku samo djelomično jednako sa značenjem svog parnjaka u izvorišnom jeziku“ (Zgusta 1991: 291). N. Kremzer to naziva delimičnom ekvivalencijom, koja je, kako navodi, najčešći odnos između leksema dva jezika, ali ujedno najrazuđeniji i najkomplikovaniji (Kremzer 1981: 109).

Da bi međujezička i međukulturna komunikacija bila uspešna, „bitno je da se uspostave precizni odnosi *terminološke korelacije* između različitih jezika“ (Šipka 2006: 151). To naročito važi kada su u pitanju jezici dve različite kulture. Tada je veća verovatnoća da će se javiti slučajevi nepostojanja odgovarajućeg ekvivalenta, usled toga što određeni pojam nije poznat materijalnoj i duhovnoj kulturi jednoj od strana (Ridanović 1988: 67). Iz perspektive kontrastivne analize, tu se radi o nultim odnosima (Đorđević 1987: 72). U takvim slučajevima ne postoji *tertium comparationis* – treći element poređenja – odnosno zajednička semantička ili formalna osnova „koja potrebnom merom sličnosti daje smisao svakom kontrastiranju“ (Bugarski 2007: 80).¹¹⁹

„Obim bezekvivalentne leksike, uslovljene različitim kulturnim, istorijskim i socijalnim uslovima, veoma je veliki“ (Kremzer 1981: 116). U arapski jezik je, naročito od intenziviranja kontakata sa Zapadom, počeo da pristiže veliki broj novih pojmova, koji su neretko bili deo sasvim nove, do tada u ovom delu sveta nepoznate oblasti.¹²⁰

Tokom ekscerpције muzičkih termina u arapskom jeziku sretali smo se sa slučajevima kada u arapskom jeziku za izvestan pojmovni sadržaj jezički simbol postoji, dok u našem odgovarajućeg simbola nema i *vice versa*. Kada terminološkog ekvivalenta nema, najčešće se „strani termin ostavlja u originalu, ili se koristi približan ekvivalent, neterminologizovana reč, koja to može jednog dana postati“ (Tomović 2007: 44). R.

¹¹⁹ „U tehničkim disciplinama, na primer, stručnjaci često mogu bez ikakvog dvoumljenja da identifikuju *tertium comparationis* nazivâ za istu stvar u raznim jezicima [...] Drugačije je, međutim, u društvenim naukama [...] gde se na mestu *tertium comparationis* tipično nalaze apstraktniji pojmovi, koji su samom svojom prirodom u mnogim slučajevima donekle zavisni od posebnih jezika u kojima su izraženi, pa je njihova veza sa vanjezičkim referentima utoliko delikatnija“ (Bugarski 2007: 80).

¹²⁰ U takvim slučajevima je, kako primećuje S. Janković, „karakteristično [...] stanovito kolebanje u terminologiji sve dok se ne učvrste vrijednosti samog termino-sistema [...] Pri tom ne predstavlja toliko problem pojava dubleta ili terminološke višestrukosti koliko pitanje nepodudaranja sadržaja. Uz to dolazi do izražaja istodobna pojava domaćih formi i internacionalizama“ (Janković 1980/81: 246).

Simeon objašnjava da je prilikom izrade dvotomnog *Enciklopedijskog rječnika lingvističkih naziva*, terminološke praznine popunjavao „uzimanjem internacionalne riječi u pohrvaćenom obliku, bilo doslovnom prevedenicom (kalkom), bilo opisnim terminom, a gdje gdje kratkom definicijom“ (Simeon 1969 I: XXIX). L. Zgusta ovakve opisne termine, odnosno definicije u službi terminološkog ekvivalenta naziva eksplanatornim ekvivalentima (Zgusta 1991: 298), dok su oni za N. Kremzera nominalne konstrukcije, odnosno parafraze (Kremzer 1981: 117).

Kada su u pitanju manje poznati pojmovi iz zapadne muzičke tradicije, za koje čak mogu i postojati termini u vidu pozajmljenice ili oni skovani od domaćih elemenata arapskog jezika, neretko se zajedno sa njima, a pre svega u slučaju kada terminološkog ekvivalenta nema, u tekstu navodi opisni termin.

6.1. Primeri iz arapske muzike

Muzika se razlikuje od naroda do naroda, ali i sâmo definisanje toga šta je muzika nije u svakom narodu uvek isto, a može se vremenom i menjati. Za Stare Grke muzika je činila prirodnu sintezu sa poezijom i plesom, a tek sa hrišćanskim dobom dobila uže značenje čisto tonske umetnosti (Vujaklija 1966: 600). S obzirom na to da se prema islamskoj tradiciji, recitovanje Kurana (qirā'a), poziv na molitvu – ezan (adān), ceremonija sufijskih bratstava – zikr (ḍikr), uzdizanje Boga (takbīrāt), zahvaljivanje Bogu (ḥamd), uzdizanje/veličanje poslanika Muhameda (madīḥ) i molitva (du'ā') ne smatraju muzikom, termin „musika“ ne obuhvata date oblike (Al Faruqi 1980: 57-58).¹²¹ L. I. al-Faruki podseća da kategorije poput religijske, tradicionalne, narodne i popularne muzike ne predstavljaju pojave koje je moguće identifikovati u muzici svih kultura, te ih ne treba uvek i neselektivno nametati (Al Faruqi 1980: 78). Tako u terminologiji arapskih teoretičara muzike pre početka evropske kulturne penetracije u arapski svet, ove *zapadne* kategorije nisu bile prisutne, te ukoliko ih koristimo, upozorava ista autorka, neophodno je da ih detaljno pojasnimo ili redefinišemo da bi imale smisla (Al Faruqi 1980: 78).

¹²¹ Ovo nije pravilo koje važi za ceo muslimanski svet. Tako je, na primer, u Osmanskom carstvu u XIX veku recitovanje Kurana postalo deo osnovnog obrazovanja sekularnih muzičara, dok se od mujezinâ očekivalo da ovladaju dvorskim repertoarom i sviraju neki instrument, što je dovelo do toga da terminom *mûsikî* počne da se označava i recitovanje Kurana, zbog čega danas mujezini u Turskoj ne smatraju recitovanje Kurana suštinski različitim od muzike (Feldman 1996: 22).

6.1.1. Autohtoni instrumenti

Kod pojedinih naziva za „autohtone“ muzičke instrumente ne postoji spreman ekvivalent u našem i drugim evropskim jezicima. Dešava se da srpski (ili, na primer, engleski) ekvivalent naveden u rečnicima, semantički u potpunosti ne odgovara terminu za dati instrument u arapskom jeziku. Kod naziva za muzičke instrumente svojstvene arapskoj kulturi treba biti naročito oprezan da neke od njih ne poistovetimo s nekim sličnim, a suštinski različitim instrumentom u našoj „zapadnoj“ kulturi.

Za instrument koji Mufadal ibn Salama smatra kraljem svih instrumenata (Shiloah 1991: 215), a koji se još naziva i „princ *taraba*“ (ar. amīr al-ṭarab), vrstu kratkovrate laute, je u domaćoj i stranoj (zapadnoj) literaturi najzastupljeniji termin-ekvivalent „lauta“ – it. „il liuto“, fr. „le luth“, nem. „die Laute“, en. „lute“ (Peričić 1985: 161). U našem jeziku se ovaj internacionalizam realizuje i u fonetsko-morfološkim varijantama „lutnja“ i „laut“.¹²²

Proučavajući hrvatsku baroknu muzičku terminologiju, S. Tuksar navodi da su „leut“ (i varijanta „liut“) kroatizovane pozajmljenice iz italijanskog, a da se „etimološki izvor ovih oblika, kao i svih kasnijih jezičnih refleksa u evropskim jezicima, nalazi [...] u arapskom nazivu *al'ud* [...], kojim se označavalo arapsko-perzijsko glazbalo iz kojeg se i razvila evropska lutnja“ (Tuksar 1990: 307). Stoga ovaj instrument jeste predak evropske laute, ali je od trenutka kada je stigao na evropski kontinent pretrpeo značajne promene.¹²³ Polazeći od date činjenice da je „lauta“ nastalo od arapskog „al-ud“, autori knjige *Thinking Arabic Translation* smatraju da bi se prevođenjem „al-ud“ kao „lauta“ propustilo da ukaže na činjenicu da je u pitanju instrument koji je u velikoj meri različit od evropske laute (Dickins, Hervey i dr. 2005: 33). Smatramo da je i u našem jeziku najbolje koristiti termin „ud“.¹²⁴

¹²² U monumentalnom delu *Muzička enciklopedija* naveden je termin „lutnja“, nakon kojeg je u zagradi dato i „al-‘ūd“ (Ajanović 1958: 54). Kod V. Peričića je, osim varijanti „lauta“ i „lutnja“, navedeno i „leut“ (Peričić 1985: 161), čime bismo mogli pomisliti da je reč o vrsti broda. Međutim, P. Skok objašnjava da je varijanta ove leksema dobila značenje „vrste lađe“ na Jadranu (Skok 1972 2: 275). S. Tuksar navodi da je leksema „leut“ (lutnja) bila u upotrebi u dubrovačkoj renesansnoj književnosti (Tuksar 1990: 306)), dok i D. Skovran beleži da se ovaj instrument u staroj dubrovačkoj književnosti javlja u varijanti „leut“ (Skovran 1963: 91). Autor intervjuja sa čuvenim iračkim izvođačem na udu, M. Baširo, odlučio se za termin „ud“, ostavivši ga ipak pod znacima navoda (Simić 1967: 30).

¹²³ „Arabljeni su, izgleda u 14. veku, preneli lautu u Španiju i na Siciliju, odakle se vrlo brzo raširila po celoj Evropi. U 15. veku su joj evropski graditelji ustanovili konačan oblik [...] kasnije je čak i Stradivari načinio neke primerke“ (Despić 1986: 112- 113).

¹²⁴ T. Muftić navodi ekvivalente „lutnja“ i „ud“ (Muftić 2004: 1029).

Kanun je jedan od osnovnih instrumenata ansambla tipa taht. Kod T. Muftića prevodni ekvivalent za ovaj instrument jeste „citra“ (Muftić 2004: 1157), što verovatno potiče od čestih poređenja ovog instrumenta sa citrom. To čine brojni autori (Hassan 2002: 411), poput H. H. Tume, koji navodi da je u pitanju „plucked box zither“, premda on koristi termin „kanun“ (Touma 1996: 121). Pojedini autori „kanun“ opisuju i kao sofisticiraniji oblik psalterijuma (psalteriona, psaltira) – srednjovekovnog trzalačkog instrumenta (Bulos 1971: 21; Peričić 1985: 265). U *Višejezičnom rečniku muzičkih termina* nalazimo objašnjenje da je „kanun“, odnosno „kanon“ orijentalni žičani instrument tipa psalterijum (Peričić 1985: 131). E. V. Lejn navodi da je „kanon“ vrsta dulcimera (Lane 1954: 366) – starog žičanog instrumenta, prethodnika cimbal (Peričić 1985: 65). Prema autorima knjige *Thinking Arabic Translation*, leksemu „kanun“ ne treba prevoditi kao „dulcimer“, jer kanun samo podseća na njega (Dickins, Hervej i dr. 2005: 33). Smatramo da zbog specifičnosti datog instrumenta, termin treba ostaviti u obliku koji je najslbličiji arapskom originalu – „kanun“.

Terminom „santur“, za koji H. H. Tuma navodi da je nastao od grčke lekseme „psalterion“, označava se vrsta *citre* koja se udara sa dvema palicama/batićima (Touma 1996: 125).¹²⁵ Prema S. A. Rašidu, „santur“ je leksema persijskog porekla, koja doslovno znači „brz akcent/naglasak“, odnosno „brzo sviranje“ – ar. al-nabr al-sarīḥ (Rašid 1975: 204). U čalgi bagdadiju se svira na iračkom santuru (*citri* trapezoidnog oblika), dok postoji i persijski santur koji se od iračkog, između ostalog, razlikuje po broju žica (Touma 1996: 125). Kod T. Muftića osim oblika „santur“, nalazimo i varijante „sunṭūr“ („cimbali“, „santur /vrsta citre/“, „timpan“) i „sinṭīr“ – „cimbali“, „timpan“, „psaltir“ (Muftić 2004: 683).¹²⁶ E. V. Lejn opisuje ovaj instrument na sledeći način – „a dulcimer [...] which resembles the kanoon, except that it has two sides oblique, instead of one (the two opposite sides equally inclining together), has double chords of wire, instead of treble chords of lamb’s gut, and is beaten with two sticks instead of the little plectra“ (Lane 1954: 370). Bez obzira na sličnosti sa drugim instrumentima, smatramo da bi najbolji termin-ekvivalent u našem jeziku bio „santur“, uz eventualno navođenje kratke definicije.

¹²⁵ D. Despić navodi da je „psalterijum“/„psalterion“ nastalo od grč. „psalein“ – „trzati“, „čupati“ (Despić 1986: 146).

¹²⁶ T. Muftić navodi i termin „ṣanṭūr“ u sledećim značenjima: „bubanj“, „doboš“, „timpan“, „harfa“, „lutnja“, pa čak i „klavir“ (Muftić 2004: 819).

Za udarački instrument, koji ulazi u sastav ansambla tipa taht (na Mašriku poznat pod terminom „riqq“), T. Muftić navodi značenja „tamburin“ i „bubanj“ (Muftić 2004: 551). Smatramo da su oba ekvivalenta precizna, s tim što bismo malu prednost dali terminu „tamburin“, a što redosledom navođenja čini i sâm autor. Ukoliko situacija nalaže preciznije određenje, može se koristiti i opisni termin, odnosno eksplanatorni ekvivalent, što bi u slučaju ovog instrumenta bilo „tamburin sa samo jednom kožom“. D. Despić navodi da je tamburin poznat kod balkanskih naroda pod orijentalnim nazivima „daire“ ili „def“ (Despić 1986: 362). U arapskom svetu postoji i instrument „deff“/„duff“, koji je sličan instrumentu „riqq“ samo što ima veći prečnik i manji broj metalnih tanjirića (Touma 1996: 135).

Darabuka je još jedan udarački instrument koji je veoma zastupljen u arapskoj muzici. S. Al-Huli (al-Hūlī) navodi da je u pitanju vrsta bubnja, koji se koristi u mnogo arapskih zemalja, a u Egiptu i u tradicionalnoj i narodnoj muzici (Al-Hūlī 1978: 264, 310). U nemačkom se ovaj instrument sreće pod terminom „die Bechertrommel“ i svrstava u grupu membranofonih/*opnozvučnih* instrumenata (Peričić 1985: 181- 182; Abraschew, Gadjew 2006/2007: 108). U *Muzičkoj enciklopediji* je opisan kao „mali ručni tamburin u obliku vaze, dekorirana terakota, s kožom na dnu“ (Ajanović 1958: 55). Kod H. H. Tume nailazimo na sličan opis: „a single-headed drum in the form of a cup or goblet“ (Touma 1996: 136). Smatramo da ovaj termin u našem jeziku treba ostaviti kao „darabuka“ ili upotrebljavati opisni – „tamburin u obliku vaze“.

Nej je instrument za koji se smatra da ima veliku duhovnu moć, pa je često prisutan u pojedinim sufijskim ritualima (Racy 2003: 77).¹²⁷ T. Muftić ovu leksemu persijskog porekla navodi u značenjima „naj“ i „flauta od bambusa“ (Muftić 2004: 1454).¹²⁸ Nej se tradicionalno pravi od bambusa ili šećerne trske, a u novije vreme i od plastike (Touma 1996: 127). Jedan od nemačkih termina za ovaj instrument sadrži i specifikaciju u pogledu materijala izrade – „Ney: Bambuslängsflöte“ (Abraschew, Gadjew 2006/2007: 104), u čijoj je osnovi „die Längsflöte“, što se na engleski prevodi kao – „end blown flute“ (Peričić 1985: 353-354), a što srećemo i kod H. H. Tume (Touma 1996: 127) – doslovno „uzdužna/prava faluta“ (Peričić 1985: 353-354). Prema

¹²⁷ U turskom filmu *Mevlana Dželaludin Rumi – Igra ljubavi* (*Mevlana Celaleddin-i Rumi – Aşkın dansı*, 2008) reditelja K. Kızbaza (Kürşat Kızbaz), nej je predstavljen kao instrument kojim se iskazuje čežnja za sjedinjenjem sa Bogom.

¹²⁸ H. A. Mahfuz navodi sledeće sinonime arapskog porekla – „šabāba“ – (trščana flauta)“ i „qaşşāba“ (flauta), odnosno „qaşab“ – „flaute“, sing. „qaşaba“ (Rašid 1975: 287; Muftić 2004: 707, 1199, 1200).

autorima knjige *Thinking Arabic Translation*, leksemu „nej“ ne treba prevoditi kao „flauta“, s obzirom na to da kod ovog duvačkog instrumenta nema nausnika, odnosno usnika (en. „mouthpiece“; nem. „Mundstück“),¹²⁹ a i jer se od flaute razlikuje po tome što se prilikom sviranja ne drži horizontalno, već uspravno (Dickins, Hervey i sr. 2005: 33).¹³⁰ Naši prevodioci se odlučuju i za prevodni ekvivalent „trščana svirala“ (Ševalije 2011: 236), što se često može čuti i kod lokalnog muslimanskog stanovništva. Primetna je dilema i naših stručnjaka muzikologa i etnomuzikologa u pogledu izgovora, odnosno pisanja naziva za ovaj instrument. Stoga se prepliću varijante „naj“, „nej“, a neretko, javljaju se i našem jeziku neprimerene „ney“ i „nay“. Smatramo da je varijanta „naj“ koju navodi T. Muftić sasvim ispravna, ali bismo ipak malu prednost dali varijanti „nej“ s obzirom na to da je ovaj farsizam kod nas usvojen preko jezika posrednika – osmanskog turskog – a da je izgovor verovatno bio blizak leksemi „nej“ (tur. ney), onako kako je danas možemo čuti u savremenom turskom jeziku.

6.1.2. Sporni slučaj „violina“

U arapskim ansamblima manjeg sastava tradicionalno su zastupljeni gudački instrumenti – „arapsko“ ćemane (ar. kamaŋa) u ansamblu tipa taht i rebaba (rabāba) u ansamblima koji izvode andaluzijsku muziku. Oba instrumenta – ćemane i rebabu – je iz pomenutih tradicionalnih ansambala istisnula evropska violina, nakon čega je termin

¹²⁹ Nausnik/usnik je deo limenih duvačkih instrumenata (Peričić 1985: 201). Iako se izrađuje od metala, flauta je drveni duvački instrument te ona nema nausnik, već „rupicu za duvanje“ – (nem.) „das Mundloch“ (Abraschew, Gadjew 2006/2007: 258; Peričić 1985: 283). Flauta je „ranije građena od drveta, i inače, tonski i tehnički, ima izrazite osobine drvenih duvačkih instrumenata, ali se danas pravi skoro isključivo od metala, ili raznih drugih materijala, samo ne od drveta!“ (Despić 1986: 21).

¹³⁰ Zanimljivo je pomenuti da se terminom flauta u evropskoj muzičkoj kulturi do, okvirno, XVIII veka označavao denotat tipa blokflauta, a da se tek „od druge polovine 18. stoljeća naziv *flauta* u glavnim evropskim jezicima značenjski povezuje s denotatom tipa 'poprečna flauta' što je danas ostalo aktuelno u jezičnoj upotrebi“ (Tuksar 1990: 361).

„Kroz celo vreme svoga dugog razvoja flauta se javljala u dva osnovna vida: kao uzdužna i poprečna. Uzdužna ima otvor na vrhu cevi i u cev se, dakle, duva odozgo, pa se ovo, uopšteno, može nazvati tipom frule. U evropskoj umetničkoj muzici taj je instrument najpoznatiji po nemačkim nazivom: blokflauta (Blockflöte“, a izrazito je preovladavao u muzičkoj praksi sve do 18. veka, tako da se pri pomenu flaute mislilo uvek na njega [...] Nasuprot uzdužnoj, poprečna flauta – u čiju se cev duva sa strane, pa to uslovljava i drugačiji položaj instrumenta prema sviraču – premda je još u 10. veku iz Azije, preko Vizantije, dospela u evropsku kulturu, veoma dugo imala je srazmerno mali značaj. Tek u Bahovo doba ona postepeno stiče istaknutije mesto i sve širu primenu – uglavnom zahvaljujući raznim tehničkim usavršavanjima, dok blokflauta, naprotiv, tokom 18. veka iščezava iz upotrebe. Tako se pod nazivom: flauta počinje redovno da podrazumeva poprečna“ (Despić 1986: 170).

Arapi čuvenu operu *Čarobna frula* (*Die Zauberflöte*) V. A. Mocarta (W. A. Mozart), prevode kao „al-Nāy al-sihri“ ili „al-Nāy al-mashūr“.

„kamanğa“ počeo da se koristi u značenju (evropske) violine (Touma 1996: 46). T. Muftić leksemu „kamanğa“ navodi u značenjima „violina“ i „ćemane“ (Muftić 2004: 1309). Danas je u arapskom jeziku najzastupljeniji termin za violinu „kamān“, koji T. Muftić isto navodi u značenjima „violina“ i „ćemane“ (Muftić 2004: 1306).¹³¹ I u našem jeziku je prisutan turcizam „ćemane“ – uslovno rečeno, romski naziv za violinu (Despić 1986: 60).¹³² Autori knjige *Thinking Arabic Translation* smatraju da leksemu „kamān“ treba prevoditi kao „violina“, jer je u obema kulturama u pitanju isti instrument (Dickins, Hervey i dr. 2005: 33). Međutim, u literaturi, iako retko, srećemo neadaptiranu pozajmljenicu iz, pretpostavljamo, francuskog jezika – „fiyūlūn“ – navedenu u zagradi nakon lekseme „kamān“. U knjizi *al-Qawmiyya fī mūsīqā al-qarn al-īšrīm* se leksema „kamān“ javlja sedam puta prema šezdeset i pet javljanja neadaptirane pozajmljenice – „fiyūlīna (Al-Hūlī 1978: 50).¹³³ Na istoj stranici ovog dela (Al-Hūlī 1978: 50), kompozicije B. Bartoka prevedene su na sledeći način:

- *44 Tunā'iyya li ālatay fīyūlīna (44 Dueta za dve violine),*
- *Kūnšīrtū al-kamān al-tānī (Drugi violinski koncert).*

6.1.3. „Arapske“ violine i njihovi termini u arapskom jeziku

U arapskoj autentičnoj muzici i karakterističnim ansamblima manjeg sastava gudački instrument zauzima važno mesto. Instrument koji se u literaturi u engleskom jeziku sreće kao „rebab“ ili „rebec“ (Bulos 1971: 21) – „rebek[a]“, „rubeba – srednjovekovni gudački instrument“ (Peričić 1985: 272) – u arapskom je „rebab“/„rebaba“.¹³⁴ Iako se opisuje kao instrument sličan guslama (Muftić 2004: 503; Gitani 2006: 43), ili, prema H. H. Tumi čak sličan lauti – „bow-necked lute“ (Touma 1996: 140), ovaj gudački instrument se u literaturi neretko navodi i kao predak violine

¹³¹ Obe lekseme – „kemandža“ i „kamān“ – su persijskog porekla. Ređe se može sresti i varijanta „kamantša“. Potvrdu toga da su u pitanju termini za instrument „violina“ nalazimo i u specijalizovanom rečniku objavljenom u časopisu *al-Lisan al-arabi*, jer je za obe lekseme naveden francuski ekvivalent „le violon“ (Ban 'Abd al-Allāh 1969: 356), potom rečnicima oksfordskog izdanja (Doniach 1982: 438; B. a. 2001: 823) i arapsko-arapskom rečniku u izdanju ALECSO (Al-Āyid, 'Umar i dr. b. g.: 1055).

¹³² U pitanju je balkanski turcizam, koji se javlja u makedonskom, bugarskom i albanskom jeziku (Petrović 2005: 422).

¹³³ Pri tome se u pomenutom delu sreće i termin „al-kamān al-šarqī“ (Al-Hūlī 1978: 232, 238, 248).

¹³⁴ S. A. Rašid objašnjava da su Evropljani preuzeli ovaj arapski naziv u varijantama „Rubele“, „Rebec“, „Rubella“, „Rubeca“ i da je on korišćen u Evropi sve do XIV veka dok se nije u upotrebi ustalio novi naziv „fiyūl“, odnosno „fiyūlā“ (Rašid 1975: 236).

(Bulos 1971: 21). Smatramo da je u našem jeziku za ovaj instrument najbolje koristiti termin „rebab“, koji navodi i T. Muftić (2004: 503).

Međutim, terminom „rabab“ su označavani različiti gudački instrumenti (Rašid 1975: 235).¹³⁵ Na prostoru Severne Afrike, u Tunisu, Alžiru i Maroku, muzičari sviraju na rebabu/rebabi sa dve žice (Touma 1996: 117). Postoji i rebab/rebaba sa jednom žicom.¹³⁶ „Rebab“ se koristi i kao opšti termin za sve violine sa gudaalom, u koje spadaju i rebab sa dve žice i pomenuta (iračka) „džoza“ sa četiri žice – takozvana violina sa šiljkom, koja ulazi u sastav čalgi bagdadija (Al Faruqi 1981: 271- 272; Hassan 2002: 409). S obzirom na to da Š. Hasan ovde ne koristi termin „viol(in)“, već „fiddle“, što je engleski narodni izraz za violinu (Peričić 1985: 362), smatramo da bi se „fiddle“, odnosno „rebab“ kao opšti termin, moglo na naš jezik prevesti kao „ćemane“. Tako pod opštim terminom „ćemane“ podrazumevamo rebab/rebabu, potom instrument koji je u Iraku poznat kao „džoza“, a u drugim arapskim zemljama kao „kamaŋa“, što smo već ranije u ovom radu prevodili kao „(arapsko) ćemane“. S obzirom na to da je (arapsko) ćemane i rebabu iz tradicionalnih arapskih muzičkih ansambala istisnula evropska violina, može se reći da je jedino „ćemane“ koje je opstalo u tradicionalnom tipu ansambala, „džoza“ u čalgi bagdadiju (Shiloah 1995: 83; Touma 1996: 117).

6.1.4. Truba i/ili rog

Instrument koji se u Kuranu spominje da će se oglasiti na Sudnji dan (ar. *Yawm al-qiyāma*) je, prema nekim autorima, „truba“ (Tanasković 2008: 92). U prevodima Kurana, B. Korkuta (2001: 135, 303, 318, 347, 442, 465, 518, 566, 581), E. Durakovića (2004: 136, 304, 319, 348, 443, 466, 519, 567, 582) i E. Karića (2008: 135,

¹³⁵ Više o poreklu i vrstama ovog instrumenta videti: (Farmer 1995: 347- 348). Prema jednoj teoriji „rebab“ je izvedeno iz arapskog glagola „rabba“ – doslovno „sakupiti“, „sabrati“. Ovde je u obzir uzeto mišljenje inženjera zvuka prema kojem su trzalački instrumenti, poput uda, proizvodili kratke, isprekidane tonove (ar. *munfašil*), a instrumenti sa gudaalom – dugačke i povezane (ar. *muttašil*), te je tako upotreba gudala dovela do „sakupljanja“, odnosno „sabiranja“ kratkih nota u jednu dugačku i povezanu (Farmer 1995: 347).

L. I. al-Faruki kao doslovno značenje ovog termina navodi – en. „that which is assembled“ (Al Faruqi 1981: 271).

¹³⁶ U Siriji se takozvane pustinjske pesme (ar. sing. „al-uġniya al-šahrāwiyya“), odnosno beduinske pesme (ar. sing. „uġniya badawiyya“) karakteristične za pustinjske predele na istoku zemlje, izvode u pratnji rebaba sa jednom žicom i gudaalom (Al-Māliḥ 2010: 57). I u specijalizovanom rečniku objavljenom u časopisu *al-Lisan al-arabi* je navedeno da je „rabāb“ narodni žičani instrument sa jednom žicom – „āla watariyya šaʿbiyya dāt watar wāḥid“ (Ban ʿAbd al-Allāh 1969: 355).

303, 318, 347, 442, 465, 518, 566, 581) prevodni ekvivalent je „rog“.¹³⁷ Arapska leksema koja se javlja u Kuranu jeste leksema „šūr“. Izuzimajući javljanje lekseme „nāqūr u u suri al-Mudesir („sūrat al-Muddatir“ – 74:8), leksema „šūr“ pojavljuje se devet puta (uvek) u vezi sa Sudnjim danom – 6:73; 18:99; 20:102; 23:101; 36:51; 39:68; 50:20; 69:13; 78:18 (Behrens-Abouseif 2002: 547). Kod T. Muftića navedena značenja lekseme „šūr“ jesu „(lovački) rog“ i „truba“ (Muftić 2004: 824). Koji je instrument „izabran“ da se oglasi na Sudnji dan objašnjava L. I. Al-Faruki i navodi da se verovatno radi o vrsti duge prave trube, koja je od XI veka poznata pod nazivom „nafīr“, dok za leksemu „šūr“ navodi prevodne ekvivalente u engleskom jeziku „horn“ (horna, odnosno rog) i „bugle“ (Al Faruqi 1981: 321).¹³⁸

Nedoumica oko toga da li je instrument koji se spominje u Kuranu „truba“ ili „rog“ nije karakteristična samo za arapski svet, već se javlja i u evropskoj klasifikaciji muzičkih instrumenata u periodu pre uvođenja ventila početkom XIX veka.¹³⁹

6.1.5. Tarab (ṭarab)

Jedan od semantički najsloženijih termina jeste „tarab“. Ova leksema se u rečnicima različitih epoha povezuje sa osećanjem sreće ili radosti, ili kombinacijom oba (Racy 2003: 203). Ibn Manzur leksemu „ṭarab“ objašnjava kao istovremeni osećaj sreće (ar. farah) i tuge (ar. ḥuzn), a Butrus al-Bustani kao pomešano osećanje radosti i tuge (Racy 1993: 204). Da bi se znalo da li se radi o sreći ili tuzi neophodan je širi kontekst (Beeston 1970: 111).¹⁴⁰ Leksemom „tarab“ se već u preislamskom dobu označavala snažna emocija (radosti ili tuge), prouzrokovana, pre svega, slušanjem poezije ili muzike. A. Šiloa (Shiloah) smatra da se pod ovom leksemom prvobitno podrazumevala emocija izazvana recitovanjem lepe pesme/poeme, a da se značenje potom proširilo i na osećanja izazvana slušanjem muzike (Shiloah 1995: 16).

¹³⁷ U prevodu E. Karića naveden je malim slovom, dok je u druga dva naveden (uvek) velikim slovom.

¹³⁸ Ekvivalenti engleskog termina bugle jesu „krilnica“, „krilni rog“, „flighorna“ (Peričić 1985: 153).

¹³⁹ Do tada, kako navodi S. Tuksar, „u općoj organografskoj klasifikaciji puhačkih glazbala bogatstvo oblika i materijala u koji se puše i proizvodi zvuk tako da usnice trepere pritisnute na početak (rjeđe postrance) cijevi, dakle unutar grupe tzv. labrosnih glazbala postoji još uvijek neriješena enigma u čemu je differentia specifica između roga i trublje“ (Tuksar 1990: 407). Tako i D. Despić objašnjava da u „ranj fazi razvoja metalnih duvačkih instrumenata nema pouzdanog merila za razlikovanje predaka horne od predaka trube“ (Despić 1986: 242).

¹⁴⁰ Ova leksema može se smatrati i primerom enantioseimije (ar. al-taḏād).

„Tarab“ je masdar glagola „ṭariba“ – „b. uzbuđen“, „b. razdragan“, „uzbuditi se“, „oduševiti se“, „uznemiriti se“ (Muftić 2004: 870). T. Muftić navodi sledeća značenja leksema „tarab“ – „uzbuđenje“, „veselje“, „zabava“, „svirka“, „muzika“ (Muftić 2004: 870). Jedno vreme ova leksema se upotrebljavala kao opšti termin za muziku, a danas je u tom značenju potisnuo dominantan termin „musika“/„musiki“. Međutim, u ovom značenju leksema „tarab“ je opstala kroz sintagmu „ālat al-ṭarab“, što je jedan od termina za muzičke instrumente – doslovno „instrumenti muzike/taraba“.¹⁴¹ Polazeći od činjenice da se pod ovom leksemom podrazumeva i muzički repertoar Egipta i istočnog dela (arapskog) Mediterana od pre Prvog svetskog rata, koji tradicionalno kod slušalaca izaziva snažne emocije, „tarab“ danas označava sâm efekat te muzike, odnosno specijalno emotivno stanje izazvano slušanjem datog repertoara (Racy 2003: 6).¹⁴² Iako se u literaturi često ističe neprevodivost leksema „tarab“ u ovom značenju, u engleskom se neretko sreće prevodni ekvivalent „enchantment“, što bi se na srpski moglo prevesti kao „opčinjenost“, „omađijanost“, odnosno „očaranost“ (muzikom). E. V. Lejn na sledeći način opisuje ovo stanje izazvano slušanjem (muzike) - „the natives of Egypt are generally enraptured with the performances of their vocal and instrumental musicians: they applaud with frequent exclamations of 'Allah' [...] and 'God approve thee!' 'God preserve thy voice!' and similar expressions“ (Lane 1954: 360).

Najfrekventniji izraz (uzdah) kojim pevači bude ova osećanja kod slušalaca jeste čuveno „āh“, premda postoje i brojni drugi. Reakcije slušalaca kreću se od suptilnih ka veoma snažnim uzbuđenjima, neretko i ekstazi (Shiloah 1995: 16).¹⁴³

Ovde treba pomenuti i termin „ṭarīb“ od istog korena *ṭ r b, što je masdar II glagolske vrste od glagola „ṭarraba“, koji T. Muftić navodi u značenjima „(za)pjevati“, „(za)svirati“ (Muftić 2004: 870). Pod terminom „ṭarīb“ se podrazumeva klasičan postupak za izazivanje snažne emocije, odnosno taraba, beskonačnim ponavljanjem

¹⁴¹ U studiji o klasičnoj arapskoj književnosti R. Božović leksemu „tarab“ na jednom mestu prevodi kao „zadovoljstvo“, što je, kako navodi, prema prvim teoretičarima bio zadatak ove umetnosti (Božović 2012: 16). Kasnije u istom delu autor navodi leksemu „ṭarb“ – varijantu koju ne nalazimo kod T. Muftića – kao jedan od četiri osnovna razloga koja se, prema shvatanju Arapa, nalaze u osnovi književne umetnosti i prevodi je kao „pevanje“, odnosno „muzika“ (Božović 2012: 21).

¹⁴² A. Dž. Rejsi pojam taraba definiše na sledeći način – „the traditional urban music, especially the *qadīm*, or older more ecstatically oriented repertoire; also the ecstatic feeling that the music produces“ (Racy 2003: 229).

¹⁴³ Poznat je uzdah „ah“, koji tokom pesme *Rāḡi ʿīn yā hawā* ispušta Fejruz, za koji se kaže da nosi osećanje žudnje i žalosti izmešane sa kajanjem, što slušaoci tumače kao da muzika nosi ta značenja i skriva se iza njih (Ḥasan 1993: 108).

istog dela kompozicije, da bi se procenila pažnja publike (*opipao njen puls*), koje se primenjuje tokom dugih nastupa uživo, jer tada pevač može da dobije povratni efekat – en. feedback (Asmar, Hood 2001: 311).¹⁴⁴ Klasični izvođači, poput Abdelhalima Hafiza i Um Kulsum, primenjivali su ovaj postupak *ad infinitum* (Asmar, Hood 2001: 304, 311).¹⁴⁵

6.1.6. *Slušaoci*

Leksemom „samia“ (kol. „sammī‘ah“) – doslovno slušaoci – označen je jedan sloj slušalaca, koji kao da čine klasu za sebe. To su slušaoci koji na poseban način doživljavaju određen muzički repertoar i reaguju na njega na specifičan način, zahvaljujući neophodnom predznanju. Po ovim *kultivisanim* slušaocima, vrsnim poznavacima datog repertoara, poznati su, pre svih, grad Alepo, a potom i Kairo i Bejrut (Shannon 2006: 30- 31). *Slušaoci* tvrde da poseduju poseban talenat za slušanje, dok se istovremeno tradicionalno smatraju arbitrima muzičkog ukusa i estetike urbanih sredina, te se navodi da nijedan značajan arapski umetnik, uključujući tu i imena poput Um Kulsum i M. Abdelvehaba, nije postao slavan dok ga „alepski“ slušaoci nisu prihvatili (Shannon 2006: 30- 31). Prema A. Dž. Rejsiju, verbalne reakcije ovih slušalaca, naročito tokom intimnijih muzičkih *svirki*, suptilno su ukombinovane s efektno vremenski isplaniranim i na taj način komunikacijski uspešnim uzdasima, pokretima/vrćenjem glave i izrazima lica (Racy 2003: 133). Najfrekventnij izrazi kojima se slušaoci u tim prilikama obraćaju izvođaču jesu „yā šaqī“ (doslovno „o nevaljalče/bestidniče“) ili još interesantnijeg „ḥarām ‘alayk“ – doslovno „to ne smeš da činiš“, „imaj milosti!“ (Racy 2003: 133). Publika očekuje tarab, ali je i njena uloga u ovom procesu bitna kroz ispravno reagovanje i izražavanje emocija povcima, čime se uspostavlja neophodni kontakt sa izvođačem (Frishkopf 2001: 233). Pored ovih „pravih slušalaca“ – „responsive listeners“ kako ih naziva A. Dž. Rejsi (Racy 1986: 423) – za postizanje taraba neophodna je i „saltāna“. Ovom leksemom, koja u fondu opšte leksike

¹⁴⁴ Moć koju ima ponavljanje jednog dela kompozicije deo je specifičnosti arapske kulture. Tako „u arapskoj poetici gotovo samostalan detalj ima univerzalnu vrijednost, odnosno kako se u njoj dio cjeline ponaša kao sama cjelina, to kao posledicu ima insisitiranje na stihu kao poetskoj jedinici: osnovna formalno-estetska, sadržajno-misaona, logička i emocionalna jedinica u arapskoj poeziji i poetici nije cijela pjesma, nego je to stih kome se posvećuje najveća, gotovo jedina pažnja, kako u poeziji tako i u poetici i kritici“ (Grozđanić 1975: 24).

¹⁴⁵ A. Dž. Rejsi ovaj pojam definiše na sledeći način: „engendering powerful tarab feeling, especially through the use of vocalizations and the stretching out of syllables“ (Racy 2003: 229).

ima značenja „vlast“ i „sultanat“, se u registru muzike označava izvođačevo ovladavanje makamom, odnosno to da on doslovno „postaje sultan makama“ (Asmar, Hood 2001: 320). A. Dž. Rejsi ovaj pojam definiše na sledeći način – „a creative ecstatic state typically experienced by performers, and usually linked to the melodic modes“ (Racy 2003: 228).¹⁴⁶

6.2. Hiponimija i/ili odnos deo-celina

U ovom poglavlju treba pomenuti i hijerarhijsku strukturu, koja je prisutna u vokabularu svih prirodnih jezika (Felber 1984: 105) – hiponimiju, u okviru koje se izraz sa širim značenjem naziva hiperonim, a onaj sa užim značenjem hiponim. „Više ravnopravnih hiponima jednog hiperonima čini njegove kohiponime“ (Prčić 1997: 95). M. Ridanović upozorava da treba biti oprezan pri razlikovanju hiponimije od odnosa deo-celina, jer se „*slikarstvo, muzika, arhitektura* mogu [...] semantički posmatrati i kao vrste i kao delovi umjetnost“ (Ridanović 1988: 308- 309). Prema T. Prčiću „hiponimija pruža mogućnost izbora da se na isti segment vanjezičke stvarnosti upućuje opštijim ili specifičnijim leksemama, saglasno namerama komunikatora u određenoj komunikacionoj situaciji“ (Prčić 1997: 97).

Problem za leksikografa može nastati onda kada u jednom jeziku usled leksičke/terminološke praznine ne postoji adekvatan ekvivalent za hiperonim iz drugog jezika. T. Prčić to naziva prividnom hiponimijom „kada, usled postojanja leksičke praznine – specifično, praznine u generalizovanju, jasan hiperonim nije raspoloživ“ (Prčić 2008: 123). Ovoj temi posvetio je dužnu pažnju i T. Muftić, konstatujući da situaciju u arapskom jeziku (po pitanju odsustva hiperonima za kohiponime) treba još ispitati.

„Razlike među jezicima u vezi s hiponimijom često su znatne. Tako neki hiponimijski niz u jednom jeziku ne nalazimo. Zatim, broj hiponima u sličnim skupovima varira od jednog jezika do drugog. Najzad, pojmovni sadržaj pojedinih hiponima u nizu u raznim

¹⁴⁶ Da bi se postiglo takvo stanje svesti neophodan je instrumentalni uvod u određenom makamu sa brojnim ponavljanjima refrena, iza koga sledi instrumentalna improvizacija (ar. taqsim, pl. taqāsīm), kao i vokalna improvizaciona sekcija (ar. mawwāl, pl. mawāwīl), sve dok intervali datog makama u kom se kompozicija izvodi nisu u potpunosti apsorbovani – i od strane izvođača, i od publike (Asmar, Hood 2001: 320). Tek tada je moguće prouzrokovati ekstatično stanje pomoću određenog makama, a poznato je da svaki makam „nosi“ specifičnu emociju (van der Linden 2001: 321).

jezicima vrlo se često u većoj ili manjoj mjeri međusobno razlikuje. Upoznavanje svih tih i drugih relevantnih pojava pomaže nam da bolje shvatimo pojedine osobitosti, kao i duh, ne samo nekog jezika nego, u određenoj mjeri, i dotičnog naroda i njegove kulture, kao i njegovog pogleda na svijet stvarnosti“ (Muftić 1998: 696).

Već smo naveli da se (tradicionalno) pod terminom „musika“/„musiki“ ne podrazumevaju isti (ko)hiponimi, kao što je to slučaj u evropskoj muzičkoj tradiciji. Uslovno rečeno bi se za recitovanje Kurana, ezan, potom oblike madih, zikr, mevlud¹⁴⁷ i kasidu (ap. qaṣīda) sa religijskim sadržajem, koji prema tradicionalnom islamskom shvatanju nisu muzika (Touma 1996: 152), hiperonimom mogao smatrati termin „handasat al-ṣawt“ – doslovno „inženjerstvo (umetnost) zvuka“, ali bi on ujedno obuhvatao i oblike koji se smatraju muzikom.¹⁴⁸ Iako je muzika čest pratilac islamskih verskih praznika, kao što su Kurban-bajram (ar. ʿĪd al-aḏḩā), deseti dan prvog meseca islamske lunarne godine muharema, noći jednomesečnog ramazanskog posta – posebno četrnaesta i dvadeset sedma noć, Ramazanski bajram (ar. ʿĪd al-fiṭr), praznovanja hodočašća i tome slično (Touma 1996: 14, 152), ne postoji termin, odnosno hiperonim, za sve ove oblike, kao što je, na primer, *evropski* termin „religijska muzika“. Navedene oblike povezuje verski kontekst, ali se najčešće svaki od tih oblika navodi pod svojim zasebnim (opštim) terminom, kao što je slučaj kod, pre svega, recitovanja Kurana, ali i drugih (Al Faruqi 1980: 58; Racy 1981b: 18). Ipak, navedeni oblici se često u literaturi na stranim (zapadnim) jezicima obrađuju u okviru poglavlja naslovljenih „religijska muzika“ (Touma 1996: 152, 153, 157), ili čak i „muslimanska“/„islamska“ muzika (Petrović 1988/89: 128, 129).

¹⁴⁷ Leksema „mavlid“ – „mesto rođenja“, „rođenje“, „rođendan“, „mevlud/proslava Muhamedovog rođendana“ (Muftić 2004: 1669) – jeste vrsta pesme, slične panegiriku, koja se izvodi u čast Poslanikovog rođenja (Procházka-Eisl, Procházka 2010: 193). Ovaj događaj se može obeležavati javno ili privatno i podrazumeva izvođenje priče o Muhamedu, koji se rodio prvog dana meseca rebi al-evela (rabīʿ al-awwal), ali se mevlud može proslavljati i drugim danima u godini (Touma 1996: 159).

¹⁴⁸ Na osnovu stavova iznesenih u delima islamskih pisaca klasičnog doba, L. I. Al Faruqi u čuvenom mnogo puta citiranom članku „Music, Musicians and Muslim Law“ daje tabelu „handasat al-ṣawt“. Na tabeli su najpre dati oblici koji se ne smatraju za muziku i koji su svi dozvoljeni, a potom oni koji se smatraju za muziku, koji autohtonom terminologijom mogu biti označeni kao „ḩalāl“ („dopušten“/„dozvoljen“), „mubāḩ“ (nešto što ne zasluđuje ni pohvalu ni kuđenje), „makrūḩ“ (nešto što sa religijskog stanovišta ne zasluđuje pohvalu, što je ružno, ali nije grešno) i „ḩarām“ („zabranjeno“/„grešno“), a na kojoj na apsolutnom vrhu (kao ne-muzika) stoji recitovanje Kurana (Al Faruqi 1985: 8).

6.3. Rod pozajmljenica

Osim ispoljenih grafijskih kolebanja, pozajmljenica „musika“ se javlja i u oba roda. Najčešće se javlja kao imenica ženskog roda. Tako je navodi i H. Ver (Wehr 1980: 931). U propozicijama Akademije za arapski jezik u Kairu, izdatim u periodu od 1934-1984, navedeno je da je pozajmljenica „musiki“ kada označava nauku i umetnost (ar. fann wa ‘ilm) muškog roda, dok je kada se odnosi na *izvođenje* (ar. šinā‘a) ženskog roda (Amīn, Al-Tarzī 1984: 190). U naslovu Hulaijeve knjige – *Kitāb al-mūsīqā al-šarqī* se javlja kao imenica muškog roda.¹⁴⁹

Često se može čuti, izvesna vrsta (nepisanog) pravila, da su pozajmljenice u arapskom jeziku ženskog roda. Premda to i jeste najčešće slučaj, upotreba pokazuje da se ne može govoriti o univerzalnom pravilu.

U muzičkoj terminologiji su zastupljenije pozajmljenice ženskog roda, poput arije („hādihi al-āriyā“), intermeca („antirmizū šarqiyya“), simfonije („taštamil a‘māluhu ‘alā sitta ‘ašrata sīmfūniy(y)a“) i mnogih drugih. Međutim, neretko se pojedine pozajmljenice u značenju muzičkih termina javljaju u muškom, ili čak i u oba roda. Tako se stara pozajmljenica „nāy“ javlja u oba roda:

- predlog termina za flautu Akademije za arapski jezik u Kairu jeste „al-nāy al-ifranđiyya“ – gde je ova leksema upotrebljena kao imenica ženskog roda,
- istovremeno T. Muftić je u okviru termina u istom značenju navodi kao leksemu muškog roda – „nāy ifranđī“ (Muftić 2004: 1454).

1. Pozajmljenice koje se javljaju u muškom rodu:

- „opereta“ – „hamsat ūbirītāt“ (Al-Šarīf 1993: 65),
- „balet“, koja se javlja i u više grafija – „al-bāliya al-īmā’ī“ (Al-Hūlī 1978: 50), odnosno „itnāni wa ‘iṣrīna bāleyh/bālē“ (Al-Šaffār 1988: 66),
- „violončelo“ (ar. fiyūlūnsīl) – „tamāniyat fiyūlūnsīlāt“ ili „al-fiyūlūnsīlāt al-tamāniya“ (Римский-Корсаков 1999: 100),
- „truba“ (ar. t(u)rūmbīt) i horna“ (ar. hūrn) – „talāṭat t(u)rūmbītāt wa arba‘at hūrnāt“ (Римский-Корсаков 1999: 100),

¹⁴⁹ Da ne postoji usaglašenost po ovom pitanju vidi se i u tome što se na pojedinim mestima ova knjiga navodi pod sledećim naslovom – *Kitāb al-mūsīqā al-šarqiyya*. Ali to nije originalni naslov. Vidi, na primer: <http://www.sis.gov.eg/Newvr/figure2011/arabic/khelden/htm/musickh21.htm>

- „flauta“ (ar. f(i)lūt) – „al-f(i)lūt al-munfarid“ (Al-Hūli 1978: 257, 271),
- „svita“ (ar. s(i)wīt) – „al-s(i)wīt al-ūrūbī“ (Ṭāhā 1999b: 182),
- „klavir“ (ar. biyānū) – „biyānū qadīm“ (Ban ʿAbd al-Allāh 1973a: 222) i „biyānū munfarid“ (Yudkin 2011: 199),
- „konzervatorij“, u varijanti koja ukazuje na romansko poreklo pozajmljenice – „fa unšiʿa kūnsarfatuwār [...] wa duʿiya ilayhi“ (Al-Hūli 1978: 214),
- „mārš“,
- „valcer“ (ar. fāls), koju srećemo u nazivu kompozicije J. Sibelijusa (Sibelius, 1865-1957) *Tužni valcer (Valse triste) – al-Fāls al-ḥazm* (Al-Hūli 1978: 37).

2. Primeri pozajmljenica koje se javljaju u muškom i ženskom rodu, uslovno rečeno neodređenom rodu (ar. mustawā):¹⁵⁰

- „orkestar“ (ar. ūrkastrā) – „al-ūrkastrā al-sīmfūniyya“ (Al-Ṣaffār 1988: 61).¹⁵¹ Međutim, srećemo je i kao imenicu muškog roda – „al-urkastrā al-sīmfūnī (Al-Hūli 1978: 232), odnosno „ūrkastrā kabīr“ (Al-Hūli 1978: 263). T. Muftić je navodi kao imenicu muškog roda (Muftić 2004: 57),
- „rapsodija“ – „al-rābsūdī(y)a al-ūlā“ (Al-Hūli 1978: 48) ili „al-rābsūdī al-šarqiyya“ (Al-Lağmi 2011: 81). Međutim, beležimo i sledeći primer – „al-rābsūdī al-mālṭī“ (Ṭāhā 1999b: 185),
- „koncert“ (u značenju muzičkog dela) – „hāda al-kūnširtū“ (Ṭāhā 1999a: 154) i „hāda al-kūnširtū“ (Mutter 1999: 23) ili „ṭalāṭat kūnširtāt“ (Ḥanānā 1999: 287). Betovenov *Koncert br. 5 za klavir i okrestar* se na arapski prevodi kao *al-Kūnširtū al-ḥāmis li al-biyānū wa al-ūrkastrā*. Međutim, u narednom primeru je varijanta ove pozajmljenice upotrebljena kao imenica ženskog roda – „wa qarrara an yuʿallif kūnsartū ḡadīda“ (Tanasković, Mitrović 2005: 80),
- „oktava“ (ar. ūktāf), koja se javlja kao imenica muškog roda – „arbaʿat ūktāfāt“. Međutim, u istom članku beležimo i sledeći primer „al-ūktāf al-tāliṭa“ (Римский-Корсаков 1999: 91, 81),

¹⁵⁰ Prema T. Muftiću pozajmljenica „sīnimā“, koju smo u literaturi sretali kao imenicu ženskog roda – na primer, „al-sīnimā al-šāmīta“ (nemi film) – jeste imenica neodređenog roda (Muftić 2004: 701).

¹⁵¹ Kao imenicu ženskog roda je navodi i Dž Vilmon – „tawzīʿ al-ūrkastrā al-sīmfūniyya“ – en. „Arrangement of a Symphony Orchestra“ (Willmon 1994: 104).

- nisu sve pozajmljenice u značenju „neautohtonih“ muzičkih instrumenata muškog roda. Tako se, na primer, pozajmljenica „klarinet“ javlja u oba roda – „al-k(i)lārīnīt al-saġīra“ (Римский-Корсаков 1999: 78, 81) i „al-k(i)lārīnīt al-munfarid“ (Al-Ḥūlī 1978: 272).

Nije moguće utvrditi kriterijum na osnovu kog se pozajmljenice u arapskom jeziku javljaju kao imenice ženskog, muškog, ili oba roda. Pretpostavljamo da bi trebalo ispitati uticaj jezika-davaoca u pogledu javljanja pozajmljenice u određenom rodu, pod uslovom da u njemu postoji gramatički rod. Ovakvom istraživanju prethodilo bi tačno određivanje izvornog porekla pozajmljenice (etimona), što opet ne bi značilo da uticaja na rod nisu imali i eventualni jezici posrednici (takozvani etimoni-posrednici). Međutim, to prevazilazi trenutni cilj i okvir ovog rada.

6.4. Plurali i duali kod leksema stranog porekla

Pozajmljenice u arapskom jeziku najčešće imaju sufiksalsnu množinu ženskog roda. Tako i one starije pozajmljenice, kao što su „kamaŋġa“ i „kamān“, imaju sufiksalsne množine ženskog roda – „kamaŋġāt“ i „kamānāt“. Ovaj oblik plurala je naročito prisutan kod pozajmljenica novijeg datuma – „fālsāt“ (valceri), „kāntātāt“ (kantate), „sūnātāt“ (sonate), „ūbirāt“/„ūbarāt“ (opere), „ūbirītāt“ (operete), „sīmḫūni(y)yāt“ (simfonije), „māzūrġāt“ (mazurke), „māršāt“ (marševi), „sāksūḫūnāt“ (saksofoni), „āriyāt“ (arije) i druge.

Među pozajmljenicama starijeg datuma, neretko se javljaju i oblici slomljene množine. Leksema nesigurnog porekla „būġ“ (danas jedan od termina za „trubu“), ima slomljenu množinu „abwāġ“, ¹⁵² množina od „ṣaŋġ“ je „ṣunūġ“ i tako dalje. Međutim, kada su u pitanju pozajmljenice novijeg datuma, kojima su označeni pojmovi zapadne muzičke tradicije, u literaturi nismo naišli ni na jedan oblik slomljene množine – „horne“ su „hūrṇāt“, „tromboni“ su „trūmbūnāt“, „melodije“ su „mīlūdiyāt“ i tako dalje. Takva vrsta uklapanja u paradigme, doslovno *lomljenje* pozajmljenica pri stavljanju u slomljeni plural, predstavljalo bi jedan stepen više na lestvici arabizacije.

Zabeležili smo i interesantne primere kod pozajmljenica koje se završavaju na jedno od takozvanih bolesnih slova (ar. ḫurūf al-ʿilla) – elif (alif), „vav“ (wāw) i jeto

¹⁵² T. Muftić navodi i varijantu „bīqān“ (Muftić 2004: 141).

(yā'), pri dodavanju nastavka (ar. āt-un) za sufiksalsnu množinu ženskog roda ili građenju oblika za dual.

Pozajmljenica „musika“ ima oblik sufiksalsne množine ženskog roda – „mūsīqāt“, što ne odgovara načinu građenja ove množine kod arapskih leksema iste grafije (poput, na primer, „dikrā“ – „uspomena“), s obzirom na to da nastavak za građenje sufiksalsne množine ženskog roda dolazi odmah nakon slova „qāf“. Isti slučaj beležimo i kod pozajmljenice u značenju „orkestar“ – „ūrkastrāt“.¹⁵³

Kod pozajmljenica koje se završavaju na dugi vokal „u“, poput pozajmljenice „kūnširtū“/„kūnširtū“ beležimo sledeće oblik sufiksalsne množine ženskog roda – „kūnširtūyāt“ i „kūnširtāt“/„kūnširtāt“. U kosim padežima duala ova pozajmljenica se javlja u obliku „kūnširtuwayni“. Pozajmljenica sa istom krajnjom grafijom „al-ūrātūriyū“, u množini se sreće kao „ūrātūriyāt“, a u kosim padežima duala – „ūrātūriyayni“.

U arapskom jeziku se kod određenog broja pozajmljenica pre nastavka za sufiksalsnu množinu ženskog roda umeće takozvano persijsko „he“ (ar. hā'). Tako oblik plurala veoma frekventne pozajmljenice „studio“ jeste „ištūdiyūhāt“/„ištūdiyūhāt“. U rečniku koji je izdala organizacija ALECSO (ar. al-Munazzama al-'arabiyya li al-tarbiya wa al-ṭaqāfa wa al-'ulūm) navedene su sledeći oblici plurala pozajmljenice „biyān“/„biyānū“, u zavisnosti od grafije jedinačnog oblika. Za varijantu „biyān“ naveden je oblik „biyānāt“, a kod oblika „biyānū“ – „biyānūhāt“ (Al-Āyid, 'Umar i dr. b. g.: 186). U literaturi smo naišli i na sledeću mogućnost „al-biyānuwāt“.

Na osnovu navedenih primera vidimo da poluvokal „vav“ pri dodavanju nastavka za sufiksalsnu množinu ženskog roda, odnosno duala, može biti stabilan („kūnširtuwayni“), a isto tako može i nestati („ūrātūriyāt“, „ūrātūriyayni“). Time se preslikavaju mogućnosti, odnosno nepravilnosti koje ispoljavaju krnji korenovi (ar. al-nāqīṣ) u arapskom jeziku.

Polazeći od činjenice da lekseme u arapskom jeziku često imaju više od jednog oblika plurala, ne treba zaboraviti ni na potencijalnu semantičku iznijansiranost među njima. Tako se kod lekseme „nawba“ u značenju „smenjivanje“ i „red“ navodi slomljena množina „nuwab“, dok je u značenju „glazba“, „muzika“, „koncert“,

¹⁵³ Pozajmljenica „opera“ se uvek javlja u grafiji koja se završava na dugi vokal „a“. Međutim, zabeležili smo slučaj kada se pri stavljanju u dual ubacuje slovo „t“ – „taštamilu a'māluhu 'alā ūbirātayni“ (Ḥanānā 1999: 289).

„orkestar“ i tome slično navedena sufiksalna množina ženskog roda – „nawbāt“ (Muftić 2004: 1544). Bilo bi korisno videti i koje sve oblike množina srećemo u rečnicima, a koji su od njih prisutni u literaturi, odnosno u aktivnoj upotrebi kao množine tih leksema u značenju muzičkih termina. Tako, na primer, T. Muftić kod lekseme „sullam“ navodi dva oblika slomljenog plurala – „salālim“ i „salālīm“, od kojih smo u literaturi u značenju „lestvice“ sretali isključivo samo prvu varijantu. Leksema „qaws“ – „luk“, „zagrada“, „Strelac“, kojom se u registru muzike označava „gudalo“, ima šest oblika za množinu (Omran 1991: 307; Muftić 2004: 1246). Da li su svi ti oblici za množinu u upotrebi i u značenju „gudalâ“? Istovremeno, zanimljivo je i pitanje zašto neke pozajmljenice novijeg datuma, poput „film“/„film“ imaju oblik slomljenog plurala, a većina njih ne?

7. Purizam i standardizacija u arapskom svetu

7.1. Institucije u arapskom svetu koje se bave terminologijom

Godinu dana nakon okončanja četvorovekovne osmanske vladavine, u Damasku je 8. juna 1919. godine, na inicijativu Muhameda Kurda Alija (Muḥammad Kurd ‘Alī, 1876-1953), osnovana Arapska akademija nauka (al-Mağma‘ al-‘ilmī al-‘arabī). Akademija je promenila ime 1960. godine nakon spajanja sa Akademijom za arapski jezik u Kairu (Sawaie 2007: 635). Ovo spajanje dve institucije trajalo je sve do raspada Ujedinjene arapske republike, UAR (al-Ġumhuriyya al-‘arabiyya al-muttaḥida, 1958-1961). Danas je njen zvanični naziv Akademija za arapski jezik u Damasku.

Akademija je u okviru raznovrsnih delatnosti – od kojih je početni i osnovni zadatak bio *rasterećivanje* arapskog od leksičkog uticaja osmanskog jezika, koji je ostavio duboke tragove u jeziku administracije, vojske, a i šire – od prvih dana veliku pažnju posvećivala problemu terminologije u arapskom jeziku, istovremeno nastojeći da spreči preteran upliv stranih elemenata iz evropskih jezika (Sawaie 2007: 637).¹⁵⁴

Nakon dugogodišnjih inicijativa i neuspeh kratkoročnih pokušaja, u Kairu je dekretom kralja Fuada I (Fu‘ād al-Awwal, †1936), 13. decembra 1932. godine osnovana Kraljevska akademija za arapski jezik (Mağma‘ al-luġa al-‘arabiyya al-malakī), koja je 1934. godine započela s radom, a dve godine nakon Revolucije (Ṭawrat yūlyū, 1952), 1954. godine dobila današnji naziv – Akademija za arapski jezik (Mağma‘ al-luġa al-‘arabiyya).¹⁵⁵ Glasilo Akademije u Kairu, *Madžela (Mağallat Mağma‘ al-luġa al-‘arabiyya)* počelo je da izlazi 1934. godine sa povremenim kraćim ili dužim prekidima u periodu do 1957. godine, da bi od tada nastavilo da izlazi na godišnjem nivou (Sawaie 2007: 638). Akademija u Kairu je nastojala da se u terminologijama različitih disciplina dijalekatske i strane reči zamene ekvivalentima iz književnog arapskog jezika. U slučaju nepostojanja spremnih ekvivalenata u klasičnim izvorima, prednost je davala stvaranju

¹⁵⁴ Glasilo Akademije u Damasku jeste *Mağallat Mağma‘ al-luġa al-‘arabiyya bi Dimašq* (ranije je izlazilo pod nazivom *Mağallat al-Mağma‘ al-‘ilmī al-‘arabī*).

¹⁵⁵ Od 1938. godine do ukidanja monarhije, Akademija je nosila naziv Akademija za arapski jezik Fuad I (Mağma‘ Fu‘ād al-Awwal li al-luġa al-‘arabiyya), dok je njen zvaničan naziv tokom kratkog perioda spajanja sa Akademijom za arapski jezik u Damasku bio Akademija za arapski jezik u Kairu – Mağma‘ al-luġa al-‘arabiyya fī al-Qāhira (Ali 1987: 57; Sawaie 2007: 637). Nakon raspada UAR, Akademija u Kairu je izbacila sedište institucije iz svog naziva, dok je Akademija u Damasku, koja je pretrpela mnogo veće promene u nazivu u odnosu na inicijalnu formu, zadržala naziv iz perioda unije sa Egiptom.

novih termina metodama oprobanim još od klasičnog doba – derivaciji, semantičkoj ekstenziji, ili, u krajnjem slučaju, arabizovanju strane leksike, da bi se, u meri u kojoj je to moguće, očuvale karakteristične paradigme (Shraybom-Shivtiel 1993: 196).

Treća po redosledu nastanka bila je Iračka akademija nauka (al-Mağma^ʿ al-ʿilmī al-ʿirāqī) koja je, nakon višedecenijskih pokušaja, osnovana 1947. godine „po uzoru na Sirijsku akademiju“ (Hafizović 1990: 11). Za razliku od Akademije u Kairu, koja je više bila okrenuta lingvističkim pitanjima (gramatici, morfologiji, stvaranju novih kovanica), Iračka akademija je, iako zainteresovana za jezička pitanja, bila više orijentisana ka nauci, književnosti i istoriji (Sawaie 2007: 638, 639).¹⁵⁶

U Rabatu (Maroko) je 1961. godine osnovan Stalni koordinacioni biro za arabizaciju (Maktab tansīq al-taʿrīb). Od osnivanja su glavne avenije delovanja Biroa bile i ostale konferencije, naslovom ali i sadržajno posvećene pitanjima arabizacije. Poslednja Dvanaesta konferencija, održana je u Sudanu krajem 2013. godine. Pored konferencija, Biro se posvetio sastavljanju specijalizovanih rečnika, od kojih su pojedini objavljeni u glasilu *al-Lisan al-arabi*. U ovom časopisu razmatraju se i raznovrsni teorijski problemi terminologije i lingvistike uopšte. Među ciljevima Biroa (ar. „ahdāf al-Maktab“) navodi se sakupljanje (ar. tağmī^ʿ), klasifikovanje (ar. „taṣnīf“) i koordinacija (ar. „tansīq“) termina, odnosno njihovo usklađivanje sa drugim akademijama i specijalizovanim odborima.¹⁵⁷ Od sredine devedesetih godina prošlog veka, Biro je zajedno sa organizacijom ALECSO započeo projekat sastavljanja *standardizovanih* rečnika termina za različite oblasti – meteorologiju (1999), informatiku (1999), pedagogiju (1999), društvene nauke (1997), geologiju (2000) i druge. Međutim, u kojoj meri stručnjaci datih oblasti koriste ove rečnike, odnosno u kojoj su meri predloženi termini u upotrebi, ostaje pod velikim znakom pitanja (Shaaban 2007: 701- 702).

Iako se inicijativa javila još početkom dvadesetih godina prošlog veka, Jordanska akademija za arapski jezik (ar. Mağma^ʿ al-luġa al-ʿarabiyya al-urdunī) osnovana je 1976. godine (Sawaie 2007: 640). Prema K. Ferstehu, ova akademija je, za razliku od Iračke, koja se više koncentriše na proučavanje klasičnih dela s ciljem oživljavanja nasleđa (ar. iḥyāʾ al-turāt), u velikoj meri okrenuta arabizaciji školstva u

¹⁵⁶ Više o burnom istorijatu ove akademije, naročito tokom šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka vidi: (Sawaie 2007: 639). Akademija u Bagdadu je izdavala glasilo *Mağallat al-Mağma^ʿ al-ʿilmī al-ʿirāqī*.

¹⁵⁷ Više o tome vidi: (<http://www.arabization.org.ma/Objectifs.aspx>).

Jordanu (Versteegh 1997: 178). Glasilo Jordanske akademije je *Mağallat Mağma' al-luğa al-ʿarabiyya al-urdunī*.

Danas u arapskom svetu postoje i akademije u drugim arapskim zemljama – Akademija za arapski jezik u Kartumu, poznata i kao Sudanska akademija za arapski jezik (ar. Mağmaʿ al-luğa al-ʿarabiyya bi al-Ḥurṭūm/Mağmaʿ al-luğa al-ʿarabiyya al-sūdānī) osnovana 1993. godine, zatim Akademija za arapski jezik u Tripoliju u Libiji (ar. Mağmaʿ al-luğa al-ʿarabiyya) osnovana 1994. godine i Akademija za arapski jezik u Haifi (ar. Mağmaʿ al-luğa al-ʿarabiyya) osnovana 2007. godine. Akademije su osnovane i u Maroku i Tunisu, a u drugim arapskim zemljama postoje institucije koje svojim nazivom nisu akademije, ali su sudeći po delatnostima sličnog tipa.

7.2. Arapsko shvatanje pojma „termin“

U arapskom jeziku „termin“ je označen leksemom „muṣṭalaḥ“. To je particip pasivni glagola VIII glagolske vrste „iṣṭalaḥ“, koji ima sledeća značenja:

- kao indirektno prelazan („iṣṭalaḥa ʿalā“) – „složiti se“;
- kao intransitivan – „izmiriti se“, „popraviti se“, „poboljšati se“, što je blisko osnovnoj semantičkoj ideji sadržanoj u korenu *ṣ l ḥ – „b. dobar“, „b. ispravan“, „poboljšati se“, „popraviti se“ (Muftić 2004: 809).¹⁵⁸

Izborom arapske lekseme „muṣṭalaḥ“, od termina se u idealnim uslovima očekuje da bude rezultat konsenzusa, najpre naučnih i specijalističkih krugova, a potom prihvaćen i od strane šireg kruga govornika, što je istovremeno u skladu sa standardima terminološke nauke (Monteil 1960: 106). Jedna od karakteristika idealnog termina, po D. Šipki, jeste „ustaljenost“ – osobina koja podrazumeva „da je termin korišćen i prihvaćen u određenoj naučnoj disciplini“ (Šipka 2006: 151). Međutim, istovremeno se izborom ove lekseme u arapskom jeziku od termina očekuje da bude *ispravan*. Konsenzus je deo procesa standardizacije, dok se *ispravnost* može vezati za purističke tendencije.

¹⁵⁸ U značenju „termin“ se sreće i leksema „iṣṭilāḥ“, što je masdar istog glagola. Ona je naročito bila frekventna u ranijim fazama arapskog jezika, na primer u delima al-Havarizmija, pa i ranije (Maḥmūd 2003: 2).

7.3. Purizam

Iako u svakom jeziku postoji dovoljno autohtonih kapaciteta za stvaranje termina (Cabré 1999: 89), termini stranog porekla prisutni su u svim jezicima. Neki jezici lakše preuzimaju stranu leksiku. Tako se u srpskom lakše usvajaju strani nazivi, nego što je to, na primer, slučaj u hrvatskom književnom jeziku (Babić 1990: 37). Engleski jezik je u XIII veku pretrpeo radikalnu leksičku transformaciju usled upliva velike količine leksema normansko-francuskog porekla (Beeston 1970: 114). U njemu se često neki važni pojmovi iskazuju „francuski“, poput „hors de combat“ ili „coup d'état“. Leksički fond engleskog jezika je „u najvećoj meri stranog porekla, pa je i sporno tvrditi koju reč njegov izvorni govornik oseća kao stranu“ (Tomović 2007: 74). U francuskom je od osamnaest hiljada pojmova pristiglih sa atomskim dobom, jedva polovina bila izražena rečima francuskog porekla (Ibn Abdallah 1976: V). Ni arapski nije izuzetak u pogledu prisustva leksema stranog porekla, od kojih nemali broj čini integralni deo njegove leksike.

Prema definiciji, purizam se manifestuje u eliminaciji „tuđica, onih posuđenica koje se osjećaju kao strano tijelo u datom jeziku“ (Šipka 2006: 105). Podele u jednoj jezičkoj zajednici na one kojima je, kako navodi R. Katičić, purizam mrzak i one kojima je mio (Katičić 1971: 65), postaju izraženije pri pojačanom uplivu stranih leksema. Tako su se u arapskom svetu polovinom XIX veka oformile dve moćne struje:

- *puristička*, koja je insistirala na ideji ožvljavanja klasičnog arapskog jezika, smatrajući da novu leksiku treba stvarati isključivo prema starim modelima ili semantičkom ekstenzijom, a potom, u krajnjoj instanci, pozajmljenice zamenjivati leksemama arapskog porekla i
- struja koju su predstavljali pisci i naučnici više naklonjeni Zapadu (Wehr 1980: VII).

U kojoj su meri ove struje bile suprotstavljene, govori i podatak da je početkom XX veka opstanak institucija zaduženih za jezička pitanja, pored političkih i materijalnih problema, bio podrivan podelama na one koji su zagovarali derivaciju i, s druge strane, pristalice arabizacije (Sawaie 2007: 634).

U muzičkoj terminologiji arapskog jezika prisutan je veliki broj termina stranog porekla – ne samo kod pojmova iz zapadne muzičke kulture, već i kod onih vezanih za

autentičnu arapsku muziku.¹⁵⁹ Ipak, odnos prema njima nije isti. Uslovljen je njihovim adaptiranim, odnosno neadaptiranim statusom. Pozajmljenice starijeg datuma, kojima su označeni pojmovi autentične arapske muzike, od kojih je većina u potpunosti adaptirana, postale su neodvojivi deo arapskog jezika. S druge strane, kod većine pozajmljenica, kojima su označeni pojmovi zapadne muzičke kulture, upadljiva su nastojanja da se one zamene leksemama arapskog porekla. Premda postoje slučajevi, kao što je to, na primer, fudbalska terminologija u kojoj su, prema navodima K. Fersteha, strani termini zamenjeni leksemama arapskog porekla (Versteegh 1997: 182), u slučaju muzičke terminologije (a, čini se, i brojnih drugih disciplina) ovakvi, neretko i višedecenijski, pokušaji nisu urodili plodom.

Na Zapadu je purizam nastao kao jezički odraz nacionalizma u XIX veku nakon „buđenja romantičarskog narodnjaštva“ (Klajn 1971: 74).

Strana leksika je od najranijih vremena ulazila u arapski jezik da bi se njom izrazili pojmovi nepoznati kulturnom i prirodnom okruženju Arapa (Asbaghi 2008: 580). Već je u ranom islamskom periodu bila prisutna tendencija kontrolisanja i regulisanja procesa pozajmljivanja leksike iz stranih jezika, koja je najčešće pravdana time da arapski poseduje veliko leksičko bogatstvo i da stoga pri stvaranju nove leksike ne treba da se oslanja na strane izvore (Ali 1987: 99, 101). Posuđenice grčko-aramejskog porekla koje su u arapski stizale kroz prevodilačke poduhvate u VIII veku i kasnije, nisu se lako prihvatale, jer su se pri stvaranju odgovarajućih naučnih i filozofskih termina od ranog abasidskog doba koristili približni prevodi grčkih termina (povremeno praćeni transliteracijom), kalkiranje, davanje novih značenja već postojećim arapskim rečima i derivacija (Smailagić 1990: 73; Gutas 2007: 201). Ovakvi pokušaji da se arapski zaštiti od stranih uticaja bili su u relativnoj meri uspešni. Međutim, nisu imali uticaja pri stvaranju terminologije tzv. stranih disciplina, gde se oni i danas osećaju (Ali 1987: 26, 28- 29). Tako ni opšti termin za muziku („musiki“/ „musika“) nije arapskog porekla.

Polazeći od činjenice da se današnja jezička praksa stvaranja novih termina u arapskom jeziku u velikoj meri oslanja na klasične autoritete (Ali 1987: 102), možemo

¹⁵⁹ Navodi se da su jedino nazivi za ritam, odnosno ritmičke makame, većinom arapskog porekla, što je posledica njihovog *stasavanja* na ritmu i metru arapske poezije, kao što je, na primer, termin „ramal“ (Ṭanūs 2008: 25). Ovom leksemom označen je poetski metar, a u muzičkoj terminologiji bilo koji makam brzog tempa (Al Faruqi 1981: 276).

reći da je baza savremenog *purizma* u arapskom svetu, shvaćenog u značenju eliminisanja tuđica, u velikoj meri odraz one ranih islamskih vekova. Metode kovanja novih leksemâ iz klasičnog doba prisutne su i danas. Pitanje njihove *ispravnosti* refleksija je polemika starih arapskih jezikoslovaca. Jezičke akademije su se u svom radu, naročito u oblasti stvaranja novih termina, u velikoj meri oslanjale na dostignuća *srednjovekovnih* filologa i gramatičara (Ali 1987: 39). Tako je danas jedna od glavnih karakteristika tela zaduženih za jezička pitanja naklonjenost leksemama/terminima arapskog porekla, uz istovremeno nepostojanje jasne strategije u pogledu njihove koordinacije, odnosno uvođenja u jezik.

Kada su polovinom XIX veka pojmovi sa Zapada počeli da pristižu u velikom broju vrtoglavom brzinom, *puristička* struja nije postigla da ih sve imenuje metodama koje je smatrala ispravnim, te je u većini slučajeva, *u prvo vreme*, preuzimana leksika iz evropskih jezika (Wehr 1980: VII). Tako je jedna od glavnih prepreka usvajanju termina sastavljenih od domaćih elemenata najčešće bila i ostala ta što su oni bili skovani i u jezik uvedeni nakon što su izvorni govornici već usvojili strane termine (Ali 1987: 137). Ovakvom stanju doprinela je i sporost kojom su akademije stvarale nove termine. Sredinom šezdesetih godina prošlog veka ispostavilo se da je Akademija u Damasku, koja se od svojih početaka zalagala za obogaćivanje i modernizaciju arapskog jezika i odlikovala dinamizmom, do tada prevela trista sedamdeset i sedam termina iz oblasti muzike (Hamzaoui 1965: 67). Na sporost rada ovih tela i danas utiče složenost njihove organizacije. Kada je u pitanju Akademija u Kairu, novopredloženi termini najpre prolaze konsultacije, potom se podnose na uvid brojnim podkomitetima Akademije, od kojih je svaki nadležan za specifičnu naučnu oblast. Tek nakon što se usvoje na glavnoj skupštini objavljuju se u zvaničnom glasilu, da bi potom možda prošle godine dok se predloženi termin ne nađe u opštim i specijalizovanim rečnicima Akademije (Versteegh 1997: 178).

Na primeru naziva za muzičke instrumente, opstanku stranih termina pogoduje i to što *arapski* nazivi ne samo da nisu precizni, već i variraju od jedne arapske zemlje do druge (Rašid 1975: 27). Takva regionalna varijantnost termina neretko se prevazilazi upravo uvođenjem pozajmljenice (Ali 1987: 101). Dok strani elementi relativno lako prodiru u arapske dijalekte, kao sredstvo svakodnevne komunikacije, dotle je zvaničan stav naučnog establišmenta, koji razmatra da li takve elemente treba propustiti u pisani

jezik, u velikoj meri rigorozan (Ali 1987: IX). U nastojanjima da modernizuje arapski jezik i terminologiju, Akademija u Damasku je najispravnijim smatrala postupak stvaranja novih termina od već postojećih leksema u arapskom jeziku, potom derivaciju, dok se na poslednjem mestu nalazilo pozajmljivanje strane leksike (Hamzaoui 1965: 27-36). Takva nastojanja jezičkih akademija (pre svega one u Kairu) da što više novih termina bude skovano domaćim tvorbenim sredstvima, dovelo je do toga da su predloženi termini u velikoj meri bili nerealni, ekstremni i neopravdano puristički (Ali 1987: 38). Zvaničan stav nepristajanja na integralno pozajmljivanje, doveo je do stvaranja velikog broja termina derivacijom, od kojih je samo mali broj zaživeo u upotrebi (Wehr 1980: VIII). Tako je u muzikološkoj literaturi domaća kovanica neretko praćena, odnosno pojašnjena integralnom pozajmljenicom, stranim terminom navedenim latinicom, ili opisnim terminom (kratkim definicijom).

Poznato je da često i najsistematičnije sprovedena puristička rešenja neće uvek i zaživeti.¹⁶⁰ Nije dovoljno samo spolja delovati na jezik, treba, kako je upozoravao A. Belić, poštovati prirodu svakog jezika (Vujičić 1981: 57). Predlozi akademija neretko ostaju mrtvo slovo na papiru, jer termini stvoreni u njihovim *laboratorijama* često nisu opšteprihvaćeni – jaz između ciljeva akademija i realne jezičke situacije u društvu ostaje nepremostiv i sve se više produbljuje (Beeston 1970: 115; Sawaie 2007: 637).

Akademija u Kairu je 1957. godine *arabizovala* određeni broj muzičkih termina i naziva za zapadne muzičke instrumente. Većina ovih predloga okarakterisana je kao nesavremena, bez suštinski neophodne muzičke asocijacije (motivisanosti termina, odnosno njegove transparentnosti) ili čak i kao čudna (Ṭanūs 2008: 12). Navešćemo neke od ovih predloga Akademije, uz napomenu da li smo ih sretali u konsultovanoj literaturi.

- Kao ekvivalent engleskog termina „trombone“ (trombon/pozauna) predložen je arapski termin „al-mutaraddida“. To je ženski rod participa aktivnog glagola „taraddada“ – doslovno „odbijati se“, „vraćati se“, „ulaziti i izlaziti“

¹⁶⁰ Podsećamo na situaciju u Turskoj, gde su tridesetih godina prošlog veka kao deo politike pravljenja reza sa osmanskim prošlošću i tradicijom stvarani neologizmi za lekseme arapskog i persijskog porekla. Danas, kada je Turska otišla dalje na tada postavljenom evropskom kursu, arabizmi i farsizmi nisu nestali. Naprotiv, tendencija njihovog vraćanja naročito je jaka od osamdesetih godina prošlog veka. Zanimljivo je da je naziv zvaničnog dokumenta *boravišna dozvola*, koji se izdaje u policiji i obavezan je za svakog stranca koji namerava da duže boravi u Republici Turskoj – „ikamet tezkeresi“. U pitanju je sintagma, koju čine lekseme arapskog porekla – „iqāma“ (boravak) i „taḍkira“ (potvrda).

(Muftić 2004: 522).¹⁶¹ Ova leksema je kao predlog navedena i u specijalizovanom rečniku objavljenom u časopisu *al-Lisan al-arabi* (Ban ʿAbd al-Allāh 1973a: 300). Međutim, u literaturi se najčešće sreće integralna pozajmljenica „trūmbūn“,

- predloženi ekvivalent termina „fagot“ jeste „zamḥar“, koji smo sretali samo u rečničkoj literaturi,¹⁶²
- kao ekvivalent engleskog termin „alto saxophone“ („sax“) – sr. alt-saksofon – predložen je arapski termin „al-saksiyya al-ranāna“.¹⁶³ Leksema „saksiyya“ je kao ekvivalent engleskog termina „saxophone“ predložena i u specijalizovanom časopisu *al-Lisan al-arabi* (Ban ʿAbd al-Allāh 1973a: 280). Međutim, u literaturi se najčešće sreće pozajmljenica „sāksūfūn“, odnosno u konkretnom slučaju „sāksūfūn āltū“,
- kao ekvivalent engleskog termina „tenor saxophone“ (tenor-saksofon) predložen je arapski termin „al-saksiyya al-ṣādiḥa“.¹⁶⁴ Međutim, u literaturi kao termin za dati instrument srećemo pozajmljenicu „al-sāksūfūn tīnūr“,¹⁶⁵
- kao ekvivalent engleskog termina „xylophone“ (ksilofon) predložen je arapski termin „al-ḥašabiyya“. Ovu apstraktnu imenicu kao termin za „ksilofon“ navodi i T. Muftić (Muftić 2004: 379).¹⁶⁶ Međutim, u literaturi smo sretali samo pozajmljenicu „iksīlūfūn“,
- s obzirom na to da je internacionalizam „tuba“ – it. „la tuba“, fr. „le tuba“, en. „tuba“, nem. „die Tuba“ (Peričić 1985: 344), bilo lako uklopiti na arapsku paradigmu „fūla“ (poput arapske lekseme „ṣūra“ – „slika“ i sličnih),

¹⁶¹ Pretpostavljamo da je izbor arapske lekseme u vezi sa načinom na koji se ovaj instrument svira i specifičnošću građe ovog limenog duvačkog instrumenta, koji „namesto ventilnog mehanizma, ima povlačak [...] pokretni deo cevi, u obliku slova U, koji spaja početni deo osnovne cevi sa njenim nastavkom. Klizeći duž ova dva kraja, povlačak postepeno povećava ukupnu dužinu cevi“ (Despić 1986: 267) – uvlači se i izvlači.

¹⁶² Vidi, na primer, rečnik *Oxford Wordpower* (B. a. 2001: 56).

¹⁶³ T. Muftić pridev „rannān“ navodi u sledećim značenjima – „k. zuji/odjekuje“, „zvučan“, „zvonak“ (Muftić 2004: 563). „Rannān“ je termin koji je Akademija predložila kao ekvivalent termina „alt“ (Willmon 1994: 7).

¹⁶⁴ Leksema „ṣādiḥ“ je particip aktivni (glagola „ṣadaḥa“) – doslovno „k. više“, „peva“, a koji T. Muftić navodi i u značenju „za poluton povišena nota“ (Muftić 2004: 788).

¹⁶⁵ U literaturi smo kao termin za „bariton-saksofon“ zabeležili „sāksūfūn bārītūn“. Primer koji pokazuje jak uticaj stranog jezika, čak i na nivou sintakse, jeste „al-sūbrānū sāksūfūn“ (sopran-saksofon).

¹⁶⁶ U pitanju je izvedenica iz imenice „ḥašab“ – doslovno „drvo (kao materijal za gradnju)“. Pretpostavljamo da je izbor lekseme nastao na osnovu toga što je ksilofon najvažnija udaraljka iz grupe drvozvučnih, koji se sastoji iz niza pločica od drveta, „po kojima se udara palicama, takodje drvenim“ (Despić 1986: 385).

predložen je termin „al-tūba“. Ovaj termin smo sretali u literaturi, i u varijanti „tūbā“,

- kao ekvivalent engleskog termina „oboe“ (oboa) predložen je termin „al-mizmār“. Međutim, u literaturi je ipak frekventnija pozajmljenica,
- kao ekvivalent engleskog termina „horn“ (rog/horna) predložen je termin „šabbūr“. U literaturi najčešće srećemo „hūr̄n (faransī)“. T. Muftić navodi da je leksema „šabbūr“ stranog porekla, u značenju „truba“, „rog“ (Muftić 2004: 711),
- zanimljiv je i predlog „laḥn al-sayr“ (doslovno „melodija kretanja/marša“) kao ekvivalent termina „marš“, ili pre „koračnice“, gde je kao uzor uzeto značenje ovog termina u jezicima kao što su francuski, nemački i njima slični. Međutim, u literaturi smo sretali isključivo pozajmljenicu „mārš“,
- leksema „surnāy“ predložena je kao ekvivalent termina za instrument „pikolo“. Međutim, u literaturi je najfrekventnija pozajmljenica „bīkūlū“. Ovde ćemo pomenuti i predlog termina za ovaj instrument naveden u specijalizovanom rečniku objavljenom u časopisu *al-Lisan al-arabi* – „mizmār saḡīr“ (Ban ʿAbd al-Allāh 1973a: 257). Shodno semantičkom potencijalu lekseme „mizmār“ ova sintagma se doslovno može prevesti kao „mala flauta“, te je tu u pitanju još jedan kalk – it. „(flauto) piccolo“, fr. „le petite flûte“, nem. „die kleine Flöte“, rus. „malaja fljejtja“ (Despić 1986: 174, 177),
- kao ekvivalent termina „flauta“ – predložen je termin „al-nāy al-ifranḡiyya“. Međutim, u literaturi se kao termin za ovaj drveni duvački instrument najčešće sreće pozajmljenica „f(i)lūt“,
- kao ekvivalent termina „klarinet“ predloženo je „al-yarāʿa“. T. Muftić navodi ovu leksemu kao nominu unitatis od „yarāʿa“ u značenju „svirale“, „frule“ (Muftić 2004: 1684). Međutim, u literaturi je najfrekventnija pozajmljenica „klārīnīt“.¹⁶⁷

Među terminima koje je predložila Akademija, a koje smo sretali u literaturi jesu „al-kamān al-awsaṭ“ (viola), „al-kamān al-ḡahīr“ (violončelo), „al-kamān al-aḡhar“

¹⁶⁷ Navedene predloge Akademije preuzeli smo iz: (Willmon 1994: 89, 105; Ṭanūs 2008: 12- 13). Oba autora termine navode prema *Maḡmūʿat al-muṣṭalahāt al-ʿilmiyya wa al-fanniyya al-latī aqarrahā al-Maḡmaʿ, Muḡallad raqm 1* (1957).

(kontrabas). Međutim, treba podsetiti da su ove kovanice neretko praćene integralnom pozajmljenicom.

Zabeležili smo još par pokušaja uvođenja domaćih termina:

- termin za „bariton“ najčešće je pozajmljenica „bārītūn“. Istovremeno postoje pokušaji uvođenja domaćeg termina. U specijalizovanom rečniku objavljenom u časopisu *al-Lisan al-arabi* srećemo predlog „al-ğahīr al-awwal“ (Ban ʿAbd al-Allāh 1973a: 216), što je predložila i Akademija u Kairu (Willmon 1994: 17),
- termin za „sinkopu“ najčešće je pozajmljenica „sinkūb“. Međutim, kao predlog naveden u specijalizovanom rečniku objavljenom u časopisu *al-Lisan al-arabi* beležimo i domaću kovanicu – „ta’hīr al-nabr“ (Ban ʿAbd al-Allāh 1973a: 295) – doslovno „odlaganje/zadržavanje naglaska ili tona“. Ovu domaću kovanicu je kao termin za sinkopu predložila i Akademija u Kairu (Willmon 1994: 151),
- pojam „stakata“ je u literaturi najčešće izražen pozajmljenicom. U specijalizovanom rečniku objavljenom u časopisu *al-Lisan al-arabi* predložen je termin „nağmat al-taqī““, odnosno „nağma mutaqaṭṭi‘a“ (Ban ʿAbd al-Allāh 1973a: 290) – doslovno „melodija/ton prekidanja/seckanja“, odnosno „isprekidana melodija/ton“.

*

Vremenom su i akademije morale da modifikuju ovakav *puristički* stav. Tokom prvih decenija delovanja, Akademija u Kairu je pozajmljivanje stranih leksema predlagala tek nakon što su svi ostali mehanizmi bili u potpunosti iscrpeni. Međutim, od pedesetih godina prošlog veka počela je da prihvata strane termine, čak i one u neadaptiranom obliku (Shraybom-Shivtiel 1993: 201). Jezičke akademije nominalno insisitiraju na domaćim terminološkim rešenjima, odnosno razmatraju da li stranu reč treba zameniti izvedenicom iz arapskog korena, ali se dešava i da strani termin preuzimaju kao *internacionalizam*, što je činila i Akademija u Damasku, svaki put kada bi arapski ekvivalent bio nejasan ili nedovoljno precizan (Monteil 1960: 156).

L. Zgusta pored purizma, koji predstavlja težnju istiskivanja posuđenica najčešće putem prevednica, navodi i retku pojavu kada se planski uvode posuđenice

(Zgusta 1991: 176). Kao neka vrsta antipoda purizmu u prethodno navedenom značenju, u pojedinim jezicima može se javiti i "bezrezervno prihvatanje tuđica, naročito ukoliko one pristižu iz jezika koji u datom trenutku uživa prestiž ma iz kog razloga" (Katičić 1971: 70). Nazivajući ovu pojavu purizmom, premda naglašavajući da to nije u nauci opšte-prihvaćen termin, R. Katičić dodaje da „[s]vojom uskoćom i svojom isključivošću takav bojovni purizam onemogućuje da se izgradi vlastit istančaniji terminološki sustav jer dopušta jedino da se primjenjuju ulomci raznih aktualnih inojezičnih sustava, a od njih, naravno, nikad ne može nastati suvisla terminologija“ (Katičić 1971: 70). Obe navedene krajnosti su negativne pojave. „*Pretjeran purizam, nema u to nikakve sumnje, siromaši i sasušuje jezički izraz, isto kao što i pretjeran liberalizam sasvim sigurno narušava jezički sistem i prirodu jednog jezika*“ (Vujičić 1981: 57, 58). U arapskom jeziku, kao i u jezicima manje razvijenih zemalja, često se dešava da se neka leksema pozajmljuje i koristi jer nosi privid učenosti (Ali 1987: 100). U arapskom svetu je takav trend najčešće posledica kolonijalne vladavine. Osim toga, u arapskom svetu nemali broj stručnjaka piše na francuskom i engleskom jeziku. Iako je engleski u eri globalizacije postao *lingua franca* u nauci, u arapskom svetu je ta izvesna vrsta *zaobilaženja* arapskog jezika u akademskim krugovima, posledica bilingvizma, tipičnog, pre svega, za zemlje Magreba, što je opet direktna posledica kolonijalne prošlosti. Stoga, na savremena nastojanja zamene pozajmljenica domaćim terminima u arapskom svetu – purizam – treba gledati i kao na deo oslobađanja od kolonijalne prošlosti, pa sve i kada se ona čine kao preterana. A ne treba zaboraviti da, kako nas podseća, T. Kabre:

„replacing borrowings with genuine forms of a language is indicative of the vitality of a language, of the attitudes its speakers have with respect to language survival, and the hierarchical relationship that exists among languages, which all express political, economic, and social relations“ (Cabré 1999: 89).

7.3.1. Unutarjezički purizam

Prema T. Kabre, pored pravih pozajmljenica – neoklasičnih (pozajmljenica iz grčkog i latinskog jezika) i pozajmljenica iz nekog živog jezika – postoje i pozajmljenice iz drugih geografskih dijalekata ili sociolekata (ili drugih predmetnih polja u okviru istog jezika) koje ne treba smatrati pravim pozajmljenicama (Cabré 1999:

88). U arapskom svetu, tela zadužena za jezička pitanja neblagonaklono gledaju na leksiku koja dolazi iz dijalekata. Akademija u Kairu je na početku svog rada diskvalifikovala dijalekat (ar. *ʿāmiyya*) kao potencijalni leksički rezervoar novih reči, te je radije uzimala i lekseme stranog porekla nego dijalektizme (Shraybom-Shivtiel 1993: 201). Time se, pored „međujezičkog purizma“, sprovodi i unutarjezički, uperen protiv onih elemenata koji se smatraju strani normi, a koji je veoma čest i razvijen kod jezika sa izraženom diglosijom (Zgusta 1991: 177).

7.3.2. *Purizam*

Jedno od osnovnih načela arapskih akademija pri kovanju novih leksema/termina jeste oslanjanja na ono što se podrazumeva pod terminom „*turāt*“ (Maṭlūb 2003: 6) – doslovno „nasleđe“. ¹⁶⁸ Polazeći od činjenice da se pod *čistunstvom* ne mora smatrati samo odbacivanje reči stranog porekla, već „sve što ne pripada sustavu kakva korpusa koji se iz izvanjezičnih razloga smatra osobito vrijednim i uzornim“ (Klajn 1971: 68), mogli bismo u slučaju arapskog jezika malo i proširiti shvatanje pojma „purizam“. Kroz dugogodišnji rad arapskih akademija uočava se predilekcija u pogledu metoda poput derivacije ili čak i arabizacije, dok se direktno pozajmljivanje i *izvođenje složenica* smatraju lošim (Ferrando 2007: 266). Opšti je stav da je stvaranje novih leksema metaforom ili prevođenjem termina, odnosno kalkiranjem, ispravno, dok pozajmljivanju i kontaminaciji treba pribegavati samo u slučaju krajnje nužde – ar. „*ʿinda al-ḍarūra al-quṣwā*“ (Maṭlūb 2003: 7).

Pitanje legitimnosti kontaminacije javilo se već klasičnoj fazi arapskog jezika (ca. V-XIX vek). U novije vreme kontaminacija je počela da se pominje u kontekstu popunjavanja terminoloških praznina na polju nauke i tehnologije (Ali 2006: 453). Njeni najpoznatiji proponenti bili su Ahmed Faris al-Šidjak i Sati al-Husri, koji je isticao da se na ovaj način izbegavaju duge konstrukcije neprimerene metajeziku nauke (Ali 1987: 71). S druge strane se navodilo da je ovaj metod dozvoljen onda kada je to neophodno (fr. „*en cas de nécessité scientifique seulement*“), što je, prema V. Monteju, bila vrsta kompromisa (Monteil 1960: 133). Akademija u Kairu se pitanju adekvatnosti

¹⁶⁸ Više o semantičkoj slojevitosti ovog pojma vidi: (Tanasković 1980: 148- 150). U registru muzike se ovaj termin odnosi na tradicionalno muzičko nasleđe, pre svega *kadim* (qadīm) repertoar – doslovno „stari repertoar“ (Racy 2003: 230).

kontaminacije (shodno prirodi arapskog jezika) vraćala više puta. Polovinom prošlog veka izdala je odluku u kojoj je dozvolila upotrebu *kontaminacije* u procesu stvaranja novih leksema isključivo u jeziku nauke, pod uslovom da je stvoreni termin transparentan (Versteegh 1997: 182). Većina savremenih lingvista je po pitanju legitimnosti kontaminacije ostala u priličnoj meri konzervativna, smatrajući da je, iako prisutna i u klasičnom jeziku, ona suštinski neadekvatna morfološkoj strukturi arapskog jezika, koji treba da ostane „luġat al-ištiqāq“ (Ali 1987: 69; Ali 2006: 453- 454). Sličan stav zauzela je i Akademija u Damasku.¹⁶⁹

U nastojanjima da uredi procese stvaranja neologizama, akademije su se trudile da što manje naruše prirodu arapskog jezika (Ali 1987: 39). Međutim, u slučajevima kada su morale da se opredele za metode, koje sa stanovišta klasičnih arapskih jezikoslovnih autoriteta nisu bile prihvatljive – poput pozajmljivanja (neadaptiranih) stranih reči ili kontaminacije – one su neretko ostajale nedorečene u jasnom i preciznom definisanju zvaničnog stava.¹⁷⁰ Stoga ne čudi što je kao merilo praktičnosti/prihvatljivosti kovanice uveden kriterijum takozvanog arapskog ukusa, koji je A. M. Ali opisao kao „an all-embracing concept in which a large variety of considerations pertaining to the typical character of the Arabic word may be said to be embodied“ (Ali 1987: 68). Tako se u literaturi sreće i to da se, nakon što su iscrpljeni svi autohtoni mehanizmi, kontaminaciji može pribeći u slučaju krajnje nužde, ali tako da novonastala leksema „bude u skladu sa arapskim ukusom“.¹⁷¹ U odredbama Akademije u Kairu se navodilo i da svaka leksema treba da bude skovana tako da formom i zvučanjem *ne vredi* oko i uho izvornih govornika (Ali 1987: 67). Danas je kontaminacija prisutna, pre svega u procesima kovanja naučnih i tehničkih termina da bi

¹⁶⁹ „Le fait de s’adresser sans prudence à la composition [risque] d’introduire dans la langue des barbarismes qui violeront son génie“ (Hamzoui 1965: 34).

¹⁷⁰ U vezi s tim zanimljivo je pomenuti da ne postoji definicija kontaminacije u pogledu načina na koji se dve lekseme povezuju u novu. „Apart from the statement that it involves the formation of one word out of two others, there are hardly any rules as to the morphological segmentation of the underlying components or the order of the [...] constituting elements“ (Ali 2006: 453).

¹⁷¹ Ukus se pominje i u jednoj od propozicija Iračke akademije nauka – „‘adam ġawāz al-naḥt illā ‘inda ‘adam al-‘uṭūr ‘alā lafẓ ‘arabī qadīm wa istifād wasā’il al-luġa min ištiqāq, wa maġāz, wa isti‘āra luġawiyya, wa tarġama, ‘alā an tulġi’a ilayhi ḍarūra quswā wa an yurā’ī fī al-lafẓ al-manḥūt al-ḍawq al-‘arabī wa ‘adam al-lubs“ (Maṭlūb 2003: 4). U predgovoru arapsko-arapskog rečnika koji je objavila organizacija ALECSO, navedi se da pozajmljivanje stranih leksema u slučaju nužde ne ugrožava arapski jezik, već ga naprotiv obogaćuje i rešava probleme u važnim procesima, poput arabizacije nauke i obrazovanja, ali pod uslovom da se ono odvija promišljeno i ozbiljno, uz istovremeno oslanjanje na dobar ukus – ar. „al-ḍawq al-salīm“ (Al-‘Āyid, ‘Umar i dr. b. g.: 17).

oni bili što koncizniji, ali uz istovremeno nedovoljno precizno određen status – „u slučaju nužde“ – oko čega se množe dalje polemike (Ali 1987: 67; Ali 2006: 454).

Samereno zahtevima savremene terminološke nauke, insistiranje na autohtonim rešenjima je s jedne strane u skladu sa kriterijumom transparentnosti, odnosno motivisanosti. D. Šipka transparentnost navodi kao jednu od karakteristika idelanog termina – osobinu koja podrazumeva „da se već iz samog naziva može pretpostaviti njegovo značenje“ (Šipka 2006: 151). Međutim, s obzirom na to da se u arapskom jeziku prednost daje prevođenju termina, kriterijum kratkoće se stavlja u drugi plan. Prednost se najčešće daje terminu koji je poznat u odnosu na onaj koji je kratak (Ali 1987: 139). O tome govori i sledeći citat.

„Inna tarğama al-muṣṭalaḥ min al-wasā’il al-muhimma fī waḍ‘ al-muṣṭalaḥ al-‘arabī, wa hiya ḥayr min al-ta’rīb aw al-iqtirāḍ aw al-naḥt, wa lā ba’s idā kānat al-tarğama akṭar min kalima, liannahu lā yuṣṭariḥ kulla al-iṣṭirāṭ an yakūn al-muṣṭalaḥ kalima wāḥida“ (Maṭlūb 2003: 5).

Usled davanja prednosti „nečemu što je poznato“, *složenice* nastale kontaminacijom se često ne prihvataju zbog svoje netransparentnosti (Versteegh 1997: 182), iako one, s druge strane, jesu u skladu sa kriterijumom kratkoće.

7.4. Internacionalizmi

D. Šipka navodi i internacionalnost kao jednu od karakteristika *idealnog termina*, što je osobina koja podrazumeva „da je termin internacionalno prepoznatljiv, odnosno da se razlikuje od onih u drugim jezicima samo po fonetskoj i morfološkoj interpretaciji“ (Šipka 2006: 151). Postoje autori koji smatraju da funkcionalnost terminologije zavisi od toga u kojoj je meri ona internacionalna, odnosno da terminologija treba da teži spoljnoj integraciji (Bugarski 2007: 95). H. Felber prednost daje internacionalizmima, te pri biranju između dva termina sa istim značenjem, smatra da treba izabrati onaj koji se u istoj ili sličnoj formi javlja i u drugim jezicima (Felber 1984: 176). Ipak, postoje autori koji upozoravaju da, iako internacionalna alternativa ima nesumnjivu prednost, ona ne bi trebalo da bude i jedino merilo.

Naučnici zemalja u kojima se govore jezici indoevropske grupe već dugo vremena nastoje da razvijaju termine za određene pojmove u okviru odnosnog

predmetnog polja na osnovu latinskog i grčkog jezika, s ciljem da svoj rad bolje i lakše plasiraju na međunarodnom nivou (Felber 1984: 26- 27). Upotreba grčkih i latinskih korena u tvorbi termina pospešuje sistemsko strukturiranje vokabulara određene specijalističke oblasti, tako što dolazi do obrazovanja terminoloških parova – poput „stabilise-destabilise“ (Sager 1990: 75- 76).

Preteran upliv stranih reči vodi dehumanizaciji jezika, služenju sve oskudnijim jezikom, pa i teškoćama u samom sporazumevanju (Cichonska 1990: 24- 25). Međutim, L. Zgusta smatra da posuđenice, koje su dobro poznate u drugim jezicima – pre svega naučni i stručni termini nastali od grčkih ili latinskih osnova sa likom prepoznatljivim u drugim jezicima (internacionalizmi) – ne bi trebalo da budu meta purističkih težnji, odnosno, kako ga naziva, *sitničavog* purizma (Zgusta 1991: 176). Prema R. Katičiću od termina grčkog i latinskog porekla ne pretil opasnost, jer „stoljetna intimna povezanost s tim jezicima omogućila je da se njihove riječi po jasno utvrđenim pravilima potpuno uklapaju u standardni hrvatski riječnik (Katičić 1971: 27). Tako S. Babić u grčkom i latinskom vidi opšteevropski, pa i svetski izvor iz koga, kako kaže, zahvataju svi (Babić 1990: 35).

Latinski jezik je na evropskom tlu bio međunarodni kulturni jezik kroz ceo srednji vek (a i kasnije), što je u velikoj meri uticalo na nacionalne jezike evropskog kontinenta, kako u oblasti leksike, tako i prilikom građenja reči i njihove grafije (Klajn 1971: 35). I u našem jeziku „posebno mjesto pripada latinizmima koji su zajedno sa grecizmima (čak i pomješane s njima u jednoj vrsti hibrida) ušle putem naglog razvoja terminologija krajem prošlog i u ovom vijeku“ (Šipka 2006: 102).¹⁷² Međutim, šta se dešava sa onim zemljama van evropskog kontinenta, koje nisu ostvarile tu vrstu 'bliskosti' sa ova dva klasična jezika? Da li i njima odgovaraju „internacionalizmi“ u vidu leksema izgrađenih na latinskoj, odnosno grčkoj osnovi? R. Katičić pak primećuje da kada su u pitanju jezici sa drugačijom strukturom od indoevropske, posledica neselektivnog usvajanja internacionalizama može biti nagomilavanje tuđica koje se potom teško integrišu u njegov standardni jezički poredak (Katičić 1971: 27). Sublimacija ovog problema sadržana je u konstataciji S. Jankovića – „termin internacionalizam ima relativnu vrijednost imamo li u vidu čitav svijet“ (Janković 1980/1981: 245). Mi, kao Evropljani,

¹⁷² I. Klajn ne pravi razliku između grecizama i latinizama, pa njihov uticaj na evropske jezike naziva latinizacijom, objašnjavajući da „grčke korene ne moramo tretirati kao zaseban element, jer su najčešće latinizovani i po grafiji, i po izgovoru i po završecima“ (Klajn 1971: 35).

„na internacionalizme obično gledamo sa evropocentričnog stanovišta s obzirom na kulturni krug kome pripadamo. Za nas su internacionalizmi zapravo evropeizmi, u pravilu grčko-latinskog porijekla; ti evropeizmi kolaju kao internacionalizmi samo u okvirima jezičke aree evropskog kulturnog kruga. A postoje i drugi kulturni krugovi sa svojim jezičkim areama koje unutar svojih okvira imaju svoje internacionalizme“ (Janković 1980/1981: 245).

7.5. Standardizacija

Pod standardizacijom terminologije se podrazumeva definisanje pojmova, smanjenje pojava poput sinonimije, polisemije, odnosno homonimije i, ukoliko je potrebno, stvaranje novih termina, koje potom ustanova zadužena za standardizaciju objavljuje i preporučuje kao standard (Felber 1984: 14- 15). Dualna priroda termina utiče na to da on izvan terminosistema biva izložen istim uticajima kao i leksika opšteg fonda. Tako je i standardizacija terminologije suštinski neodvojiva od standardizacije jezika, uz postojanje izvesnih razlika. Kod leksema opšteg leksikona veza sa pojmom najčešće nastaje nesvesno, dok je veza između pojma i termina svesna i namerna (Šipka 2006: 151). Međutim, to uglavnom važi za teorijski precizno omeđene naučne oblasti, poput hemije ili biologije, gde se termini stvaraju planski (Sager 1990: 61). Može se reći da je osnovna razlika u tome što se standardizacija jezika vrši u okvirima potreba date govorne zajednice, dok je kod standardizacije terminologije neophodno usklađivanje na međunarodnom komunikacijskom nivou. Drugim rečima, „[u] svakom jeziku potrebno je posmatrati, izabrati i uspostavljati terminosisteme pojedinih predmetnih polja i sve to usklađivati na internacionalnoj razini“ (Šipka 2006: 155).

Standardizacija terminologije je od posebne važnosti za Arape, jer predstavlja bitan segment u nastojanjima da standardizovan arapski (književni) jezik opstane kao koheziona sila svih arapskih zemalja. Naslovi članaka objavljenih u časopisu *al-Lisan al-arabi* u periodu od 2002. do 2011. godine, učestalošću pojavljivanja jednog od arapskih termina za standardizaciju „*tawḥīd*“, odnosno „*muwaḥḥad*“ (doslovno „(iz)ujednačavanje“, odnosno „ujednačen“) pokazuju u kojoj je meri problem

standardizacije važan za arapski jezik/svet. Pitanju standardizacije bile su posvećene brojne konferencije.¹⁷³

Prema R. Simeonu, terminologija predstavlja „osobit sektor (sloj) leksika, koji se najlakše podvrgava svijesnom reguliranju i uređivanju“ (Simeon 1969 II: 607). Ipak, standardizacija terminologije ne mora uvek biti uspešna. Činjenica da život jezika pre svega zavisi od njegove upotrebe i da se „definitivna, potpuna stabilizacija standardnog nacionalnog jezika dešava [...] tako što se on zaista ekstenzivno koristi u književnosti i u usmenim komunikacijama svih tipova“ (Zgusta 1991: 179) važi i za terminologiju. Jedan od glavnih pokazatelja neuspele standardizacije, jeste nepodudaranje terminoloških rešenja koja srećemo u literaturi, ili usmenoj komunikaciji, sa onim što je kao „ispravno“ navedeno u „stožerima normativnosti“ – rečnicima, ili preporučeno od strane nadležnih tela.

Nakon Drugog svetskog rata, naučni, tehnološki i ekonomski razvoj i potreba za razmenom informacija na planetarnom nivou doveli su do intenziviranja terminoloških aktivnosti u svim krajevima sveta i samim tim do saradnje na međunarodnom nivou. Više nije bilo dovoljno samo imenovati pojam, već se morao postići konsenzus oko njegove primene (Cabré 1999: 1, 2). Prvo međunarodno telo za standardizaciju ISA (International Standardization Association) osnovano je 1926. godine u Ženevi, a od 1947. godine deluje pod imenom ISO (Organisation internationale de normalisation/International Organization for Standardization). Pošto je uočeno da su transfer, odnosno razmena znanja i veština mogući samo ukoliko su terminologije u svim jezicima razvijene, veliki naponi ulagani su u to da se u zemljama poput Kine, Japana, arapskih i južnoameričkih zemalja stvaraju i razvijaju različiti terminološki sistemi, pre svega u onim oblastima u kojima su ove zemlje nastojale da prate razvoj drugih država (Felber 1984: 2). ISO je godinama davala instrukcije u pogledu stvaranja termina.¹⁷⁴ Međutim, takvi pokušaji su nailazili na poteškoće usled raznovrsnosti jezičkih struktura. U radu ISO dominirale su industrijske zemlje, pa su ponuđeni lingvistički principi i metodi bili pod snažnim uticajem indoevropskih jezika i

¹⁷³ Povodom *UN Conference on Population and Development* održane u Kairu 1994. godine, mnogo novinskih članaka u egipatskoj štampi bilo je posvećeno upravo problemu standardizacije (Didaoui 1999: 3).

¹⁷⁴ Zanimljivo je pomenuti da je u okviru ovih aktivnosti, između ostalog, ISO iznela predlog transliteracije arapskog alfabeta poznat kao ISO R 233 – „International system of transliteration of Arabic characters“ (Felber 1984: 181)

samim tim neretko *irelevantni* za zemlje sa jezicima drugačijih strukturnih karakteristika (Sager 1990: 88, 117). Bitnu ulogu u vodama terminologije odigrala je i organizacija UNESCO, koja je od osnivanja 1945. godine radila na formiranju međunarodnog tela za koordinaciju terminoloških aktivnosti i 1971. godine u Beču osnovala Infoterm – The International Information Centre for Terminology (Felber 1984: I, 45). Pored toga što je navedeno da terminologija ima presudnu ulogu pri stvaranju specijalističkog znanja, njegove primene, beleženja i prenosa, na zvaničnom sajtu Infoterma stoji i to da je terminologija neophodna u preciznoj i efikasnoj komunikaciji među različitim kulturama i jezicima.¹⁷⁵ U aktivnosti ove organizacije spadaju dokumentovanje, publikacije poput terminoloških rečnika, normiranje, standardizacija i međunarodna unifikacija terminologija (Bugarski 2007: 76).

U arapskom svetu su za standardizaciju terminologije zvanično zadužene akademije za arapski jezik. Polazeći od činjenice da *zvanično* preporučeni termin uglavnom *kasni* u odnosu na leksemu koja se već ustalila u značenju datog pojma, česta je pojava da se u arapskim (stručnim) tekstovima istovremeno navode *zvaničan* termin, koji još uvek nije zaživeo u upotrebi, praćen pozajmljenicom, a neretko i latinično navedenim terminom iz nekog evropskog jezika. Takva slika pokazatelj je nestandardizovanosti terminologije.

Polazeći od činjenice varijantne razuđenosti, arapski jezik pripada policentričnom tipu standardizacije, za razliku od homogenih standardnih jezika koji pripadaju monocentričnom tipu. „Policentrična standardizacija podrazumijeva simultano postojanje standardizacionih procesa i postupaka u različitim varijantnim regijama istog standardnog jezika“ (Janković 1978: 13). Ona je u slučaju arapskog jezika orijentisana „na jednu ujednačenu normu“ (Janković 1978: 14). Od osnivanja Arapske lige (al-Ġāmi'a al-'arabiyya) 1945. godine, arapske zemlje su radile na standardizaciji naučne terminologije na nivou svih arapskih država. Ministri obrazovanja su još polovinom prošlog veka ukazali na potrebu osnivanja panarapske akademije za jezik (Hafizović 1990: 12), koja bi, između ostalog, bila zadužena i za pitanje standardizacije. Dvadesetak godina kasnije osnovan je Savez arapskih akademija (ar. Ittiḥād al-mağāmi' al-'arabiyya), među čijim je osnovnim ciljevima bilo koordiniranje rada arapskih jezičkih akademija i standardizacija naučne i tehničke

¹⁷⁵ Više o tome vidi: (http://www.infoterm.info/about_us/index.php).

terminologije, koja bi se odvijala objavljivanjem predloženih standarda i radom na njihovom prihvatanju (Sawaie 2007: 640).¹⁷⁶ Uprkos nastojanjima ove i drugih institucija – poput Akademije u Damasku, koja je od osnivanja apelovala na sve arapske institucije i stručnjake iz drugih delova arapskog sveta da se uključe u proces standardizacije (Sawaie 2007: 637), zvaničnim obavezivanjem članica Arapske lige na standardizaciju naučne terminologije članom 9 Ugovora o kulturnoj saradnji (Hafizović 1990: 13), brojnim kongresima, poput Kongresa o arabizaciji u Rabatu 1961. godine (al-Mu'tamar al-awwal li al-ta'rīb), na kojem su prisustvovala sve arapske zemlje s ciljem standardizovanja naučne terminologije (Abdallah 1976: VI) – željeni rezultati nisu postignuti. Danas u arapskom svetu ne postoji centralno telo u kom bi se terminologija stvarala, odnosno standardizovala (Lelubre, Dichy 2009: 460).

Ono što je još polovinom prošlog veka označeno kao balast terminologije – obilje sinonima, neujednačenost na nivou svih arapskih zemalja (postojanje regionalizama) i anarhija koja vlada s obzirom na brojnost samostalno kreiranih i istovremeno neusaglašenih kovanica (Monteil 1960: 208, 209) – u velikoj meri je prisutno i danas. Pojedini autori smatraju da akademije ljubomorno čuvaju svoju nezavisnost i autonomiju, čime stvaraju nepremostivu prepreku svakoj potencijalnoj saradnji na višem nivou (Versteegh 1997: 178). Međutim, neusaglašenost terminologije ne postoji samo na relaciji ovih institucijâ, već i unutar jedne iste institucije.

Danas je ujednačena norma na nivou svih arapskih zemalja daleko od realizacije. Glavnu prepreku najpre predstavlja nepostojanje zajedničke i usaglašene jezičke politike brojnih arapskih akademija i sličnih tela u arapskom svetu. Osim toga, polazeći od činjenice da težnja ka standardizaciji i unifikaciji terminologije jača ukoliko iza nje stoji jaka ideologija ili politički cilj,¹⁷⁷ a imajući u vidu i trenutnu lošu političku situaciju u arapskom svetu, ne može se ni očekivati da ujednačavanje terminologije teče glatko.

Navedeni problemi odražavaju se i na status muzičkih termina. Na isti način, odsustvo standardizovanosti muzičke terminologije nije problem koji postoji samo na

¹⁷⁶ U literaturi se kao privremeno sedište ove akademije pominje Kairo. Međutim, nismo naišli na podatak o njenom stalnom zvaničnom sedištu, što je verovatno posledica nastojanja da ova institucija bude istinski panarapska.

¹⁷⁷ Godine 1849. je Bečka vlada u cilju jačanja centralizma tokom priprema za uvođenje austrijskog zakonodavstva u južnoslovenske zemlje, formirala odbor za izradu terminologije pravnih termina, koji bi radio na sastavljanju nemačko-hrvatsko/srpsko/slovenačkog rečnika pravne terminologije (Pavlović 1963: 129- 130; Karadža 1983: 169- 170).

nivou svih arapskih država. On je prisutan i pod krovom jednog instituta, ili u okviru umetničkih krugova jedne iste arapske zemlje (Ṭanūs 2008: 23). U neobaveznoj, ali i službenoj/stručnoj komunikaciji primetna je izvesna vrsta zbunjenosti u pogledu toga koje termine koristiti pri označavanju muzičkih pojmova pristiglih sa Zapada. Stoga mnogi navode pojedine termine uz objašnjenje da su to njihove *ad hoc* kovanice, ili predlozi, te da ne mogu da tvrde koji su termini *zvanični*.¹⁷⁸ Postoje brojni primeri termina za muzičke pojmove pristigle sa Zapada koji variraju od jedne knjige do druge.

Jednu od glavnih prepreka standardizaciji (muzičke) terminologije i ovde predstavlja podeljenost stavova po pitanju pozajmljivanja strane leksike, odnosno legitimnosti metoda kovanja novih leksemâ. Anarhija individualnih *ad hoc* kreacija posledica je toga što se strani termini prevode, bez obaveze njihovog standardizovanja i širenja, dok se istovremeno za iste pojmove koriste strani/zapadni termini. Muzičari obrazovani na temeljima zapadne muzičke tradicije, koji izvode i istočni i zapadni repertoar, koriste strane (zapadne) termine, dok se oni drugi, protivnici okcidentalizacije i preteranog priliva stranih leksema u arapski jezik oslanjaju na domaće lekseme – najčešće prevedenice stranih termina (Ṭanūs 2008: 9).

T. Kabre navodi da u situacijama kada postoji više naziva za određeni koncept, jedan može biti izabran, a ostali diskreditovani, ili se može usvojiti više njih, kada će opet jedan imati primat nad drugima (Cabré 1999: 38). Na osnovu konsultovane literature, pre svega uzimajući u obzir časopis *al-Haja al-musikija*, očigledno je da se za većinu pojmova iz zapadne muzičke tradicije u upotrebi stabilizovala pozajmljenica, iako je normativna preporuka leksema domaćeg porekla. To potvrđuju sledeći primeri:

- terminološka rešenja za „snizilicu“, odnosno „povisilicu“ – „al-hafḍ (al-bīmūl)“ i „al-rafʿ (al-diyīz)“,
- kada su termini za instrumente „violončelo“ i „kontrabas“ izraženi domaćim kovanicama, one su u tekstu neretko praćene integralnim pozajmljenicama navedenim u zagradi, kao vrstom pojašnjenja.

Nestandardizovanost ovog sloja muzičke terminologije u arapskom jeziku potvrđuju i naredni primeri:

¹⁷⁸ Vidi, na primer, veb stranicu: (<http://forum.wordreference.com/showthread.php?t=703572>).

- internacionalizam „polifonija“ se pored pozajmljenice i kalka izraženog genitivnom vezom, neretko sreće i naveden latinicom, na primer, en. „polyphony“, a nekada se navode sve tri mogućnosti jedna do druge –

علم البوليفوني Polyphony أي تعدد الأصوات",

- dešava se i i da se kroz jedno isto delo, kod manje akribičnih autora (ili izdavača), naizmenično javlja više domaćih kovanica. Tako u okviru jednog istog dela beležimo čak četiri mogućnosti za označavanje pojma „kamerne muzike“:

1. „mūsīqā al-šālūn al-ḥuḡra“

2. „mūsīqā al-ḥuḡra“

3. „mūsīqā al-ḥuḡar“ i

4. „mūsīqā al-ḥuḡra al-šālūn“.¹⁷⁹ Pri tome isti autor, u dva slučaja (nakon prvog i trećeg), navodi i nemački termin latinicom – „die Kammermusik“ (Al-Šaffār, 1988: 31, 63),

- kod S. al-Hulī „dodakafoniju“ srećemo kao domaću kovanicu „al-nizām al-ītnā ‘ašar“ – doslovno „dvanaest(tonski) sistem“, praćenu integralnom pozajmljenicom – „al-dūdīkāfūniy(y)a“. Pri tome u istom delu autorka koristi i engleski termin za ovaj pojam, koji navodi latinicom – „dodecaphony“ (Al-Hūlī 1978: 123, 8),
- beležimo i slučaj gde se u značenju termina „pedal(a)“ javljaju najpre pozajmljenica „bīdāl“, domaća leksema „dawwāsa“ i potom i latinično naveden termin „pedale,s“,
- povećanju mogućih kombinacija i njihovom šarenilu doprinosi i to što se pri navođenju stranog termina latinicom jedan broj autora priklanja frankofonom, ili nemačkom uzoru, dok je u novije vreme u velikoj meri prisutan i engleski jezik,

Nepostojanje standarda nalazimo i pri upotrebi određenog člana (ar. adāt al-ta’rīf) uz integralnu pozajmljenicu. Naizmenično se sreću slučajevi pisanja zajedno sa terminom, odnosno odvojeno od njega:

¹⁷⁹ Značenja pozajmljenice „šālūn“ jesu „salon“, „primaća soba“ (Muftić 2004: 779). Za navedene primere vidi: (Al-Šaffār, 1988: 31, 63, 68).

- البببب,
- ال بببب.

Često se dešava da se relativno nepoznata domaća kovanica kojom je označen pojam iz zapadne muzičke tradicije stavlja pod znake navoda. Termin za „programsku muziku“ srećemo naveden kao „mūsīqā al-barnāmaġ“. Međutim, u istom broju časopisa u drugom članku ovaj termin naveden je bez navodnika, ali ovaj put praćen engleskim terminom navedenim latinicom – Programme music.¹⁸⁰

Ne postoji ni doslednost pri navođenju ovih terminoloških dubleta u vidu pozajmljenica ili originalnih latiničnih termina, koji zapravo služe kao vrsta objašnjenja, jer su oni nekada dati u zagradi, a nekada odmah nakon domaće kovanice, bez znakova navoda ili sa njima.

Odsustvo standardizovanosti muzičke terminologije najvidljivije je kod termina kojima su označeni pojmovi zapadne muzičke tradicije. Međutim, ima primera gde segment terminologije koji se odnosi na pojmove autentične arapske muzike ima nedostatke, koji su takođe posledica nepostojanja jednog centra iz kojeg bi se ona koordinirala (Ṭanūs 2008: 31). Ovde je pak osnovni uzrok nemogućnosti ujednačavanja terminologije, neusaglašenost pristupa određenim teorijskim pitanjima (Ṭanūs 2008: 8-9). Kao jedan od problema ovog segmenta muzičke terminologije navodi se brojnost naziva za makame, što je posledica oralne tradicije autentične arapske muzike, zbog koje je svaka i najmanja promena u makamskom sledu zahtevala i nov naziv (Ṭanūs 2008: 17). Međutim, danas kada se usvojila zapadna notacija, pojedini autori smatraju da bi trebalo preispitati ovakav pristup, odnosno navoditi samo osnovni makam, a dodatnim obeležavanjem pomoćnim znacima ukazati na promene koje se kasnije dešavaju unutar njega, pre svega kod onih makama koji se retko koriste (Ṭanūs 2008: 17). Time što student ne bi morao da nauči na desetine naziva za makame, koji se ponekad međusobno razlikuju samo u jednoj noti, osavremenilo bi se i obrazovanje u oblasti arapske muzike (Ṭanūs 2008: 24).

Tokom procesa standardizacije jedan od najtežih poslova jeste „odstranjivanje ustaljenih oblika imena za koje je već stvorena navika“ (Karadža-Garić 1978: 45, 48). *Navika* se stvara tokom jednog *interegnuma* – perioda koji počinje od trenutka prispeća nekog novog pojma u određeni jezik/kulturu, neretko praćenog pozajmljenicom, do

¹⁸⁰ Vidi br. 59 časopisa *al-Haja al-musikija* iz 2011. godine – str. 169, 179.

objavljivanja standarda, a zapravo i mnogo vremena nakon toga. Standardizacija jeste neophodna, ali od nje ne možemo očekivati brza rešenja i instant uspehe. Polazeći od činjenice da je standardizacija retrospektivno delovanje, pod kojim se podrazumeva proces imenovanja nekog pojma nakon određenog vremenskog vakuuma u toku kojeg je usvojen drugi naziv, ne treba očekivati da će njom biti uklonjeno koegzistiranje više naziva (Sager 1990: 115). Naprotiv, u većini slučajeva oni nastavljaju da se upotrebljavaju naizmenično, a da se tome ne nazire kraj (Sager 1990: 115).

Arapske zemlje nominalno nastoje da se terminologija ujednači na nivou svih zemalja u kojima je arapski ustavom zagaranovan zvanični jezik. Pri tome se, u meri u kojoj je to moguće, uključuju i standardi moderne terminološke nauke, s ciljem što veće *preciznosti* termina. Međutim, jezička situacija u današnjem arapskom svetu veoma je složena. K. Fersteh primećuje da koliko god da se vodi računa pri odabiru leksike za, na primer, neki televizijski program namenjen čitavom arapskom svetu, ni najpedantnija selekcija leksema neće u perspektivi zadovoljiti svakoga (Versteegh 1997: 186). Činjenica da ne postoji telo koje bi koordiniralo ovakve procese – iako mnoga koja se bave kovanjem novih termina navode to kao jedan od prioriternih ciljeva – iluzorno je očekivati da će se u bližoj, a verovatno i daljoj budućnosti, terminologija standardizovati na nivou čitavog arapskog govornog područja. Nastojanja da se stvori delotvorna panarapska terminološka opservatorija suštinski ostaju na nivou za uvo prijatnih uljuljkujućih parola, pogotovo u periodu nakon poraza ideja panarabizma i socijalizma.

Događaji koje je pokrenula američka okupacija Iraka 2003. godine, a koji su svoj epilog krajem prve decenije novog milenijuma imali u širokom pokretu nazvanom Arapsko proleće (ar. *Tawrāt al-rabī' al-'arabiyya*), sužavaju manevarski prostor i ukidaju i ono malo preostalih mogućnosti za ujednačavanje norme na nivou svih arapskih država. U tom smislu je paradigmatičan slučaj ratne situacije u Siriji koja traje već više od tri godine. Sirija predstavlja (možda i usamljeni) primer arapske zemlje, koja je svojom jezičkom politikom i uopšte stvarnom jezičkom situacijom bila oličenje uspešnog opstajanja standardnog arapskog jezika zajedničkog za sve Arape „od Okeana do Zaliva“ (ar. *min al-Muḥīṭ ilā al-Ḥalīġ*).¹⁸¹

¹⁸¹ Zvaničan sajt Akademije u Damasku već neko vreme nije u funkciji.

Akademija za arapski jezik u Kairu najglasnija je u kritikama programa i projekata namenjenih čitavom arapskom govornom području, zbog toga, što kako navodi, sadrže i previše kolokvijalnih elemenata (Versteegh 1997: 186). Imamo li u vidu činjenicu da se na ulicama Kaira govori (kairski) dijalekat (eg. mašriyya), koji je u toj meri prisutan u svakodnevnoj komunikaciji (uličnoj, ali ne manje i akademskoj), te da obraćanje na književnom arapskom jeziku (ar. al-fuṣḥā) neretko nailazi na podsmeh ne samo neobrazovanih slojeva, ovakav stav Akademije smatramo paradoksalnim. Delovanjem, koje je u toj meri udaljeno od jezičke stvarnosti, Akademija u Kairu ne radi u korist ideje da će Arapi u perspektivi standardizovati jezik, a time i terminologiju, već suštinski podstiče „tamšīr“ (doslovno *egipaticizacija*). Ne nameravamo da vrednujemo ovakva nastojanja, jer Egipćani na to imaju pravo, te ih ne treba osuđivati. Međutim, treba stvari definisati na pravi način, a ne predstavljati delovanje Akademije kao doslednost u težnjama ka očuvanju čistote arapskog jezika. Iako mnogi smatraju da predloge Akademije niko zapravo i ne uzima u obzir, ona pod plaštom težnje ka uzvišenom jezičkom cilju suštinski doprinosi jezičkom haosu, stvarajući nepremostivi jaz između *idealnih* rešenja i jezičke stvarnosti, što jedino ide na štetu ujednačavanja norme i standardizacije terminologije.

Smatramo da kada je u pitanju standardizacija terminologije na nivou svih arapskih zemalja treba redefinisati ciljeve i prilagoditi ih, u meri u kojoj je to moguće, konkretnim specifičnostima ovog govornog područja danas. Iznova ponavljati teze autora koji su još polovinom prošlog veka pisali da terminologija u arapskom jeziku nije standardizovana, postalo je odavno bespredmetno. Ocenu stanja treba modifikovati i u pojedinim njenim segmentima ublažiti, odnosno posmatrati svaki slučaj zasebno. Istovremeno je neophodno usvojiti princip da standardizacija terminosistema treba da bude jedan od stalnih zadataka terminologije (Šipka 2006: 155). Pregledom stručne i rečničke literature možemo izdvojiti primere termina koji bi se, uslovno rečeno, mogli smatrati standardizovanim. Tako bismo pod „standardizovanim terminom“ podrazumevali onu leksemu, odnosno muzički termin koji se javlja i u rečničkoj i u konsultovanoj literaturi, a nema, sinhronijski posmatrano, jednako dominantan sinonimni termin. Na primeru „zapadnih“ muzičkih instrumenata možemo navesti

termin za violinu – „kamān“ – kao, uslovno rečeno, uspešno standardizovan.¹⁸² Smatramo da je odmah iza termina za violinu u priličnoj meri usvojen i termin za klavir (realizovan u dve varijante – „biyān“/„biyānū“), koji se, sem uglavnom „rečnički nametanog“ termina „mizaf“, takođe može smatrati, uslovno rečeno, standardizovanim terminom.¹⁸³ One termine koji zahtevaju pojašnjavanje, bilo u vidu pozajmljenice, latinično navedenog stranog termina, transkripcije, ili opisnog termina, treba smatrati nestandardizovanim slojem muzičke terminologije.

¹⁸² U pitanju je leksema stranog porekla koja je u potpunosti adaptirana arapskom morfološkom sistemu, odnosno arabizovana. Međutim, osećaj da je u pitanju leksema stranog porekla se gotovo sasvim izgubio, što se vidi u tome da se ona (uporno) koristi pri stvaranju domaćih kovanica (na primer, termina izraženih atributivnim sintagmama za instrumente violončelo ili kontrabas).

¹⁸³ Klavir, za razliku od violine, nije postao integralni deo tradicionalnih arapskih ansambala. Na njemu nije moguće odsvirati intervalske razmake manje od polutona karakteristične za arapsku autentičnu muziku. Međutim, postoje *modeli* izrađeni za ovaj deo sveta s neophodnim izmenama. A. A. Bulos navodi da Kairski konzervatorijum poseduje ovakav klavir, kao i da je čuvena nemačka firma za klavire „Hofman“ (Hoffman) konstruisala poseban klavir na kom se, pomoću specijalne pedale koja pokreće poseban mehanizam unutar instrumenta, može odsvirati četvrtton bez zamene klavijature (Bulos 1971: 47, 48). U nastojanjima da poveže zapadnu i istočnjačku muziku V. Sabra je konstruisao klavir na kom su mogli da se odsviraju intervalski razmaci manji od polutona, koji takođe nije našao širu primenu (Al-Hūlī 1978: 222). Četvrttonski klavir napravila je i firma Ferster (Förster) 1924. godine, c ciljem izvođenja moderne, četvrttonske muzike (Despić 1986: 155). Od 24. do 29. avgusta 2007. godine je u okviru filmskog festivala *„né à Beyrouth* prikazan film *Souffle* (ar. *al-Nafas* – doslovno „dah“), u kom je predstavljen trubač Ibrahim Maluf (Ibrāhīm Ma'lūf, *1980), koji svira trubu jedinstvenu po tome što na njoj može da se odsvira četvrttonski interval. Međutim, termini za trubu u arapskom jeziku jesu nearabizovana pozajmljenica „t(u)rūmbīt“ i leksema nesigurnog porekla „būk“, što pokazuje da direktne veze, između „četvrttonskih modela“ i „standardizovanih“ terminoloških rešenja u arapskom svetu, odnosno jeziku, za sada, ipak, još uvek nema. Postoje još neki primeri izrade „zapadnih“ instrumenata na kojima mogu da se odsviraju intervali manji od polustepena. Tako je otac egipatskog kompozitora G. Abdelrahima (Ġ. ‘Abd Al-Raḥīm) napravio „ālat f(i)lūt tu’adī arbā’ al-aṣwāt“ (Al-Hūlī 1978: 308).

8. Prilozi

8.1. Nazivi za tonove (zapadne) lestvice

Postoje dva načina imenovanja tonova:

- imenovanje tonova alfabetom – „c“, „d“, „e“, „f“, „g“, „a“, „h“ – koje je uobičajeno kod nas, u srednjoj Evropi i u novije vreme i Rusiji, kao i
- solmizacija, nastala u Italiji u X veku – „do“, „re“, „mi“, „fa“, „sol“, „la“, „si“/„ti“ – uobičajena i u Francuskoj i Velikoj Britaniji (Tajčević 2003: 10).
- Solmizaciju smo sreli i u arapskoj literaturi, što je posledica procesa usvajanja notacije u arapskom svetu, koji se odvijao pod jakim italijanskim, odnosno francuskim uticajem. Nazivi tonova najčešće su adaptirani u arapskom jeziku na sledeći način – „du“ (*dū*), „ri“ (*rī*)/„ra“ (*rah*), „mi“ (*mī*), „fa“ (*fā*), „sul“ (*ṣūl*), „la“ (*lā*), „si“ (*sī*).

8.2. Kehelova (Köchel) oznaka

Termin može biti skraćunica, grafički simbol, pa čak i slovo. Skraćivanje je bitno zbog ekonomičnosti termina, koju R. Bugarski navodi pod kriterijumom pragmatičnosti adekvatnosti termina, jer su predugi termini nezgrapni i nezgodni za pamćenje i upotrebu (Bugarski 2007: 92).¹⁸⁴

Mocartova dela se često pominju u muzičkoj literaturi na arapskom jeziku. Stoga smo smatrali da bi bilo korisno navesti na koji se način prenosi Kehelova oznaka – pod kojom se podrazumevaju brojevi kojima su označena sva Mocartovog dela prema popisu L. van Kehela. U evropskim jezicima Kehelova oznaka je izražena slovom „K.“ ili slovima „K. V.“ (skraćeno od „das Köchel-Verzeichnis“), a u pojedinim izdanjima se

¹⁸⁴ Prema H. Felberu postoje tri vrste skraćenih oblika termina:

1. Skraćenice – kada reč nije napisana u svojoj potpunoj formi, već su određeni njeni delovi ili slova ispušteni. U registru umetnosti skraćenice su veoma česte, poput „Op.“ za „opus“ (Paunović-Štajn 2005: 58). Skraćenice su obično uspostavljene konsenzusom, jer predstavljajući deo reči one zapravo predstavljaju njen simbol, na primer *vol.* – en. „volume“ (Cabré 1999: 87).
2. Inicijalizmi (kada se koriste samo početna slova složenog termina).
3. Akronimi, koji nastaju onda kada složen termin biva spojen u jednu reč (Felber 1984: 177- 179) – na primer, kombinacijom početnih delova prvog i drugog dela fraze (*hazmat* – „hazardous material“) ili početnog dela prvog dela i završnog dela drugog dela fraze, *bit* – „binary digit“ (Felber 1984: 177- 179; Cabré 1999: 86- 87).

sreće i celo prezime – na primer, „Köchel Nr. 331“. U konsultovanoj literaturi na arapskom jeziku, Kehelova oznaka izražena je slovom „kāf“ arapskog alfabeta.

8.3. Arapski nazivi za epohe i pravce zapadne muzičke kulture

Periodizacija istorije (muzike) na Zapadu ne podudara se s onom u arapskom svetu. Često se termin „srednjovekovni“ koristi za događaje iz istorije Arapa samo na osnovu toga što se oni vremenski preklapaju sa epohom, koja je u evropskoj istoriji označena kao Srednji vek (*ca.* V-XV vek). Međutim, termin „srednjovekovni“ ima značenje događaja iz evropske istorije, koja nije primerena dostignućima arapsko-islamske civilizacije iz okvirno istog vremenskog perioda (na primer, klasičnog *ca.* IX-XVII vek), što L. I. al-Faruki navodi da zaključiti da ovaj termin u datom kontekstu treba izbegavati (Al Faruqi 1981: xv).

Doba (evropske) renesanse se u arapskom jeziku najčešće sreće kao „‘aṣr al-nahḍa“ – doslovno „doba buđenja/preporoda/renesanse“. Međutim, istom leksemom (nahḍa) je označen period kulturnog preporoda, koji je započeo Napoleonovim iskrcavanjem u Egiptu – iako se ovde radi o *renesansi* drugačije vrste.

Barok (kraj XVI do polovine XVIII veka) se u arapskom najčešće izražava pozajmljenicom „bārūk“ (iz koje se izvodi i odnosni pridev „bārūkī“). Kao hapakslegomenon zabeležili smo i termine izražene genitivnom vezom „‘aṣr al-zahḥrafa“, odnosno atributivnom sintagmom „al- ‘aṣr al-zahḥrafī“ – doslovno „doba ornamentike/ukrasa“.

Muzičko-stilsko razdoblje romantizam u arapskom se sreće kao „al-‘aṣr al-rūmāntīkī“, „al-rūmāns“ i „al-rūmānsiy(y)a“.

Impresionizam, „pravac koji se u evropskoj umetnosti javlja u drugoj polovini XIX“ (Andreis, Živković 1958: 702) veka u arapskom jeziku nije izražen pozajmljenicom, već leksemom domaćeg porekla „inṭibā‘iyya“, što je apstraktna imenica izvedena iz masdara VII glagolske vrste „inṭibā‘ – doslovno „utisak“, „dojam“, „impresija“ (Muftić 2004: 865). Predlozi navedeni u časopisu *al-Lisan al-arabi* u značenju ovog muzičko-stilskog razdoblja, pored masdara „inṭibā‘a“, jesu i lekseme „ta’atturiyya“ i „irtisāmiyya“. Ove apstraktne imenice izvedene su iz masdara „ta’attur

(„padanje pod uticaj“, „dojam“, „impresija“), odnosno masdara „irtisām“ – „izraz“, „izražaj“ (Ban ʿAbd al-Allāh 1969: 341; Muftić 2004: 12, 530).

Kada su u pitanju noviji pravci u muzici, kao što su pop (ar. „būb“), rok (en. „rock“, ar. „rūk“), disko (en. „disco“, ar. dīskū“), rege (en. „reggae“, ar. „rīḡī“), sol (en. „soul“, ar. „sūl“) i džez (en. jazz, ar. „ḡāz“), potom rep (en. rap) i tehno (en. techno) muzika (ar. „mūsīqā al-rāb“ i „mūsīqā al-taknū“), u konsultovanoj literaturi smo sreli isključivo integralne pozajmljenice. Jedino smo u slučaju termina za pop (muziku) – u rečniku objavljenom na kraju 19. broja časopisa *al-Haja al-musikija* (Ḥanānā 1999: 317) – naišli na objašnjenje da je u pitanju skraćenica engleske lekseme „popular“ (ar. „iḥtišār al-kalima), te je kao prevodni ekvivalent (kalk) navedena arapska leksema „rāʾ iḡ“ – doslovno „k. je u opticaju“, „raširen“ (Muftić 2004: 568).

8.4. Prenos imena „zapadnih“ kompozitora

Pri izradi dvojezičnih rečnika pažnju treba obratiti i na antroponime. Nije zanemarljiv broj vlastitih imena koja se ne javljaju u istim varijantama u različitim jezicima, čak i kada je u pitanju jedna ista (na primer, hrišćanska) civilizacija, te bi „sastavljač dvojezičkog rječnika trebalo [...] da navede te verzije, barem u važnijim slučajevima“ (Zgusta 1991: 114). Za prenošenje imena i prezimena nearapskih kompozitora u arapski jezik, karakteristično je to da se ona neretko javljaju u više grafijskih varijanti, čak i u okviru jednog istog časopisa.

U XIX veku su pojedini arapski intelektualci nebeleženje kratkih vokala počeli da ističu kao veliku manu arapskog jezika. Jedan od predloga za reformu arapskog pisma koji je ponudio M. Tajmur bio je „da vokalski znak treba da postane integralni deo grafičkog sistema“ (Mitrović 1982: 363).¹⁸⁵ Postojali su i predlozi korenite reforme arapskog alfabeta, u okviru koje čak i oni radikalni o „njegovom potpunom napuštanju i prelaženju na specijalno prilagođenu latinicu“ (Tanasković 1973: 290), čiji je jedan od glavnih zagovornika bio Abdelaziz Fehmi (ʿAbd al-ʿAzīz Fahmī, 1870-1951). Ovakav neinkorporiran status kratkih vokala u arapskom pismu i njihovo nebeleženje u većini tekstova dovelo je do toga da se dugi vokali na izvestan način smatraju važnijim

¹⁸⁵ D. Tanasković navodi da se prema opštem ubedenju nebeleženje kratkih vokala smatra jednim od najvećih nedostataka, jer „kako vokali imaju potpunu fonemsku vrednost, čitanje arapskih tekstova čak i za znalca jezika može da bude praćeno brojnim teškoćama“ (Tanasković 1973: 291).

(Odiso 1992: 31). Drugim rečima, prisutna je tenedencija da „prilikom preuzimanja vokala u stranim riječima u arapskom pismu [...] svi vokali, bez obzira da li su dugi ili kratki, budu označeni *slovima* [...] koja se inače u arapskom upotrebljavaju samo za pisanje dugih vokala“ (Janković 1987: 129). Kada su u pitanju antroponimi stranog porekla, doslednost u pogledu prenošenja stranih vokala (isključivo) dugim vokalima zabeležili smo samo u par slučajeva:

- Aron Koplend (Aaron Copland, 1900-1990) – „Ārūn Kūblānd“,
- K. Debisi (C. Debussy, 1862-1918) – „Dībūsī“,
- Tomazo Albinoni (Tomaso Albinoni, 1671-1750) – „Tūmāsū Albīnūnī“,
- N. Paganini (Paganini, 1782-1840) – „Bāḡānīnī“,
- B. Bartok (Béla Bartók 1881-1945) – jedan od učesnika Prvog kongresa orijentalne muzike u Kairu – „Bīlā Bārtūk“.

Najzastupljeniji su primeri dvojake/višestruke grafije, koji se i smatraju posledicom nedoslednosti upotrebe dugih, odnosno kratkih vokala. Navodimo sledeće primere:

- P. Hindemit (Hindemith, 1895-1963) – هيندميت/هيندميت,
- H. Pursel (Purcell, 1659-1695) – بورسيل/بورسيل.

Po ovom pitanju oglasila se i Akademija u Kairu, koja je u preporukama iz 1963. godine navela da strana lična imena i geografske nazive, zajedno sa naučnim terminima treba u arapski jezik prenosti prema onome kako ih izgovara izvorni govornik (Aziz 1983: 80). Tako se, na primer, leksema „džez“ prenosi prema izgovoru, jer nigde nismo sreli oznaku za podvostručeni konsonant „z“.

Međutim, upravo je jedan od glavnih uzroka pojave više grafijskih varijanti istog imena nedoslednost u pogledu toga da li se ime prenosi prema izgovoru, ili prema onome kako se u izvornom jeziku piše. Našli smo tri varijante beleženja prezimena Mozart:

1. موزارت
2. موتسارت
3. موزار

Prva varijanta prenosi pisani oblik ovog prezimena iz nemačkog jezika, dok je druga nastala na osnovu izgovora. Treća varijanta nastala je takođe prema izgovoru

ovog prezimena, ali u jeziku posredniku, pretpostavljamo francuskom, s obzirom na to da je zabeležena u *frankofonom* Libanu.

Polazeći od činjenice da se prezime Betoven u nemačkom izgovara s karakterističnim glasom „h“, ne možemo da tvrdimo da li se u arapskom njegovo prezime prenosi prema tome kako je napisano, odnosno izgovoreno – *بتهوفن/بيتهوفن*. Međutim, kod većine prezimena nemačkih i austrijskih kompozitora slovo „h“ se ne izgovara. Navodimo nekoliko takvih primera, kod kojih se u većini slučajeva istovremeno javljaju varijante nastale prema izgovoru, odnosno prema grafiji:

- J. Brams (Brahms, 1833-1897) se javlja u grafiji *برامز*, ali se veoma često sreće i varijanta koja se oslanja na nemačku pisanu formu – *براهمز*,
- prezime F. Mendelzona se javlja bez slova „h“, koje se i ne izgovara u nemačkom *مندلسون*,
- međutim, kod prezimena G. Malera (Mahler, 1860-1911) se „h“ ne izgovara, ali se sreće grafija *ماهلر*.

Prezime španskog kompozitora M. de Falje (de Falla, 1876-1946) sreli smo u tri varijante –

1. *دي فاللا*
2. *دي فليا*
3. *دي فاييا*

U prvoj varijanti prenosi se pisani oblik prezimena, dok se u druge dve prenosi izgovor (u poslednjoj čak neprecizno).

Slično beležimo i kod H. Vile-Lobosa (Villa-Lobos, 1887-1959) –

1. *فيلالوبوس*
2. *فيلالوبوس*.

Smatramo da je bolje oslanjati se na izgovor u izvornom jeziku. Ovo naročito važi za jezike koji su manje poznati, poput mađarskog, u kom je standardni izgovor „ly“ danas „j“, pa se tako prezime kompozitora Z. Kodalja (Kodály, 1882-1967) izgovara Kodaj.¹⁸⁶ Ova varijanta je veoma frekventna, ali smo sreli i onu koja prenosi pisani oblik *كودالي* –

¹⁸⁶ U srpskom jeziku „za mađ. LY primenjujemo tradicionalnu zamenu *lj* saglasno nekadašnjem izgovoru, koji se još čuva u dijalektima“ (Pešikan, Jerković i dr. 2011: 206).

Kada su u pitanju antroponimi u kojima se javljaju konsonanti bez odgovarajućeg arapskog ekvivalenta beležimo sledeće primere:

- Kod prenošenja konsonanta „p“ najčešće se sreće njegov najbliži fonetski ekvivalent, „bā“:
- S. Prokofjev (С. Прокофьев, 1891-1953) – بروكوفيف,
- K. Penderecki (1933) – بندريتسكي.

Pri prenošenju konsonanta „g“ najčešće se sreću „ġayn“ i „kāf“, odnosno u Egiptu „ġīm“ – s obzirom na varijantni izgovor ovog slova (Janković 1987: 128).

Tako se prezime M. Glinke (М. Глинка, 1804-1857) javlja u dve varijante:

- غلينكا i
- جلنكا.¹⁸⁷

E. Grig (Grieg, 1843-1907) se pojavljuje u varijantama:

- غرينغ i
- جريج.¹⁸⁸

Prezime R. Vagnera (Wagner, 1813-1883) srećemo čak u tri varijante:

1. فاجنر
2. فاغنر
3. فاكنر

A. Šenberga (A. Schönberg, 1874-1951), egipatska autorka S. al-Huli navodi u grafiji شونبرغ (Al-Hūlī 1978: 82), ali smo ga sreli i u grafijskom obliku شونبرج.

U arapskom jeziku nepostojeći konsonant „č“, koji je istovremeno veoma frekventan kod prezimena kompozitora slovenskog porekla, najčešće je predstavljen digrafom „tš“. S. Janković navodi da se konsonant „č“ uglavnom prenosi sa „š“, ali da se pri preciznijem obeležavanju pojavljuje i upotreba digrafa „tš“, što objašnjava kao posledicu uticaja stranih grafija, pre svega engleske (Janković 1987: 129):

- Prezime P. I. Čajkovskog (Чайковский, 1840-1893) sreli smo kao تشايكوفسكي,
- D. Šostakoviča (Шостакович, 1906-1975) kao شوستاكوفيتش,
- Dok smo kod sovjetskog kompozitora, etničkog Jermenina, A. Načaturijana (А. Хачатурян, 1903-1978) zabeležili dve grafije خاتشاتوريان/خشاتوريان.

¹⁸⁷ Drugi primer navodi egipatska autorka S. Al-Huli (Al-Hūlī 1978: 7).

¹⁸⁸ Ibid., str. 108.

Konsonant „ž“ kod, na primer, prezimena A. Dvoržaka (A. Dvořák, 1841-1904), sreli smo prenesen konsonantom „ğ“ – دڤورجاك.¹⁸⁹

Pri prenosu imena *zapadnih* kompozitora često se javljaju i grafemi, koje S. Janković naziva marginalnim, s ciljem izgovora što vernijeg originalu (Janković 1987: 128). Na sličan način, s ciljem što vernijeg reprezentovanja nepostojećih glasova u arapskom jeziku, E. J. Odišo (E. Y. Odisho) predlaže uvođenje *proširenog arapskog pisma* (*Augmented Arabic Script – AAS*) namesto standardnog (SAS). AAS podrazumeva uvođenje modifikovanih slova arapskog alfabeta i jedan dodatni dijakritički znak, što je, kroz istoriju dodavano originalnom arapskom alfabetu kada je počeo da se koristi kao pismo *nearapskih* jezika, kao što su persijski i kurdski (Odisho 1992: 28).

Najbliži fonetski ekvivalent glasa „v“ jeste „f“, ali se pri prenosu sreće i „ف“ (koje se često koristi i pri prenosu „w“ iz engleskog jezika):

- tako se prezime A. Dvoržaka javlja u varijantama – دڤورجاك i دڤورجاك –
- kod Mocartovog imena Wolfgang (Wolfgang) srećemo sledeće grafije – ولفغانغ i فولفغانغ ,
- M. Ravel (1875-1937) je رافيل,
- prezime Dž. Verdija (G. Verdi, 1813-1901) sreli smo u dve varijante – فيردي i فيردي,
- prezime A. Vivaldija (1675-1741) je فيفالدي,
- prezime Dž. Geršvina (G. Gershwin, 1898-1937) sreli smo kao غيرشڤين,
- kod prezimena A. Veberna (A. Webern, 1883-1945) beležimo grafije فيبيرن i فيبيرن,
- za Karla Mariju fon Vebera (Carl Maria von Weber, 1786-1826) sreli smo grafijski oblik –

كارل ماريا فون وبير.¹⁹⁰

„Arapska grafija poznaje samo tri znaka za fonološku distinkciju vokala (a, i, u), tako da je neosetljiva na čitavu skalu preglasma fonetskih realizacija koje, pod određenim uslovima, mogu poprimiti fonemsku vrednost“ (Tanasković 1980: 115). Prema S. Jankoviću „arapski fonem /i/ (*kasra*) zahvata veće artikulaciono polje od

¹⁸⁹ S. Janković navodi da je to najčešće i slučaj „pri čemu se u izgovoru, bar odnjegovanom, susreće ipak [ž]“ (Janković 1987: 129).

¹⁹⁰ Element „Von“ smo u sastavu prezimena sretali isključivo izraženo grafijom – فون.

našeg *i* [...] sve do evropskog zatvorenog *e*. Veoma je karakteristično da sve riječi sa tim *e*, kad ih arapski preuzima, redovito [...] adaptira tako da to *e* vokalizuje u obliku svoga – *i*“ (Janković 1980: 45). Tako se, na primer, prezime Ser Edvarda Vilijema Elgara (Sir Edward William Elgar, 1857-1934) u arapskom javlja kao „Ilğār“.

Kada je u pitanju francusko otvoreno „e“, beležimo sledeće primere:

- prezime Ž. Bizea (G. Bizet, 1838-1875) se u arapskoj grafiji prenosi kao بيزيه,
- čuveni autor šestotomne *La Musique arabe* R. d'Erlaneže (d'Erlanger) se javlja u grafiji دير لانجيه,
- prezime francuske kompozitorke N. Bulanže (Boulangier, 1887-1979) se isto sreće u sledećim grafijama – بولانجيه i بولانجيه,
- prezime G. Forea (Fauré, 1845-1924) se sreće u varijanti فوريه.¹⁹¹

Pri navođenju imena zapadnih kompozitora, arapsku grafiju često prati i ime navedeno u originalu (najčešće latinicom). Smatramo da je to veoma korisno, pogotovo ako u vidu imamo činjenicu da arapsko pismo ne pravi razliku u pogledu pisanja malih i velikih slova. Međutim, ni tu ne postoji doslednost.

Još jedan način da se ukaže na to da se radi o vlastitom imenu jeste da se odvoji prefiks koji se inače piše zajedno sa rečju koja sledi. Na primer:

- ل غونو – „li Ġūnū“ (Gounod, 1818-1893)
- ب مندلسون – „bi Mandalsan“
- a što se koristi i kod imena arapskih kompozitora – ل رياض السنباطي (li Riyād al-Sunbāṭi)¹⁹²

Prezime mađarskog kompozitora F. Lista (Ferenc Liszt), u zavisnosti od vokalizacije, a s obzirom na to da se prenosi grafijom ليست može biti pročitano kao „Līst“, ali i kao „laysat“, što je treće lice jednine ženskog roda perfekta glagola „laysa“ – doslovno „ona nije“. S obzirom na to da se ime pomenutog kompozitora Kodolja,

¹⁹¹ S. Janković navodi da se vokal „e“ ponekad prenosi i diftongom „ay“, koji u „kolokvijalnom arapskom [...] regularno prelazi u vokal ē“ (Janković 1987: 130). Primer koji se najčešće navodi jeste pozajmljenica „balet“ (it. „il balletto“, fr. „le ballet“), koja se javlja u više grafija, od kojih je najfrekventnija باليه. Zanimljivo je da T. Muftić navodi vokalizovanu varijantu بالتية (Muftić 2004: 69), dok S. al-Huli u prevodu dve kompozicije B. Bartoka „The Wooden Prince“ (ar. al-Amīr al-ḥaṣābī) i „The Wonderful Mandarin“ (ar. al-Ḥakīm al-ṣīnī al-ʿaḡīb) navodi i dve grafijske varijante ove pozajmljenice – باليه/ بالية (Al-Hūlī 1978: 50).

¹⁹² Akademija za arapski jezik u Kairu je kao pravilo navela da u ovim slučajevima pisanje treba da bude odvojeno (Aziz 1983: 82).

Zoltan (Zoltán) javlja u grafiji سلطان (Sultān), moglo bi se pomisliti da je u pitanju titula.¹⁹³ Isto tako čuvena violinistkinja An Sofi Muter (Anne-Sophie Mutter, 1963) nema srednje ime koje znači „sufi“ (ar. šūfi), premda na prvi pogled to tako može zadelovati – أن صوفي موتر.

Primetili smo da, pored toga što ne postoji doslednost u upotrebi dugih odnosno kratkih vokala pri prenosu stranih imena, ne postoji, takođe, ni doslednost kada su u pitanju emfatici, odnosno neemfatici. Emfatični suglasnik se ponekad javlja radi preciznijeg izgovora imena u originalu, poput, na primer, prezimena kompozitora K. Sen-Sana (Camille Saint-Saëns, 1835-1921) – سان صانص. Ne treba zaboraviti da i kod velikog broja integralnih pozajmljenica koegzistiraju grafije sa emfatičnim suglasnikom i njegovim neemfatičnim parnjakom, poput, na primer, termina „solo“ – koji se nekad javlja sa početnim slovom „sīn“, a nekad sa „šād“.

8.5. Primeri poznatih zapadnih muzičkih dela na arapskom jeziku

Navodimo primere poznatih muzičkih dela sa Zapada i načina na koji se ona prenose u arapski jezik, da bismo videli da li se ona transkribuju, prevode, navode u originalu latinicom ili se sreće kombinacija navedenih mogućnosti:

- Mocartova opera *Figarova ženidba* (*Le nozze di Figaro*) najčešće se prevodi – *Zawāğ Fīğārū*,¹⁹⁴
- *Treća simfonija* (3. *Sinfonie*) L. van Betovena, poznata i kao *Eroika*, se u skladu sa tematikom na arapskom sreće kao *al-Sīmfūniy(y)a al-buṭūliyya* – doslovno „herojska simfonija“, dok je u nastavku u zagradi navedeno – *al-Īrūyikā*,
- *Drveni princ* Bele Bartoka je *al-Amīr al-ḥašabī*,
- *Rapsodija u plavom* (*Rhapsody in Blue*) Dž. Geršvina sreće se kao *al-Rābsūdī bi al-azraq* i kao *al-Rābsūdī al-zarqā*,
- čuvenu operu Đ. Verdija srećemo u varijanti *Rīğūl ĩū*,
- *Stabat mater* (doslovno „stala majka“) brojnih kompozitora srećemo kao *S(i)tābāt mātir*,

¹⁹³ Leksema „sultān“ je stara pozajmljenica iz aramejskog jezika (Janković 1987: 127).

¹⁹⁴ Kod imena Figaro, nepostojeći konsonant „g“ prenesen je marginalnim grafemom „ğ“.

- *Madam Baterflaj*, Đ. Pučinija (G. Puccini) sreće se kao *Madām Batarflāy*,
- balet V. A. Mocarta *Les petits riens* sreće se kao *al-Šiġār al-ʿadīmū al-ša'n*, dok je *Otmica iz saraja – Iḥtiṭāf min al-sarāy*,
- klavirski komad *Slike sa izložbe* M. P. Musorgskog (Mussorgsky) sreće se kao *Lawḥāt fī ma ʿraḍ*,
- Šenbergov *Pierrot Lunaire* sreće se kao *Al-Muharriġ al-mamsūs* – doslovno „ćaknuti/šašavi harlekin/klovn“,
- *Pikova dama* P. I. Čajkovskog je *al-Bint al-bistūnī*,¹⁹⁵
- *Kampanela (La Campanella)* F. Lista u arapskom se sreće kao *al-Aġrās* (doslovno „zvona“),
- nokturno/noktirn – it. „il notturno“, fr. „le nocturne“, en. „nocturne“, nem. „das/die Nocturne“/„die Nokturne“/„das Nachtstück“ (Peričić 1985: 205), doslovno „noćni komad“, je termin koji je skovao Dž. Fild (J. Field, 1782-1837), a koji je F. Šopen koristio za karakterne komade dela lirskog i melanholičnog izraza (Karp 1973: 260). U specijalizovanom rečniku objavljenom u časopisu *al-Lisan al-arabi* ponuđen je termin „layliyya“ (Ban ʿAbd al-Allāh 1973a: 256). Međutim, kod navođenja kompozicija F. Lista srećemo pozajmljenicu u sufiksaloj množini ženskog roda – „*Nūktūrnāt*“,
- *Fantastična simfonija* H. Berlioza sreće se kao *al-Sīmfūni(y)a al-ḥayāliyya* (doslovno „fantastična simfonija“),
- popularni britanski mjuzikl *The Sound of Music*, kod nas preveden kao *Moje pesme moji snovi*, je u arapskom *Šawt al-mūsīqā*,
- a mjuzikl *Fantom iz opere (Phantom of the Opera)* – *Šabḥ al-ūbirā*.

Povremeno se nazivi ovih kompozicija javljaju u latiničnom originalu koji prati arapsku verziju ili su neretko navedeni i samostalno. Tako je, na primer, Mocartova *Zaide* navedena latinicom, iako bi se lako predstavila arapskom grafijom.

¹⁹⁵ „Bistūnī“ je termin za pik znak u kartama (Muftić 2004: 97).

8.6. Muzika i džini (ar. ġinn)

F. Hiti smatra da je Muhamedov negativan stav prema muzici poticao odatle što je ona bila povezana sa paganskim obredima. Kao dokaz citira hadis u kome stoji da je „muzički instrumenat đavolov mujezin koji poziva ljude da se njemu mole“ (Hiti 1988: 256).¹⁹⁶ U literaturi se često nailazi na podatak da se muzika povremeno dovodila u vezu sa đavolom (ar. šayṭān) ili džinima („demoni“/„duhovi“, sing. „ġinnī“). Na osnovu starog verovanja da muzika priziva džine, oni su se počeli smatrati za vrelo inspiracije pesnicima i muzičarima (Farmer 1967: 7), što se zadržalo i povremeno javljalo i kroz islamski period (Shiloah 1995: 4). Navodno su Zirjabu noću dolazili džini i šaputali mu melodije, što su isto za sebe tvrdili i čuveni muzičari porodice al-Mavsili, otac Ibrahim i sin Ishak. Međutim, džini u ovoj vrsti legende zapravo nisu ništa drugo do slikovit opis (Zirjabove) neutažive strasti prema ovoj uzvišenoj umetnosti koja nije mirovala ni tokom sna. Prema H. Dž. Farmeru povezanost muzike sa džinima dolazi iz oblasti filologije (Farmer 1967: 8), odnosno od značenja glagola „ʿazafa“, koji T. Muftić navodi i u značenju „zviždati /demoni u pustinji/“ (Muftić 2004: 959). U *An Arabic-English Lexicon*, E. V. Lejn masdar ovog glagola – „ʿazf“ – objašnjava na sledeći način – *a sound heard in the night, like drumming: or the sound of the winds in the atmosphere, imagined by the people of the desert to be the sound of the jinn* (Lane 1968 5: 2035).

Ovo verovanje i danas povremeno vaskrsne. Tako jedna muzičarka poreklom iz Maroka nastanjena u Holandiji kaže da postoje oni koji za nju i njene kolege govore da su zaposednuti od demona (Gazzah 2008: 27).

8.7. Ne-muzika

Tokom abasidskog perioda se recitovanje Kurana razvilo u stil „muġawwad“, koji je podrazumevao oslanjanje na sistem makama, iz čega se potom razvilo „recitovanje uz melodiju/melodijsko recitovanje“ (ar. qirāʿa bi al-alḥān) u kome su

¹⁹⁶ Ovde treba pomenuti da su zbirke hadisa većinu autora navele na to da se slože da u ovom korpusu postoji isto onoliko dokaza da Muhamed nije odobravao slušanje muzike, koliko i da jeste. Pored hadisa u kojima je Muhamed osudio slušanje muzike, postoje i oni u kojima se vidi da on nije bio protiv (slušanja) muzike u svakoj prilici.

korišćene melodije arapske umetničke muzike (Gade 2004: 380). „Muğawwad“ stil prisutan je i danas i oslanja se na arapsku umetničku muziku (Gade 2004: 380- 381), ali se i tada insistira na tome da tu nikako nije u pitanju muzika. Prema A. Dž. Rejsiju, u estetskom smislu gledano, recitovanje Kurana, poput drugih oblika *religijske* muzike, predstavlja čistu manifestaciju sistema makama i improvizacije koji su karakteristični za arapsku muziku, te je stoga odnos sekularnog i sakralnog stvar delikatne i intimne prirode (Racy 1981b: 18).¹⁹⁷ Činjenicu da je recitovanje Kurana predstavljalo veliku tradiciju oralnog estetskog izražaja, koja je uticala na sve druge muzičke pravce, L. I. al-Faruki smatra glavnim uzrokom toga što je malo truda ulagano u razvijanje škola u kojima bi se obučavali izvođači umetničke ili narodne muzike (Al Faruqi 1980: 68).

¹⁹⁷ Sâma priroda kuranskog teksta isključuje mogućnost da se recitovanje Kurana, pa i ono najmelodičnije, podvede pod „islamsku muziku“, pod kojom se pak podrazumevaju tekstovi religijskog sadržaja koji se pevaju (Nelson Davies 2002: 160).

9. Konceptcija rečnika

Ciljevi leksikografije i terminologije/terminografije su veoma slični, ali je priroda sakupljenog materijala drugačija – stručnjaci koji učestvuju u prikupljanju podataka i informacija različitih su obrazovnih profila, a, što je najvažnije, razlikuju se metode pri sakupljanju građe (Sager 1990: 2- 3). Terminološke rečnike najčešće sastavljaju stručnjaci za datu oblast, te se od terminologa neretko očekuje da bude i stručnjak u datoj naučnoj oblasti za koju sačinjava rečnik (Sager 1990: 14; Dragičević 2007: 22).

Malobrojnost i nedostupnost rečnika muzičkih termina u arapskom jeziku najčešće dovodi do toga da se u potrazi za odgovarajućim ekvivalentima koriste opšti rečnici. Međutim, u njima su muzički termini ne samo kvantitativno nedovoljno zastupljeni, već neretko nije jasno koji su kriterijumi primenjivani pri njihovom odabiru, odnosno zašto se dati izbor termina našao u jednom takvom rečniku.¹⁹⁸ Na osnovu semantičke složenosti terminâ, kojima su, na primer, označeni pojmovi autentične arapske muzike, postavlja se pitanje da li su navedena značenja u pojedinim opštim rečnicima u dovoljnoj meri i precizna.¹⁹⁹

*

Na osnovu trostruke relacije koju rečnik ostvaruje – prema građi čime se određuje zahvat rečnika; prema sastavljaču iz čega proizilazi namera i prema korisniku na osnovu čega se određuje namena – navode se sledeći faktori izdvajanja rečničkih tipova:

„a. sfera interesovanja rječnika, ili preciznije njegova lingvističnost ili alingvističnost,

¹⁹⁸ Terminološki rečnici se s druge strane „uvijek pišu uz upotrebu poredbenog metoda, i obično njegovim veoma strogim varijetatom: unose se samo stručni termini i prihvataju kao odrednice a u slučaju polisemičnih riječi navode se samo stručno terminološki smislovi, preko drugih, neterminoloških smislova prečutno se prelazi. Taj metod (koji je sasvim opravdan) veoma često rezultuje takvom uniformnošću indikacija i oskudnošću informacija koje nisu stručne, da se ovi ograničeni rječnici mogu okarakterisati, ili čak stvarno nazvati, *glosari* [...] No, s druge strane, broj termina navedenih kao odrednice u tim glosarima ili ograničenim rječnicima naučnih termina ne treba da je mali. *Ščerba* [...] je sasvim u pravu kad to smatra, pošto su rječnici tog tipa potrebni za čitanje naučnih tekstova gdje čak i neki 'nevažan' termin ima veću mogućnost pojavljivanja nego obično i može zadobiti nagli značaj“ (Zgusta 1991: 197).

¹⁹⁹ Iako se, na primer, kvalitet *Rječnika* T. Muftića ne može dovesti u pitanje, problem za korisnika može nastati pri odlučivanju koji od navedenih semantičkih ekvivalenata datog muzičkog termina treba odabrati.

- b. broj jezika koji su u rječniku obrađeni,
- c. obuhvaćena leksička masa,
- d. način prezentacije te mase“ (Šipka 2006: 160).

9.1. Mikrostruktura i makrostruktura

Polazeći od činjenice da „naučna terminologija ima sopstveni anizomorfizam“ (Zgusta 1991: 278), povremeno treba u leksikografske elemente, koji se tiču svake odrednice ponaosob (Šipka 2006: 166), uvesti i kontekst (informaciju o načinu upotrebe datog termina) ili čak i objašnjenje. Autori koji se bave problematikom terminoloških sistema u pojedinim naukama, neretko osim neophodnosti izrade višelingvalnih rečnika navode i potrebu za kontekstualnim predstavljanjem termina (Mitrović 2003: 131).²⁰⁰ Primerima se razjašnjavaju i „nejasne, neprecizne ili nepotpune definicije“ (Dragičević 2007: 32).²⁰¹ Idealno bi bilo da se pri obradi terminologija koje nisu u potpunosti strukturirane – najčešće u registru umetnosti ili društvenih nauka – navede i objašnjenje određenog pojma (Cabré 1999: 48). Kontekst ili objašnjenje mogu biti od presudnog značaja kod terminoloških praznina. Kada su u pitanju termini vezani za specifičnu kulturu, za koje u odredišnom jeziku nema ekvivalentnih jezičkih jedinica, zapravo je i neophodno koristiti druga sredstva, poput objašnjenja „koje je slično definiciji u jednojezičkom rječniku ali se izriče u odredišnom jeziku“ (Zgusta 1991: 276). L. Zgusta čak smatra da ukoliko želimo da korisnik rečnika zaista razume značenje reči vezane za kulturu u odredišnom jeziku, „odrednica mora sadržati njeno objašnjenje“ (Zgusta 1991: 301). Rečnička definicija, po potrebi, može obuhvatiti i čestice enciklopedijskog znanja (Prčić 2008: 106, 107).²⁰² Enciklopedijska crta naročito je jaka u višejezičnim rečnicima stručnih terminologija (Zgusta 1991: 278).²⁰³

²⁰⁰ Rani arapski leksikografi navodili su primere da bi pokazali da određena reč/leksema postoji u datom značenju.

²⁰¹ „U nekim slučajevima definicije sasvim izostaju, a leksikograf navodi samo podesan, ilustrativan primer, koji bi trebalo da zameni definiciju (tj. figuriše kao denotativna ili ostenzivna definicija“ (Dragičević 2007: 32).

²⁰² Enciklopedijski rečnici se od jezičkih razlikuju po tome što se „prvenstveno [...] bave denotatima leksičkih jedinica (riječi): one daju podatke o vanjezičkom svijetu, fizičkom ili ne, a samo su uređene po poretku riječi (leksičkih jedinica“ (Zgusta 1991: 190). „Veoma specijalizovani rječnici mogu biti enciklopedijskog karaktera [...] sa navodima različitih odsječaka iz tekstova gdje se riječ pojavljuje“ (Zgusta 1991: 190), poput, na primer, terminoloških rečnika u kojima se „definicija terminovog designata

Kao izvorišni jezik jednog rečnika najbolje je uzeti „onaj jezik kroz čiji medijum, određeno lokalno društvo dobija najviše obavještenja o modernom, naučnom, tehničkom, itd. razvoju“ (Zgusta 1991: 285- 286). Na taj način „odredničke riječi izvorišnog jezika direktno pokazuju 'onomasiološke rupe' odredišnog jezika, nedostajanje designativnih leksičkih jedinica“ (Zgusta 1991: 286).

*

Na osnovu navedenih konstatacija, u ovom radu sastavili smo višelingvalni rečnik muzičkih termina, koji se sastoji iz dva dela:

1. Termina, kojima su označeni pojmovi autentične arapske muzike, gde je izvorišni jezik arapski, a odredišni jezici engleski i srpski (Rečnik I).²⁰⁴
2. Termina, kojima su označeni pojmovi neinherentni arapskoj muzičkoj tradiciji, gde je izvorišni jezik francuski, a odredišni jezici arapski i srpski (Rečnik II).²⁰⁵

Smatramo da se navedenim odabirom izvorišnih jezika daje jasan uvid u:

- značenja termina, kojima su označeni pojmovi autentične arapske muzičke tradicije, a koji su za većinu nearapskih arabista *terra incognita*;
- postojeće sličnosti termina-pozajmljenica, kojima su označeni pojmovi neinherentni arapskoj muzičkoj tradiciji, sa francuskim terminima i istovremeno brojnost dubleta, odnosno multipleta, što, smatramo, može čak biti korisno i za arapske stručnjake u oblasti muzike.

Ovakvom strukturom rečnika se s jedne strane ukazuje na onomasiološke rupe u odredišnim jezicima, a istovremeno, smatramo, na najadekvatniji način, osim primera terminološke sinonimije, prikazuju i primeri polisemije i/ili homonimije.²⁰⁶ U vezi s

(to jest odgovarajućeg pojma) neće u velikoj mjeri razlikovati od kratkog opisa tog designata“ (Zgusta 1991: 191).

²⁰³ Postoje autori koji smatraju da razlika između rečnika i enciklopedije suštinski i nema. U svakodnevnoj praksi „dolazi do većih ili manjih, mahom proizvoljno određenih, preklapanja dveju idealizovanih krajnosti, što je i navelo J. Haimana [...] da se, nakon celovite analize, založi za brisanje razlika između rečnika i enciklopedija, tvrdeći da se rečnici, u teoriji, suštinski ne razlikuju od enciklopedija, pošto se znanje o jeziku izvodi iz znanja o svetu“ (Prčić 2008: 64).

²⁰⁴ Ovaj deo rečnika sadrži i one termine koji su se mogli svrstati u oba dela. Osim toga, polazeći od činjenice da su pojedini *stari* termini počeli da se koriste u novim značenjima, ovde su neminovno uključeni i poneki pojmovi neinherentni arapskoj muzičkoj tradiciji.

²⁰⁵ Proveru francuskih i engleskih ekvivalenata vršili smo na osnovu *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms* L. I. al-Faruki, *Višejezičnog rečnika muzičkih termina* V. Peričića i *Dictionary of Musical Terms* Dž. Vilmona.

²⁰⁶ „Obuhvatanje i dublje proučavanje sinonimije, polisemije i homonimije (kao i svih ostalih semantičkih pojava) nema samo naučno-teorijsku vrijednost za poznavanje semantike arapskog jezika,

pitanjem polisemije i/ili homonimije ne treba zaboraviti *leksikografov dilemu* u pogledu toga „hoće li se dvije leksičke jedinice jednake po izrazu obraditi u jednom ili u dva rječnička članka“ (Tafra 2005: 99).²⁰⁷ Polazeći od činjenice da smo mi navodili termine iz jednog stručnog registra, a ne iz dva ili više predmetna polja – izuzimajući pri tome povremeno navođenje određenih leksema u značenju književnih termina kao posledicu takozvane intimne veze poezije i muzike i značenja koje pojedine lekseme imaju kao gramatički termini – ovakve slučajeve smatrali smo različitim semantičkim realizacijama iste lekseme, odnosno primerima polisemije. Stoga smo značenja navodili arapskim ciframa.²⁰⁸ U vezi s našim pristupom, zanimljivo je pomenuti rečnik *COUBUILD1* u kome je napušteno shvatanje da homonime zbog nesrodnosti značenja, u rečnik treba uneti kao različite odrednice. U njemu je „u skladu sa savremenim saznanjima o organizaciji mentalnog leksikona, prvi put primenjen nov metod organizacije leksema u rečničke odrednice, koji se oslanja isključivo na grafološku formu, tako da se i homonimija obrađuje u sklopu jedne odrednice“ (Prčić 2008: 31).

9.2. Napomene

- Razvoj leksikografije kod Arapa od VIII veka do modernog doba pokazuje u kojoj meri je pitanje redosleda navođenja leksema, odnosno korena složeno. O ovome je pisao i V. Montej – „une question délicate, enfin se pose: dans quel ordre convient-il de classer les mots arabes dans les dictionnaires?“ (Monteil 1960: 199). Odrednice su u prvom delu rečnika (kao i u drugom) poredane alfabetskim redosledom arapskog (odnosno francuskog) jezika.

nego ima i svoju čisto praktičnu svrhu uz razne lingvističke discipline, a naročito za leksikologiju i leksikografiju, te u vezi s njom, za problem normiranja vokabulara savremenog arapskog književnog jezika. Između ostalog, u vezi s tim, sinonime bi na jednoj strani, kao i višeznačne riječi (polisemne i homonimne) na drugoj, trebalo, uz pomoć statističkog i drugih adekvatnih metoda, odabrati i temeljito proučiti, pa na osnovu njihove ferekvencije i drugih opravdanih kriterija, važnih za njihovu korisnu, živu upotrebu, svesti na pravu mjeru. Tako bi se uveliko popravilo još nesređeno stanje u savremenoj arapskoj leksikografiji“ (Muftić 1998: 688).

²⁰⁷ U pogledu toga ne postoji konsenzus. Različita tumačenja ne zadržavaju se samo na teorijskoj ravni, već se odražavaju i na praksu izrade rečnika. Primer koji navodi L. Zgusta jeste francuski glagol „errer“ („grešiti“; „pomerati napred – nazad“). Iako je u većini rečnika obrađen pod dve odrednice, pojedini autori ova značenja smatraju polisemantičkom strukturom datog glagola (Zgusta 1991: 78).

²⁰⁸ „*Obrada polisemije* vrši se po pravilu unutar hijerarhijske strukture, gdje su značenja na nižem nivou podređena opštijim značenjima sa višeg nivoa“ (Šipka 2006: 168).

- U pogledu izbora kanonskog, odnosno osnovnog ili odredničkog oblika, koji nije isti za sve jezike (Zgusta 1991: 115, 116), u prvom delu rečnika ćemo poštovati specifična pravila arapske leksikografske prakse.²⁰⁹
- Povremeno smo navodili i doslovno (opšteupotrebno) značenje lekseme, koja je data u značenju muzičkog termina.
- One termine koji su preuzeti iz rečnika, ili su predlog Akademije u Kairu, koje nismo sretali u literaturi, stavili smo u uglaste zagrade, dok smo velikim zagradama naznačili primere iz literature koji su hapaks(legomenon).
- Pri navođenju dubleta, odnosno multipleta, podvukli smo onaj termin koji je u konsultovanoj literaturi bio najfrekventniji. Smatrali smo da indikacije o učestalosti upotrebe/frekventnosti terminâ treba navesti makar u grubim crtama.
- Navodi se da samo „rečnik može da pruža informacije koje nisu zastupljene u prosečnom leksikonu, prvenstveno one dijaharone, vezane za etimologiju leksičkih jedinica, ali i za lekseme koje pripadaju nekom hronolektu“ (Prčić 2008: 105). L Zgusta smatra da je davanje nekih informacija „o etimologiji odredničke riječi korisno [...] samo u rječnicima sa znatnim naučnim interesovanjem“ (Zgusta 1991: 319). Stoga smo mi povremeno navodili poneko *staro* značenje, a negde i etimologiju lekseme.
- U pogledu klasifikatornih odnosno upotrebnih etiketa, kod svih termina se podrazumeva *mus(ika)*, te nju nismo eksplicitno navodili. Međutim, etikete smo navodili kod onih termina za koje smo bili sigurni da pripadaju određenom dijalektu ili su karakteristični za pojedine regije arapskog sveta – na primer, eg(ipatski), sir(ijski), ir(ački), pal(estinski), magreb(ski) i tome slično. Osim toga navedene su i sledeće etikete – gram(atika), knj(iževnost)...
- Kod pojedinih termina smo navodili značenja koja daje T. Muftić, ne zato da bismo osporili njihovu validnost, već zbog toga da bismo ukazali u kojoj su meri ti termini semantički slojeviti/složeni.
- Termini i primeri koji su u rečniku navedeni na arapskom jeziku delimično su vokalizovani.²¹⁰

*

²⁰⁹ U arapskom se tako, na primer, kanonski oblik glagola isključivo javlja u trećem licu jednine muškog roda perfekta – što se tumači kao veza sa Alahom, odnosno ličnom zamenicom *On* (ar. *Huwa*).

²¹⁰ Kratke vokale nismo navodili samo onda kada nakon konsonanta sledi dugi vokal.

Polazeći od činjenice da smo se u radu bavili istorijom, a pokušali i da razumemo pojedine osnovne principe na kojima počiva autentična arapska muzička tradicija, nastojali smo da u ovom rečniku – osim navođenja primera termina koji bi dodatno *podržali* ono što smo u pogledu jezičke prirode muzičke terminologije u arapskom izneli u integralnom delu – navedemo i termine kojima su označeni fundamentalni pojmovi autentične arapske muzike i pokušamo da ih adekvatno objasnimo. Istovremeno ne tvrdimo da su u ovom, u osnovi sinhronijskom rečniku, navedena sva moguća značenja jednog termina. Najfrekventnija pak nisu izostavljena.

9.3. Rečnik I

izvor(i) i/ili primer(i) i napomene

(Al-Šarīf 1993: 64; Sulaymān 2011: 37)

"لَاعِبُ الْبِيَانُو يُؤَدِّي الْمَارَشَ التُّرْكِيَّ لِمُوزَار"
(B. a. 2007: 60)

الْإِتِّجَالُ غِنَاءٌ (غِنَاءُ اللَّيَالِي وَالْمَوَالِ) وَعَزْفًا
(النَّقَاسِمِ...)"

(Al-Hūlī 1978: 208)

(Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 209)

(Al-Šaffār 1988: 15)

"وَأَغْنِيَةٌ أَنَا قَلْبِي دَلِيلِي، لِمُحَمَّدِ الْقَصْبَجِي"
(Banyān 1993: 188)

"كَتَبَ مُحَمَّدُ عَبْدِ الْوَهَابِ خَمْسَةَ وَخَمْسِينَ عَمَلًا آلِيًّا"
(Al-Law 2011: 10)

Vidi i: (Ban'Abd al-Allāh 1973a: 245)

"إِنَّ مِنْ مُمَيَّزَاتِ الْفِرْقَةِ الْعَسْكَرِيَّةِ الْإِنْكِشَارِيَّةِ وَجُودُ
الْآلَاتِ الْإِيقَاعِيَّةِ الْمَعْدَنِيَّةِ (مِنْ أَنْوَاعِ الصُّنُوجِ)"
(Al-Laġmī 2011: 69)

(Willmon 1994: 176)

srpski
izvođenje,
interpretacija
izvoditi
*doslovno
„obavljati“, „vršiti“
instrument
gram. „čestica“

improvizacija

pratnja

slušati

(na)štiovati
*doslovno „reformisati“

pesma

sviraj
taksim!/improvizuj!

1. instrumentalni
2. instrumentalista

drveni duvački
instrumenti

english

performance

to perform

instrument
gram. „particle“

improvisation

accompaniment

to listen

to tune

*lit. „to reform“

song

play taqsim!/improvise!

1. instrumental
2. instrumentalist

woodwind instruments

العربية

أداء

أدى

أداة

إِتِّجَالٌ

[اصْطِحَابٌ]

أصغى

أصلح

أغنية

إِقْسَم!

آلِيٌّ/ [آلِيٌّ]

الآلاتُ الْإِيقَاعِيَّةُ

الْمَعْدَنِيَّةُ

[آلاتٌ رَمْزِيَّةٌ]

	muzički instrumenti	music instruments	آلات الطرب
"الآلات الفرعية هي: ١. الدف، ٢. الطبل"			{آلات قرعية}
(Al-Ṣaffār 1988: 20)	udaraljke	percussion instruments	[آلات القرع]
Vidi i: (Willmon 1994: 112) (Rašīd 1975: 245)			الآلات المصوتة
	idiofoni instrumenti	idiophones	بذاتها
(Al-Ṣaffār 1988: 13)	*doslovno „muzički drveni duvački instrumenti“	*lit. „music woodwind instruments“	{الآلات الموسيقية الخشبية الهوائية}
(B. a. 1993: 193)			آلات نافحة
	limeni duvački instr.	brass wind instr.	نحاسية
"تتقسّم الآلات في فرق السوينغ إلى ثلاث مجموعات: قسم الساكسوفونات، قسم آلات النحاس المتضمنة آلات الترومبيت والترومبون، قسم الإيقاع ويتضمن الغيتار والبيانو والكُونتراباص والطبول"			آلات النحاس
(Yudkin 2011: 202)	limeni duvači	brass instruments	
"الآلات الهوائية أو آلات النفخ هي الآلات التي ينشأ فيها الصوت نتيجة النفخ فيها"	duvački instrumenti	wind instruments	آلات النفخ
(Rašīd 1975: 285)			
Vidi i: (Rašmāwī b. g.: 4; Al-Law 1999a: 35)	duvački instrumenti	wind instruments	الآلات النفخية
"والآلات النفخ الخشبية عنده تتعني بالحنّ مناسبة طويلة حزينة"	drveni duvački instrumenti	woodwind instruments	آلات النفخ الخشبية
(Al-Hūlī 1978: 39)			
Vidi i: (Римский-Корсаков 1999: 76)			

(Ban 'Abd al-Allāh 1969: 354)	duvački instrumenti	wind instruments	الآلات الهوائية
وَتُعْتَبَرُ آلَةُ الْبَاصُونِ مِنْ فَنِّهِ الْآلَاتِ الْهَوَائِيَّةِ الْحَسَبِيَّةِ" (Ṭāhā 1999b: 180)	drveni duvački instrumenti	woodwind instruments	الآلات الهوائية الْحَسَبِيَّةِ
"سامي كمال [...] مُلَحَّنٌ وَمُنْشِدٌ عِرَاقِيٌّ . وُلِدَ وَتَرَعَرَ عَ فِي الْجَنُوبِ الْعِرَاقِيِّ؛ فِي مُحَافِظَةِ مَيْسَانَ تَحْدِيداً، تِلْكَ الْمُحَافِظَةِ الَّتِي أُجْمِلُ الْأَلْحَانَ الشَّعْبِيَّةَ" (ʿĀdil 2011: 33)	narodne melodije	folk tunes	أَلْحَانٌ شَعْبِيَّةٌ
"قَالَفَ فَالْسَاءَ رَاقِصاً" (B. a. 1993: 193)	komponovati	to compose	أَلَّفَ
"إِبْتَدَأَ الْعَرَبُ بِالْإِنْشَادِ، وَلَا نَدْرِي مَعْنَى الْإِنْشَادِ، أ هُوَ تِلَاوَةُ الشِّعْرِ أَوْ إِنْشَادُ الْغِنَاءِ. فَالْيَوْمَ نَقُولُ الشَّاعِرُ أَنْشَدَ قَصِيدَتَهُ، وَالْمُطَرِّبُ أَنْشَدَ قَصِيدَتَهُ لِتَمْيِيزِ بَيْنِ تِلْكَ الْقَصِيدَةِ إِنْ كَانَتْ شِعْراً أَوْ غِنَاءً" (Ġulmiya 1999: 26)	1. recitovanje 2. pevanje (često u kontekstu sufijskih rituala)	1. reciting 2. singing (often in connection with Sufi rituals)	إِنْشَادٌ
	ritam	rhythm	إِيقَاعٌ
(Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 300)	štimer	tuner	[بَاطٌ]
(Al-Maʿīnī 2008: 39, 56) ²¹¹	stari instrument nalik udu	old instrument resembling ud	بَرَبِطٌ

²¹¹ T. Muftić navodi da je u pitanju leksema stranog porekla i daje sledeće prevodne ekvivalente – „harfa“, „gitara“, „lutnja“, „ud“ (Muftić 2004: 84).

(Al Faruqi 1981: 338;
Nelson Davies 2002: 159)

**komponovanje/
kompozicija**

**composing/
composed by**

**تَأْلِيفٌ
تَجْوِيدٌ**

**tadžvid - upute u pogledu
pravilnog izgovora
Kurana, boje tona i
ritma, zatim mesta na
kojima je poželjno
napraviti pauzu da se ne
bi ugrozila poruka teksta
*doslovno
„popravljanje“**

**tajwid – as defined by L.
I. al Faruqi – the
technical science od
proper Quranic
cantillation
*lit. „improvement“**

(Al Faruqi 1981: 334; Al-Law 2011: 14)

**tahmila –
instrumentalna
kompozicija
karakteristična za Egipat
koju izvodi ansambl tipa
taht**

**taht –
tradicionalni arapski
ansambl koji čine ud,
kanun, čemane/violina,
nej i udaraljke**

**tahmila –
Egyptian instrumental
tune performed by the
taht**

**taht – traditional
Arabic ensemble
comprising instruments -
ud, qanun, kemanja, nay,
tambourine**

تَحْمِيلَةٌ/تَحْمِيلٌ

التَّحْتُ (الشَّرْقِيُّ)

(Racy 2003: 229)

tardžama –
instrumentalna pratnja u
kojoj se ponavljaju ili
parafraziraju glavni
muzički odlomci
*doslovno „prevod“
**stara pozajmljenica iz
persijskog jezika

tarjama – as
explained by A. J. Racy –
„instrumental
accompaniment that
'echoes' or paraphrases
a leading musical
passage“
*lit. „translation“
**old Persian loanword

تَرْجَمَةٌ

refren²¹²

refrain

تَرْجِيعٌ

"وذكر يا أحمد في فنّ التّطريبِ الذي لم يُجارِه فيه
أحدٌ "

tatrib - tehnika
izazivanja taraba, stanja
velikih emocija kod
publike

tatrib – as
defined by A. J. Racy –
„engendering powerful
ṭarab feeling“

تَطْرِيبٌ

(Al-Šarīf 2010: 20- 21)

Vidi i: (Racy 2003: 229)
(Muftić 1998: 683)²¹³

1. pevati
2. obogatiti se
taksim –
instrumentalna
improvizacija

1. to sing
2. to become rich
taqsim –
instrumental
improvisation

تَعْنَى

"عازِفٌ عَلَى الْقَانُونِ يُؤَدِّي تَقَاسِيمَ"
(Al-Hūlī 1978: 247)

تَقْسِيمٌ ج تَقَاسِيمٌ

"هُنَاكَ تَلَوْتُ سَمْعِي يَفُوقَ بَضْرَرِهِ"
(Qāsim 2004: 55)

تَلَوْتُ سَمْعِي

(Racy 1986: 422)

suptilna
heterofona pratnja

(as explained by
A. J. Racy) – „during a
vocal performance, the
subtle heterophonic
musical accompaniment“

تَوْرِيْقٌ

²¹² Prema H. Dž. Farmeru je ovaj termin u značenju „refren“ u upotrebi još od preislamskog perioda (Al Faruqi 1981: 354).

²¹³ U zbirkama hadisa se navodi da je Muhamed cenio lep glas kod čitača Kurana, u vezi s čim na jednom mestu u sekundarnoj literaturi beležimo glagola „tağannā“ za recitovanje Kurana – „He is not one of us who does not sing (*yatağhannā*) the Qur’ān“ (Gade 2004: 369).

(Touma 1996: 143)

***doslovno „nov“**
– repertoar novijeg datuma koji ne uključuje pojedine osnovne principe na kojima počiva autentična arapska muzika kao što je, na primer, makam, ali može imati elemente slične *starom* repertoaru

***lit. „new“ – a**
reference to the more recent repertoire, which does not include basic principles of authentic Arabic music, such as maqam, but can resemble *older* repertoire in other aspects

جَدِيدٌ

(Zuhur 2001: 419; Racy 2003: 227; Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 266)

***doslovno „seansa“** – neformalno okupljanje manjeg broja ljudi kada se izvodi i muzika

jalsah – as explained by A. J. Racy –
„a small informal gathering in which music may take place

جَلْسَةٌ (مُوسِيقِيَّةٌ)

(Al Faruqi 1981: 125; Marcus 2002: 36, 40)

1. tetrahord makama
2. gram. „rod“
****leksema**
grčkog porekla

1. tetrachord (maqam)
2. gram. „gender“
****Greek loanword**

جِنْسٌ

(Marcus 2002: 37)

***doslovno „povezan tetrahord“** – tetrahord koji započinje poslednjom notom prethodnog

***lit. „joined tetrahord“** – tetrahord, which starts with the last note of the lower one

جِنْسٌ مُتَّصِلٌ

(Marcus 2002: 37)

***doslovno „odvojeni tetrahord“** – tetrahord, koji započinje nakon donjeg, bez zajedničke note

***lit. „separated tetrahord“** – tetrahord, which has no common note with the first one

جِنْسٌ مُنْفَصِلٌ

(Racy 2003: 227; Al-Māliḥ 2011: 27)²¹⁴

	1. nota za oktavu više 2. gram. „apodoza (pogodbene rečenice)“ *doslovno „odgovor“	1. as explained by A. J. Racy „a note an octave higher“ 2. gram. „apodosis (conditional sentences)“ *lit. „answer“	جَوَابٌ
"الغناء البدويّ الأصيل: [...] الجوبية (الدبّكة)" (ʿĀdil 2011: 30)	čavbi - irački narodni ples, vrsta dabke	chawbi – Iraqi folk dance, type of dabka	جوبية
(Rašīd 1975: 229)	ir. ćemane	ir. kemanja	جَوْزَةٌ / جَوْزَه
"وَكَاثِتِ الْأَجْوَاقُ تَتَرَكَّبُ مِنْ أَكْثَرِ مِنْ مِئْتَيْ عَازِفٍ بِمُخْتَلَفِ الْأَلَاتِ" (Al-Fāsī 1969: 292)	orkestar, ansambl	orchestre, ensemble	جَوْقٌ (ج أجواق) / جَوْقَةٌ
"كِلَاهُمَا كَانَ يُغْنِي فِي جَوْقَةِ الْحَاكِمِ [...] إِنَّ جَمِيعَ سُكَّانِ بُونِ، إِعْتَاشُوا مِنْ أَعْمَالِهِمُ الْمُخْتَلَفَةِ لِلْحَاكِمِ" (B. a. 1979: 11)	karavanska pesma; pesma goniča deva	caravan song	حُدَاءٌ
(Hiti 1988: 255; Muftić 2004: 276)	koncert, muzičko veče, najčešće arapske muzike *doslovno „priređba“, „proslava“, „svečanost“	concert (most often when Arabic music is performed) *lit. „party“	حَفْلَةٌ (موسيقية)
(Racy 1986: 417, 418; Muftić 2004: 312)			

²¹⁴ T. Muftić navodi ovaj muzički termin u značenju „oktava“ (Muftić 2004: 248).

<p>(Muftić 2004: 349)</p> <p>حَيَّ عَلَى الصَّلَاةِ حَيَّ عَلَى الْفَلَاحِ</p> <p>(Zuhur 2001: 417; 'Ādil 2011: 33)</p>	<p>govoriti (mujezin) deo ezana: „Dodite na molitvu; Dodite na spas“</p>	<p>to say (mu<u>addin</u>) part of the <u>adān</u>: „Come to the prayer; Come to the salvation“</p>	<p>حَيْعَلٌ دَبْكَةٌ</p>
<p>(Ajanović 1958: 55; Touma 1996: 136; Abū al- Šāmāt: 1999: 166)</p>	<p>dabka – folklorni ples karakterističan za oblast Libana, Sirije, Jordana i Palestine koji izvode muškarci i/ili žene</p>	<p>dabka, as explained by Sh. Zuhur is a „folkloric line dance performed in Lebanon, Syria, Jordan and Palestine [...] it may be performed by men and/or women“</p>	<p>دَرْبُكَةٌ / دَرْبُوكَةٌ ...</p>
	<p>darabuka, tamburin u obliku vaze</p>	<p>darabuka described by H. H. Touma as „a single- headed drum in the form of a cup or goblet“</p>	
<p>(Al Faruqi 1981: 57; Willmon 1994: 60)²¹⁵</p>	<p>prag, pragovi **leksema persijskog porekla u istom značenju</p>	<p>fret,s **Persian borrowing denoting the same notion in Persian</p>	<p>دَسْتَانُ ج دَسَاتِينُ دَسْتَانَاتُ</p>
<p>(Al-Šaffār 1988: 20; Touma 1996: 135)²¹⁶</p>	<p>def (duf) tamburin</p>	<p>deff (duff) tambourine</p>	<p>دَفُّ / دُفُّ دَفُّ زَنْجَارِيٍّ</p>
<p>إِنَّ الرِّقَّ يُعْرَفُ فِي اللَّهْجَةِ الدَّارِجَةِ فِي الْعِرَاقِ بِإِسْمِ الدف الزنجاري (Rašīd 1975: 257)</p>			

²¹⁵ T. Muftić potvrđuje strano poreklo ove lekseme i navodi slomljeni oblik plurala. Autor navodi sledeće prevodne ekvivalente: „struna“, „žica“, „klavijatura“ (Muftić 2004: 438).

²¹⁶ U našoj literaturi u kontekstu sufija i *same* srećemo sledeći opisni prevod – „pravougaoni bubnjić prevučen kožom“ (Ševalije 2011: 236).

دَقَّتْ طُبُولُ الْحَرْبِ
(Abū al-Šu‘ūd 1993: 145)
Vidi i: (Hassan 1980: 103)

"مَكَانٌ وَضَعَ أَصَابِعَ الْيَدِ الْيُسْرَى أَنْتَاءَ الْعَرْفِ"
(Rašmāwī b. g.: 4)

(Al Faruqi 1981: 58)

svirati /najčešće
udaraljke; ir. i duvačke i
žičane instrumente/

1. pedal(a)
2. pal. vrat
/kod instrumenata
poput uda/

to play
/percussion instruments;
ir. also wind and
string(ed) instruments/

1. pedal
2. pal. neck (of
ud and similar)

دَقَّ يَدُقُّ
دَوَاسَةٌ

davr – vokalna
kompozicija
karakteristična za tlo
Egipta

dawr – as
defined by L. I. Al
Faruqi: „a vocal form
especially popular in
Egypt“

(Al Faruqi 1981: 69; Racy 2003: 226)

štimovati
vrsta kratkog
instrumentalnog uvoda u
kom se predstavljaju
najkarakterističnije crte
datog makama, čime se
on uspostavlja
*doslovno „točak“
**leksema
persijskog porekla

to tune
a short
instrumental prelude (as
explained by A. J. Racy –
„traditionally used for
establishing the mood, or
'feeling' of the *maqām*)
*lit. „wheel“
**Persian borrowing

دَوَّرَنَ
دَوَلَابٌ

"بِتَعَاوُنٍ بَيْنَ الْجَمْعِيَّةِ الْوَطَنِيَّةِ السُّورِيَّةِ لِلْمَعْلُومَاتِيَّةِ
وَمَكْتَبَةِ الْأَسَدِ، أَلْقَى الدُّكْتُورُ الْمُهَنْدِسُ سَعْدُ اللَّهِ آغَا الْقَلْعَةَ فِي
قَاعَةِ الْمُحَاضَرَاتِ بِالْمَكْتَبَةِ مُحَاضَرَةً بِعُنْوَانِ 'الموسيقا
والحاسوب'، قَالَ فِيهَا 'إِنَّ الْمَوْسِيقَا ظَاهِرَةٌ فِيزِيَائِيَّةٌ يُمَكِّنُ وَضْعُ
نَمُودَجٍ رِيَاضِيٍّ لَهَا عَنْ طَرِيقِ إِعْطَاءِ الْحَاسُوبِ مَعْلُومَاتٍ عَنْ
ذَبَدَبَةِ الصَّوْتِ"
(Banyān 1993: 185)

vibrirati

to vibrate

ceremonija zikra
u sufijskim ritualima
*doslovno
„sećanje“/„spominjanje“
glava /uda/
*doslovno „glava“

dikr ceremony in
Sufi rituals
*lit. „remembrance“
head (of ud)
*lit. „head“

ذَكَرَ

رَأْسٌ

"وَالْآلَاتُ الْمَوْسِيقِيَّةُ الَّتِي تُرَافِقُ الْغِنَاءَ عَرَبِيَّةٌ"
(Al-Māliḥ 2010: 46)

pratiti

to accompany

رَافَقَ

(Mazaouzi 2002: 269)

popularna
alžirska muzika rai
*doslovno
„pogled“/„mišljenje“

rai – popular
Algerian music
*lit.
„opinion“/„view“

رَأْيٍ

(Rašid 1975: 235; Al Faruqi 1981: 271- 272;
Hassan 2002: 409)²¹⁷

1. rebab, rebaba – instrument sličan violini kod koga broj žica može varirati
2. „ćemane“ u značenju opšteg termina za sve arapske violine

1. rebab, rebaba – instrument like violin, having one or two strings
2. generic term for all *Arabic* violins

رَبَابٌ/رَبَابَةٌ

(Al Faruqi 1981: 278)²¹⁸

četvrtton

quarter tone

رُبْعٌ

as explained by

1. pravilno i izražajno recitovati Kuran
2. pevati

- L. I. al Faruqi:
1. to recite or chant the Qur’ān slowly and distinctly
 2. to sing or chant

رَتَّلَ

(Mitrović 2001: 177)

pevati

to sing

رَدَّدَ

"اِنْتَقَالُ الْيَدِ الْيُسْرَى عَلَى رَقَبَةِ الْكَمَانِ بِالطَّرِيقَةِ الْغَرِيبَةِ

vrat (kod gudačkih ili trzalačkih instrumenata)
*doslovno „vrat“

neck (of string,ed and plucked instruments)
*lit. „neck“

رَقَبَةٌ

بُورِيسِيُون..."

(Al-Šarīf 2011: 190)

"إِنَّ الرِّقَّ وَهُوَ الدَّفُّ الْمُسْتَدِيرُ"

(Rašid 1975: 257)

tamburin

tambourine

رِقٌّ

ples, igra

dance

رَقْصٌ

"الألحان البدويّ كالسويحلي [...] والركباني"

(?Ādil 2011: 33)²¹⁹

vrsta pesme/melodije beduinskog porekla

a melody of Bedouin origin

رُجْبَانِي

²¹⁷ Autori *Srpskohrvatsko-arapskog rječnika* u značenju gusle navode lekseme „kamaŋa yūguslāfiyya ša’biyya“, ali i „rabāba“ (Kaleši, Buhi 1988: 144).

²¹⁸ T. Muftić navodi i značenja „recitovati pevajući“, „psalmodirati“ (Muftić 2004: 511).

²¹⁹ L. I. Al Faruqi navodi i oblik „rakbānī“ i objašnjava da je to „a traveller’s or caravan song [...] synonymous with ḤIDĀ’ or ḤUDĀ’ [...] in the early centuries of the Islamic period“ (Al Faruqi 1981: 284).

<p>"زرياب الذي اخترع مضرب العود من ريش النسور" (Al-Ṣaffār 1988: 25) Vidi i: (Rašīd 1975: 35) (Al Faruqi 1981: 396; Shiloah 1995: 76; Muftić 2004: 585)</p>	<p>trzalica, terzijan *doslovno „pero“</p>	<p>plectrum *lit. „feather“</p>	<p>رَيْشَةٌ</p>
	<p>1. „zedžel /vrsta narodne pjesme/“ 2. muzički oblik *doslovno „podizanje glasa i pevanje“; „puštanje ptice“</p>	<p>„the musical setting of the strophic poetry of the same name“ *lit. „the release (of a bird)“</p>	<p>زَجَلٌ</p>
<p>"رَغْرَدَةٌ أَوْ إِهْتِرَازٌ (تَكَرَّارٌ سَرِيعٌ لِنَعْمٍ وَاحِدٍ..." (Ban 'Abd al-Allāh 1973a:299) Vidi i: (Al Faruqi 1981: 395)</p>	<p>karakterističan zvuk koji proizvode žene, posebnom tehnikom pomeranja jezika – navodi se i kao vrsta tremola</p>	<p>as defined by L. I. Al Faruqi – „a prolonged and shrill tongue trill produced by women as a musical exclamation“</p>	<p>زَعْرَدَةٌ</p>
<p>(Al Faruqi 1981: 399; Hajjar 1975: 452)</p>	<p>1. narodni instrument Egipta i Arabijskog poluostrva sa dve cevi 2. [oboa] svirati (flautu)</p>	<p>1. a double piped folk instrument (Egypt, Arabian peninsula) 2. [oboe] to play (a flute)</p>	<p>زَمَارَةٌ</p>
<p>(Muftić 2004: 600)²²⁰</p>	<p>{oboa}</p>	<p>{oboe}</p>	<p>زَمَرٌ</p>
<p>(Lane 1954: 371- 372)²²¹</p>	<p>(melodijski) ukraši *doslovno „dodaci“ gram. sing. „nastavak“</p>	<p>embellishments *lit. „additions“ gram. sing. „suffix“</p>	<p>زَمْرٌ</p>
			<p>زَوَائِدُ (م زَائِدَةٌ)</p>

²²⁰ L. I. al-Faruqi navodi sledeće značenje ovog glagola – „to play a woodwind or brass instrument“ (Al Faruqi 1981: 398).

²²¹ T. Muftić navodi sledeća značenja: „sviranje na flauti“, „glas“, „zvuk“, „flauta“, „oboa“, „dvojnica“ (Muftić 2004: 601).

(Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 220; Al Faruqi 1981: 402)

"لَأَنَّ الْمُعَنِينَ وَالْعَازِفِينَ كَمَا هُوَ ثَابِتٌ تَارِيخِيًّا مَا كَانُوا
يَقِفُونَ فِي مَكَانٍ عَالٍ وَلَا عَلَى خَشَبَةِ الْمَسْرَحِ , وَلَا أَمَامَ الْخَلِيفَةِ,
وَإِنَّمَا كَانُوا يَقِفُونَ وَرَاءَ سِتَارَةٍ تَحْجُبُ عَنْهُمْ الْخَلِيفَةَ وَعُلِيَّةَ الْقَوْمِ,
وَ نَادِرًا مَا كَانَ يُسْمَحُ لَهُمْ بِالظُّهُورِ أَمَامَ الْخَلِيفَةِ"
(Al-Šarīf 2004: 63)

(Racy 2003: 228)²²²

1. naziv za jednu od žica uda
2. najviša žica kod violine

*doslovno
„čuvar zastora (ar.
sitār,a)“, koji je
zaklanjao halifu od očiju
muzičara

izvodačevo
ovladavanje makamom
*doslovno
„vlast“, „sultanat“

struna, žica

1. as explained by L. I. al Faruqi – one of the strings of the ud
2. string of a violin (first, highest)

lit. „curtain man“ – keeping the curtain that was standing in between the caliph and musicians

as defined by A. J. Racy – „a creative ecstatic state typically experienced by performers, and usually linked to the melodic modes“

string

زَيْرٌ

سِتَارٌ

سُلْطَنَةٌ

سِلْكٌ

²²² Š. Zuhur, međutim, navodi malo šire značenje - „the state of ecstasy that a listener must reach and a performer must achieve for *tarab* to exist“ (Zuhur 2001: 421).

(Al Faruqi 1981: 291- 292; Nelson 1985; Shehadi 1995: 8)²²³

***doslovno „slušanje“**
1. slušanje
poezije i muzike tokom
sufijskih rituala
2. javlja se u
kontekstu dozvoljenosti,
odnosno nedozvoljenosti
slušanja muzike
3. u literaturi na
Zapadu naziv za tzv.
polemiku o dozvoljenosti
(slušanja) muzike, koji je
uvela K. Nelson

lit. „audition“
1. listening to the
Sufi poetry and
music
2. often used in
relation to the
propriety of
listening to the
music
3. the name given to
the *debate* on the
propriety of
listening to the
music, introduced
by K. Nelson

سَمَاعٌ

(Al Faruqi 1981: 292; Touma 1996: 15; Al-Law 2011: 14)

semai –
instrumentalni uvodni
komad
***doslovno „slušni“**

semai –
instrumental overture
***lit. „heard“**

سَمَاعِي

”اما في العَصْرِ الحَاضِرِ فَإِنَّ هَذِهِ الآلَةَ تُعْرَفُ فِي
بَعْضِ الأَقْطَارِ العَرَبِيَّةِ [...] بِاسْمِ (السَّمْسِيَّةِ) وَفِي اللُّغَاتِ
الأوروپِيَّةِ

vrsta lire

type of lyre

سَمْسِيَّةٌ

بِاسْمِ لَآيِرِ „Lyre“
(Rašīd 1975: 167)

kol. kultivisani
slušaoci

coll. cultivated
listeners

سَمِّيْعَةٌ

(Racy 2003: 229)

²²³ T. Muftić navodi sledeća značenja ove lekseme – „slušanje“, „glas“, „pjesma“, „sklad“, „blagozvučnost“, „harmonija“, gr. „opća (jezična) upotreba“, „živi govor“ (Muftić 2004: 676).

<p>"السَّنَطُورُ كَلِمَةٌ فَارِسِيَّةٌ وَمَعْنَاهَا النَّبْرُ السَّرِيعُ [...] وَهِيَ آلَةٌ وَتَرِيَّةٌ" (Rašīd 1975: 204)</p>	santur	santur	سَنْطُورٌ
<p>(ʿĀdil 2011: 30)²²⁴</p>	<p>vrsta pesme beduinskog porekla (jug Iraka)</p>	<p>type of song of Bedouin origin (southern Iraq)</p>	سُوَيْحِلِي
<p>(Racy 2003: 97)</p>	<p>*doslovno „hod“ kratak opis (karakterističnog) načina razvoja svakog makama</p>	<p>*lit. „path“ as explained by A. J. Racy „a brief written sketch describing how each mode unfolds“</p>	سَيْرٌ
<p>"آلَةٌ شَبِيهَةٌ بِالنَّايِ" (Al-Hūlī 1978: 16)</p>	<p>(trščana) flauta</p>	<p>reed flute</p>	شَبَابَةٌ
<p>"كَانَتْ تِلْكَ السَّنَوَاتُ سَنَوَاتِ صَدْحِ الْأَنْشِيدِ الْوَطَنِيَّةِ" (Al-Law 1999a: 34)</p>	<p>napeti, zategnuti (žicu) 1. komponovati 2. gram. „izvoditi“</p>	<p>to tighten (tauten) 1. to compose 2. gram. „to derive“</p>	شَدَّ
<p>(Rašīd 1975: 37)</p>	<p>cimbalist rezonantna kutija</p>	<p>cymbalist resonance box</p>	<p>صَنْجَجٌ الصَّنْدُوقُ الصَّوْتِيُّ</p>

²²⁴ L. I. al-Faruki ne navodi ovaj oblik, ali u njenom *Glosaru* nalazimo odrednicu „swelhi“ koju objašnjava kao „an unidentified form of traditional ʿirāqī music“ (Al Faruqī 1981: 323), tako da bismo ovde mogli možda da govorimo o primeru metateze.

	kastanjete; čineli(e)	castanets; cymbals	
"تَذْبَذْبَةُ الصَّوْتِ" (Banyān 1993: 185)			صَوْتٌ
"بِتَمْرِينَاتِ الصَّوْتِ الْمُسْتَعَارِ أَيُ 'فوكاليز' (Ḥasan 1993: 160)	1. zvuk 2. glas 3. ton	1. sound 2. voice 3. tone	
"أَصْوَاتُ الْبِيَانُو الْعَالِيَةِ" (Al-Zarkalī 2011: 168)			
"فَإِذَا نُفِخَ فِي الصَّوْرِ نَفْخَةً وَاحِدَةً" [69:13]	rog, truba	horn, trumpet	صَوْرٌ
"وَكَانَ الْإِرْمُويَ إِمَامٌ أَهْلَ عَصْرِهِ فِي ضَرْبِ الْعُودِ وَالْمُوسِيقَى" (Rašīd 1975: 36)	svirati /udaračke i trzalačke instrumente/ *doslovno „udarati“	to play /percussion and plucked instruments/ *lit. „to beat“	ضَرْبٌ
"مِنَ الْآلَاتِ الْمُسْتَعْمَلَةِ حَالِيًا فِي الطَّرْبِ الْغَرْنَاطِيِّ (الْعُودِ [...] الدْرِيكَةِ [...] الطَّارِ...)" (Abū al-Šāmāt: 1999: 166)			طَارٌ (تَارٌ)
Vidi i: (Rašīd 1975: 36; Touma 1996: 132)	tamburin (Magreb)	tambourine (Maghrib)	
وَالْمَقَامُ [...] فِي الْمَغْرِبِ الْعَرَبِيِّ يُسَمَّى الـ 'طَبَع' (Al-Šarīf 2004: 63)	magreb. makam *doslovno „priroda“	magreb. maqam *lit. „temperament“	طَبَعٌ

(Rašmāwī b. g.: 5)	bubnjar	drummer	طَبَّجِي طَرَب
وَقَدْ يَحُلُو لِلْمُعْتَي أَن يَبْدُلَ بَعْضَ مَقَامَاتِ الْفُصُولِ مِنْ أَجْلِ الْوُصُولِ إِلَى مَزِيدٍ مِنَ الطَّرَبِ" (Al-Šarīf 2004: 67)	tarab – stanje snažnih emocija kod publike, prouzrokovano slušanjem muzike (a u osnovi i poezije)	tarab – enchantment as explained by Sh. Zuhur et al.; state of strong emotions within listeners engendered by listening to music (originally poetry as well)	
"أَغْنِيَةَ خَفِيفَةَ مِثْلِ 'طَقْطُوقَةٍ' يُطْلِقُونَ عَلَيْهَا فِي العِرَاقِ إِسْمَ 'بِسْتَةٍ' (Al-Šarīf 2004: 66)	narodna pesma lakog karaktera	light folk song	طَقْطُوقَةٌ (ج طَقَاتِيْقُ)
Vidi i: (Al-Šarīf 1993: 58)			
"عَائِلَةُ الطَّنْبُورِ" (Rašīd 1975: 36)	tambura	tanbur	طَنْبُورٌ/طَنْبُورٌ
(Rašmāwī b. g.: 3)	svirač rebabe	player of rababa	عَازِفُ رِبَابَةٍ
(Rašmāwī b. g.: 5)	svirač uda	player of ud	عَازِفُ الْعُودِ
(Kāzīm 1964: 80; Al-Hūlī 1978: 247)	svirač kanuna	qanun player	عَازِفُ الْقَانُونِ/ عَازِفٌ عَلَى الْقَانُونِ
"عَازِفُ الْكَمَانِ اللَّامِعِ بَاغَانِيْنِي" (Ḥanānā 2011: 144)	violinista, ćemanedžija	violinist	عَازِفُ الْكَمَانِ
(Al-Hūlī 1978: 36)	solista	soloist	عَازِفٌ مُنْفَرِدٌ
(Al-Law 1999: 63)	svirač neja	nay player	عَازِفُ النَّايِ
(Danielson 1991: 293)	profesionalna pevačica *doslovno „ona koja zna, koja je učena“	professional female singer *lit. „learned knowledgeable female“	عَالِمَةٌ

(ʿĀdil 2011: 33)	pesma beduinskog porekla instrument svirati sviranje	tune of Bedouin origin instrument to play playing	عتابا عدّة عَزَفَ يَعْرِفُ عَزَفُ عِلْمُ النَّظَرِيَّاتِ فِي الموسيقا
(Qāsim 2004: 47)	teorija muzike	theory of music	
(Ban ʿAbd al-Allāh 1973b: 233)	svirač uda	lute-player	عَوَادٌ عودٌ
"ونسنتنتنج من الآثار الإسلامية أن العود كان ملازمًا لمجاليس الشراب والرقص واللهو وهو فِعْلًا (سُلْطَانُ الآلاتِ)" (Rašīd 1975: 42)	ud *doslovno „drvo“	ud *lit. „wood“	
"عادة العويد (عازف العود) يعزف ويعني ويقود الفِرْقَةَ الموسيقية في آنٍ واحدٍ" (Rašmāwī b. g.: 5)	pal. svirač uda	pal. lute-player	عويد
(Qāsim 2004: 57)	deo tradicionalnih kompozicija *doslovno „grana“	part of traditional compositions *lit. „branch“	عُصْنٌ

غناء

"أغنية [...] الهدف منها إتاحة الفرصة للمغني كي
يزتاح قليلاً قبل أن يستأنف غناءه"
(Al-Šarīf 2004: 66)

"كتب محمد عبد الوهاب خمسة وخمسين عملاً آلياً
[...] وهناك من يرفع هذا الرقم إلى ستين عملاً [...] لكن هذه
الأعمال بمجمليها لا تشكل ثقلًا يذُكر في ميزان إنتاجه من
الغناء له ولغيره من المطربين والمطربات
(Al-Law 2011: 10)

"وقد جرت العادة أن يُعني المؤدي في نهاية كل
مقام أغنية خفيفة"
(Al-Šarīf 2004: 66)

1. pevanje
2. vokalna muzika

1. singing
2. vocal music

غنى

pevati

to sing

"فرق الآلات النفخية"
(Al-Law 1999a: 34)
"فرق الديسكو الكبيرة"
(Tāhā 1999b: 177)
"فرقة المهتر"
(Al-Laḡmī 2011: 84)
"فرقة بلغراد الفلهارمونية"
(Al-Šarīf 2011: 191)

فرقة ج فرق

orkestar,
ansambl, (muzička)
trupa

orchestra,
ensemble, music bend

(Racy 2003: 226)	<p>*doslovno „umetnik“ muzičar koji izvodi klasični (tarab) repertoar</p>	<p>*lit. „artist“ as explained by A. J. Racy „a man who pursues tarab artistry, usually as a profession“</p>	فَنَانٌ
(Hajjar 1975: 621)	<p>muzika *doslovno „umetnost melodija“</p>	<p>music *lit. „art of melodies“</p>	[فَنُ الْأَحَانِ]
<p>"وليد غليمة [...] ساهم في إنشاء الأوركسترا السمفونية الوطنية التي يقودها حالياً ويُشرِفُ عَلَيْهَا" (Qāsim 2004: 29)</p>	<p>1. komandovati 2. dirigovati 3. voziti</p>	<p>1. to command 2. to conduct 3. to drive</p>	قَادَ يَقُودُ
(Racy 1986: 422)	<p>izvođač (pevač) repertoara kao što je irački makam *doslovno „čitač“ *doslovno „reći“ 1. pevati 2. (rede) svirati</p>	<p>performer (singer) of repertoire like maqam iraqi *lit. „reader“ *lit. „to say“ 1. to sing 2. (rare) to play</p>	قَارِئٌ
<p>"هَذَا الْقَالِبُ (Forme) انْتَقَلَ إِلَى أُرَابَا" (Qāsim 2004: 57) "قَوَالِبُ الْبَشْرِفِ وَالسَّمَاعِي" (Al-Law 2011: 14)</p>	<p>oblik (muzički) *doslovno „kalup“</p>	<p>form (in music) *lit. „model“</p>	قَالِبٌ ج قَوَالِبُ
<p>"مِنَ الثَّابِتِ أَنَّ آلَةَ الْقَانُونِ وَالسَّنْطُورِ وَالنُّزْمَةَ قَدْ انْتَقَلَتْ إِلَى أُرُوبَا وَأَنْشَرَتْ فِيهَا وَاسْتَمَرَّ اسْتِعْمَالُهَا لِفَتْرَةٍ طَوِيلَةٍ حَتَّى الْوَقْتِ الْحَاضِرِ مُسْتَعْمَلًا فِي دَوْلِ الْبَلْقَانِ " (Rašīd 1975: 200)</p>	kanun	qanun	قَانُونٌ
(Racy 2003: 31)	<p>svirač kanuna dirigent</p>	<p>qanun-player conductor</p>	<p>قَانُونِيٌّ قَائِدٌ (مُوسِيقِيٌّ)</p>

<p>وَمِنْ أَشْهَرِ مُلَحَّنِي الْقُدُودِ الْبِشْنَكِ وَالْعَقِيلِ وَالْجَذْبِ وَشَمِيرِ وَالْقَبَانِيِّ وَعَيْرُهُمْ" (Ḥamādiya 2004: 84)</p> <p>(Touma 1996: 84, 101)</p>	<p>instrumentalna kompozicija (Alep, Sirija)</p> <p>*doslovno „star“ ovim terminom se označavaju kompozicije starijeg datuma, nepoznatih autora, što je veoma čest slučaj kod muvašaha</p>	<p>instrumental composition (Aleppo, Syria)</p> <p>*lit. „old“ referring to older repertoire of anonymous poets or composers, like muwashahs</p>	<p>قَدُّ (حَلْبِيِّ) ج قُدُودٌ</p> <p>قَدِيمٌ</p>
<p>(Al-Šarīf 2004: 70)</p> <p>(Gade 2004: 380)</p>	<p>izvoditi (irački makam)</p> <p>*doslovno „čitati“</p>	<p>to perform (al- maqam al-iraqi)</p> <p>*lit. „to read“</p>	<p>قَرَأَ يَفْرَأُ</p>
<p>وَيَأْتِي الْمَقْطَعُ الثَّانِي عَشَرَ لِيُعَبَّرَ عَنْ حَالَيْنِ مُتَنَاقِضَيْنِ: حَالَ الْفَرَحِ وَحَالَ الْحُزْنِ، فَيَكُونُ الْبَيْتُ الْأَوَّلُ مِنْهُ بِمَقَامِ نَهَاوَنْدٍ مِنَ الْجَوَابِ، يَعْظُمُهُ الْبَيْتُ الثَّانِي بِمَقَامِ بِيَاتِي مِنْ الْقَرَارِ لِيُصَوِّرَ التَّنَاقُضَ. وَهَذَا أَمْزٌ نَادِرٌ فِي التَّعْبِيرِ الْمَوْسِيقِيِّ الْعَرَبِيِّ" (Al-Māliḥ 2011: 27)</p>	<p>melodijsko recitovanje Kurana</p> <p>tonika *doslovno „postojanost“/ „mirovanje“/„odluka“</p>	<p>melodic reciting of Quran</p> <p>tonika *lit. „resting place“</p>	<p>قِرَاءَةٌ بِالْأَلْحَانِ</p> <p>قَرَارٌ</p>
<p>Vidi i: (Al Faruqi 1981: 256)</p>	<p>svirati (udaraljke)</p> <p>*doslovno „udarati“</p>	<p>to play (percussion instruments)</p> <p>*lit. „to beat“</p>	<p>قَرَعَ يَفْرَعُ</p>

(Muftić 2004: 1199)

1. frula
2. flautistica
3. mesarica

1. pipe
2. female pipe player
3. female meat vendor

قَصَابَةٌ

(Rašid 1975: 287)

svirala, frula

pipe

قَصَبَةٌ

(Touma 1996: 96; Racy 2003: 228)

1. vrsta pesme
2. kasida, vokalna improvizacija na stihove klasičnog arapskog jezika

1. type of poem
2. as explained by A. J. Racy, an often improvised vocal genre, based on a poem in classical Arabic as explained by

قَصِيدَةٌ

(Al Faruqi 1981: 263)²²⁵

1. čitač Kurana
2. narodni pevač/pesnik
*doslovno „onaj koji (neprestano) govori“

- L. I. al Faruqi:
1. one who chants poetry or passages from the Qur'ān
 2. (itinerant) singer
*lit. „one who speaks“

قَوَّالٌ

²²⁵ Ovde je (opet) u pitanju *intimna* veza poezije i muzike, koje se odražava i na jezik, jer se glagolom „kazati“ (ar. qāla) izražava i *muziciranje*, stoga je naziv za narodnog muzičara i pesnika ista leksema – „qawwāl“ (Shiloah 1995: 59). Postoji i instrument istog naziva, koji nismo sreli u tom značenju u arapskom jeziku, osim u rečniku A. Kazima. Međutim, treba podsetiti da je ovaj rečnik napisan na turskom jeziku i vezan za tursku muzičku tradiciju, a potom preveden na arapski (arabizaciju/ar. „ta'rīb“ je uradio I. Dakuki). U nastavku prenosimo definiciju iz ovog rečnika: „qawwāl: āla mūsīqiyya ka al-nāy yasta'miluhā al-qarawiyyūn wa al-ru'ā“ – kaval je muzički instrument poput neja koji sviraju seljaci i pastiri (Kāzim 1964: 81).

تُخْبِرُنَا كُتُبُ الثَّرَاثِ وَثُرِينَا الْآثَارُ الْإِسْلَامِيَّةُ أَنَّ الْعَرْفَ
عَلَى الْآلَاتِ الْوَتْرِيَّةِ كَانَ يَتِمُّ بِاسْتِعْمَالِ الطَّرِيقَتَيْنِ التَّالِيَتَيْنِ:

أ. طَرِيقَةُ النَّبْرِ، وَذَلِكَ بِاسْتِعْمَالِ الْمِضْرَابِ
(أَوْ الرِّيشَةِ) أَوْ بِوِاسِطَةِ الْأَصَابِعِ "

ب. اِسْتِخْدَامُ الْقَوْسِ "

(Rašīd 1975: 35)²²⁶

"تَأْلِيفُ مَوْسِيقِيٍّ وَقِيَادَةٌ"²²⁷

"جَمِيعُ الْآلَاتِ الْمَوْسِيقِيَّةِ الْعَرَبِيَّةِ (كَمَانٍ، قَانُونٍ، عُودٍ،

نَايٍ..."

(Abū al-Su'ūd 2010: 183)

"مَعَ اِعْتِلَاءِ الْعُثْمَانِيِّينَ عَرْشِ الْخِلَافَةِ الْإِسْلَامِيَّةِ فِي

عَامِ ١٥١٧ وَانْتِقَالِ مَرْكَزِ الْخِلَافَةِ الْإِسْلَامِيَّةِ مِنْ بَغْدَادَ إِلَى

إِسْتَنْبُولِ [...] ظَهَرَتْ عَلَى الْقَوْرِ مُشْكَلَتَانِ أُسَاسِيَّتَانِ [...]

وَتَتَّصِلُ الثَّانِيَّةُ بِالمَوْسِيقَا الْآلِيَّةِ لَوْلَعِ التُّرْكِ وَاهْتِمَامِهِمُ الْوَاضِحِ

بِالْعَرْفِ عَلَى الْآلَةِ: كَمَنْتَشَةُ، طُنْبُورٍ، عُودٍ، قَانُونٍ، نَايٍ، بَزَقٍ "

(Al-Law 2011: 12)

1. gudalo
*doslovno „luk“,
„zagrada“

dirigovanje

robinje-pevačice

violina (danas
uglavnom evropska, ali se
koristi i u značenju
drugih violina koje
postoje u arapskom
svetu)

ćemane

1. bow
*lit. „bow“, „bracket“

conducting/
conducted by

singing-girls

violin (today
most often *European*
violin, but also referring
to other types of violins
present in the Arab
World)

kemanjah

قِيَادَةٌ

قِيَانٌ (مِ قِيَانَةٌ)

كَمَانٌ

كَمَنْتَشَةٌ

²²⁶ L. I. al-Faruki navodi sledeće zanimljive podatke u vezi s ovom leksemom – „this term has been used by the Arabs at least since the 10th C. It is originally a borrowing from the Persian language“ (Al Faruqi 1981:262).

²²⁷ Najčešća konstrukcija koja se javlja u programima koncerata ili opera u značenju „kompozitor i dirigent“ – doslovno „komponovanje i dirigovanje“.

<p>"وَالآلَاتِ الْوَتْرِيَّةِ الَّتِي عَزَفَ عَلَيْهَا فِي الْعُصُورِ الإِسْلَامِيَّةِ هِيَ [...] الْجَوْزَةُ (الْكَمَنْجَةُ..." (Rašīd 1975: 35) (Al-Šarīf 2004: 67) Vidi i: (Racy 2003: 227)</p>	<p>1. ćemane 2. violina</p>	<p>1. kemanjah 2. violin</p>	<p>كَمَنْجَةٌ لازِمَةٌ ج لَوَازِمُ</p>
<p>تَرْتِيلَةٌ وَهِيَ آخِرُ مَقْطَعٍ لَحْنَهَا مَوَازِيرُ خِلَالَ عَمَلِهِ فِي الْجَنَازِ" (Ḥanānā 1993: 157)²²⁸ (Ṭāhā 1999b: 180; Farmer b. g.: 177)²²⁹</p>	<p>kratki instrumentalni interludijum tokom nastupa vokaliste</p>	<p>as defined by A. J. Racy „a short instrumental interlude or filler between vocal phrases“</p>	<p>لَحْنٌ</p>
<p>إِسْتِنَاعٌ ‘سِيْبِلْيُوسُ‘ أَنْ يُشَجِّنَ هَذِهِ اللَّهْجَةَ الرُّومَانِيَّةَ بِمَضْمُونٍ عَاطِفِيٍّ عَمِيقٍ" (Al-Ḥūlī 1978: 208)²³⁰</p>	<p>komponovati</p>	<p>to compose</p>	<p>لَحْنٌ ج أَلْحَانٌ مِيلُودِيَاةٍ/ لَهْجَةٌ</p>
<p>(Racy 1981: 14)</p>	<p>melodija</p>	<p>melody</p>	<p>لَوْنٌ</p>
	<p>1. eg. muzički i etnički tip/stil kompozicije 2. boja (tona) *doslovno „boja“</p>	<p>1. eg., as explained by A. J. Racy – „musical or ethnic character or style“ 2. timbre, colour *lit. „colour“</p>	

²²⁸ Kod T. Muftića osim ovog značenja nalazimo sledeća – „zapevati“, „intonirati“, „modulirati“, „pogrešno izgovarati“ (Muftić 2004: 1339).

²²⁹ T. Muftić navodi sledeća značenja leksema „laḥn“ – „greška/nepravilnost u govoru“, „dijalekat“, „zvuk“, „ton“, „nota“, „akord“, „napev“, „melodija“, „arija“, „pevanje“, „moduliranje“, „cvrkut“, „muzika“ (Muftić 2004: 1339).

²³⁰ T. Muftić navodi sledeća značenja leksema „laḥḡa“ – „(maternji) jezik“, „dijalekat“, „glas“, „zvuk“, „ton“ (Muftić 2004: 1367).

(Racy 1981: 14)

لَوْنٌ بَلَدِيٌّ

(komad)
folklornog/narodnog stila
*doslovno
„domaća boja“

native or folk
style
*lit. „native colour“

(Racy 1981: 14; Zuhur 2001: 271- 272)

1. (melodija) u stilu
popularne muzike
sa Zapada
*doslovno „džez boja“

1. as explained by A.
J. Racy
description of „a
passage emulating
Western popular
music“
*lit. „jazz colour“

لَوْنٌ جَزِيٌّ

(Racy 1981: 14; Zuhur 2001: 290)

koristi se za opis
muzike
lokalnog/domaćeg
karaktera, tačnije
gornjeegipatskog
prizvuka

*lit. „upper
Egyptian colour“

لَوْنٌ صَعِيدِيٌّ

(Racy 1981: 14; Zuhur 2001: 289)

1. opis dela u stilu
klasične arapske
muzike
*doslovno „tarab boja“

1. used to describe
compositions
using maqams
and other
principles of
authentic Arabic
music
*lit. „enchantment
colour“

لَوْنٌ طَرَبِيٌّ

(Racy 1981: 14; Zuhur 2001: 289)

1. opis segmenta arapske pesme koji sadrži motiv neke zapadne kompozicije
*doslovno „zapadna boja“

1. as explained by A. J. Racy – a motif of some Western composer used in Arabic song
*lit „western colour“

لَوْنٌ غَرْبِيٌّ

لَوْنَعَةٌ/لَوْنُغَا/لَوْنُجَا

"هَذَا الْوَضْعُ السِّيَاسِيُّ أَثَّرَ فِي الْمَوْسِيقَا السُّورِيَّةِ الْإِلَيْتِيَّةِ،
فَكَانَ الْمَوْسِيقِيَّوْنَ السُّورِيَّوْنَ يَعْزِفُونَ الْمَوْسِيقَا التُّرْكِيَّةَ فِي
الْحَقَلَاتِ وَالنَّوَادِي الْمَوْسِيقِيَّةِ . وَهِيَ مَوْسِيقَا مُنْتَظَمَةٌ ذَاتُ حَرَكَاتٍ
مُرْتَبَّةٍ لَهَا بَدَايَةٌ وَنِهَائَةٌ . مِنْهَا السَّمَاعِي وَالْبَشْرَفِ وَالتَّحْمِيلَةُ
وَالدُّوَلَابِ وَاللُّونَجَا"

(Al-Māliḥ 2010: 49)

Za druge navedene grafije vidi: (Banyān 1993:
187; Al-Law 2011: 14)
(Racy 2003: 227)

vokalizacije
stihova „yā layl“ i „yā
'ayn“ (doslovno „o noći“,
„o oko/oči“)

as explained by
A. J. Racy „vocalizations
on the syllables *yā layl*
and *yā ḥyn*

لِيَالِي

izvođač

performer

مُؤَدِّ (المُؤَدِّي)

مَأْلُوفٌ

(Al-Šarīf 2004: 66)

يُخْرِجُ مَعْنُو الْجَازِ أَصْوَاتًا غَيْرَ مَأْلُوفَةٍ حِينَ يَرْتَجِلُونَ
أَثْنََاءَ الْغِنَاءِ مَقَاطِعَ لَفْظِيَّةً لَا مَعْنَى لَهَا مِثْلُ
,(doo – be – doo dah, etc)

*doslovno „uobičajen“,
„poznat“, „popularan“

*lit. „common“,
„usual“

1. umetnička
muzika
Magreba
(Tunis)

1. art music of
the Maghrib
(Tunis)

وَ هَذَا مَا يُعْرَفُ بِغِنَاءِ السَّكَاتِ 'scat'
(Yudkin 2011: 197)

Vidi i: (Al Faruqi 1981: 168)

(Al Faruqi 1981: 190; Reynlods 2007: 143)

- *doslovno**
„mesto gde se sedi“
- 1. vladarski salon za vreme halifata gde se između ostalog izvodila muzika**
 - 2. danas „skupština“**

- *lit. „place where one sits“**
- 1. court salons of halifas where, among other things, music was performed and listened to**
 - 2. today „assembly“**

مَجْلِسٌ

narodni (kratki) instrument sa dve jezičaste svirale jednake dužine od kojih svaka ima rupice/otvore

as explained by L. I. al Faruqi „a double reed, oboe-like instrument with double pipes used by peasants and shepherds in the Mashriq“

مَجْوَزٌ/مَزُوجٌ

- 1. profesionalni muški muzičari koji su se pojavili u ranom islamskog periodu**
*** doslovno „feminiziran“**

- 1. professional male musicians who appeared in early Islamic centuries**
***lit „effeminate“**

مُخَنَّثُونَ ج مُخَنَّثٌ

آلَةُ النَّايِ بِمُرَافَقَةِ آلَةِ الرَّقِّ"
(Ṭāhā 1999b: 187)

(instrumentalna) pratnja

(instrumental) accompaniment

مُرَافَقَةٌ (آلِيَّةٌ)

(Racy 200: 95)

improvizovan

improvised

مُرْتَجِلٌ

وَرَدَ ذِكْرُ هَذِهِ الْأَلَّةِ عِنْدَ كَثِيرٍ مِنَ الشُّعْرَاءِ أَهْمُهُمْ:

علقة الفحل التميمي

(Al-Maʿīnī 2008: 49)

"المِزْمَارُ مِنْ أَدْوَاتِ النَّفْخِ"

(Al-Maʿīnī 2008: 58)²³¹

(Ḥanānā 1999: 321)²³²

(Rašīd 1975: 28)

(Al-Khatib 1971: 392)

"المُسْتَجِيبُ هُوَ الْعُودُ الَّذِي يُجِيبُ الصَّنَجَ

وَيُشَاكِلُهُ"

(Al-Maʿīnī 2008: 56)²³³

Vidi i: (Muftić 2004: 248)

1. više *muzičkih* značenja kroz istoriju, pominje se u značenju muzičkog instrumenta već u preislamskoj poeziji
2. opšti termin za (drvene) duvačke instrumente
3. [oboa]

psalm/psalam

mali def; ud

interval

*doslovno „razmak“

1. instrument koji se pominje u preislamskoj poeziji i objašnjava kao vrsta uda
2. rezonator (instrumentalna) pratnja

1. multiple *musical* meanings throughout history, mentioned as an instrument already in pre-Islamic poetry
2. generic term for woodwind instruments
3. [oboe]

psalm

small tambourine; ud

interval

lit. „distance“

1. instrument mentioned in the pre-Islamic poetry, described as a kind of ud
2. resonator (instrumental) accompaniment

مِزْمَارٌ ج مَزَامِيرُ

مَزْمُورٌ

مِزْهَرٌ

مَسَافَةٌ (مُوسِيقِيَّةٌ)

مُسْتَجِيبٌ

مُصَاحِبَةٌ

²³¹ T. Muftić navodi sledeća značenja – „flauta“, „oboa“, „frula“, „klarinet“ (Muftić 2004: 601).

²³² Ovo značenje potvrđuje i T. Muftić, a navodi i značenje „himna“ (Muftić 2004: 601). Psalm naveden pod ovim terminom objašnjen je na sledeći način u jednom arapskom izvoru – „ahad al-anāšīd al-dīniyya al-miʿa wa al-ḥamsīn al-latī allafahā al-nabī Dāwud wa ḡumiʿat fī sifr al-mazāmīr bi al-ʿahd al-qadīm. Wa qad imtadda maʿnāhā li yaštamil ayyat qaṣīda dīniyya ḡināʿiyya aw ḡayr ḡināʿiyya mawḏūʿuhā ʿibādat al-Allāh wa al-ḥamd lahu“ (Wahba, al-Muhendis 1979: 194).

²³³ Leksema „mustaḡīb“ je particip aktivni glagola „istaḡāba“ koji ima značenja „odjekivati“, „zvučati“, „zvoniti“ (Muftić 2004: 248), te bi doslovan prevod bio „onaj koji zvuči/odjekuje“.

(Rašid 1975: 35)	trzalica	plectrum	مَضْرَابٌ
(Wehr 1980: 555; Al Faruqi 1981: 217; Al-Law 2011: 10)	1. (profesionalni) pevač	1. (professional) singer; vocalist	مُطْرِبٌ
(Al Faruqi 1981: 186)	2. rede „muzičar“	2. occ. „musician“	مِطْرَقٌ
	*doslovno „čekić“	*lit. „hammer“	
	1. jedan od dva kojima se svira/udara instrument tipa santur	1. one of two used to strike the strings of an instrument like santur	
(Hajjar 1975: 702; Wehr 1980: 610)	1. žičani instrument	1. stringed instrument	مِعْرَفٌ
	2. [klavir]	2. [piano]	
"إِضَافَةٌ إِلَى مَعْرُوفَتَيْنِ لِلْبِيَانُو لِشُوبَانٍ وَبَيْتِهَوْفِنَ" (Banyān 1993: 187)	(muzički) komad	a piece of music	مُعْرُوفَةٌ
	pevač	singer, vocalist	مُعَنَّ (المُعَنِّي)
"المَقَامَاتِ العَرَبِيَّةِ ذَاتِ أَرْبَاعِ الأَصْوَاتِ" (Al-Hūlī 1978: 211)			مَقَامٌ
"كُونَشِرْتُوِيَاتُ البِيَانُو مَقَامٌ رِي مِينُور . دُو مِينُور . لَآ مَاجُور . سِي بِيَمُول مَاجُور" (Hanānā 1993: 157)	1. makam	1. maqam	
"المَقَامِ الدُورِيَانِي" (Al-Hūlī 1978: 286)	2. tonalitet/lestvica	2. tonality/scale	
"قَانَتَازِيَا مِنْ مَقَامِ رِي مِينُورِ لِلْبِيَانُو" (Banyān 1993: 189)	3. modus	3. mode	
"بُعْدُ المَقَامِ الكَامِلِ" (Al-Şaffār 1988: 16)	4. ton (tonski razmak)	4. tone	
	makam bejati	maqam bay(y)ati	مَقَامٌ بِيَاتِي/بِيَاتِي

	makam <i>hidžaz</i>	maqam Hijaz	مَقَامُ حِجَاز
	makam <i>hidžaz kar</i>	maqam Hijaz Kar	مَقَامُ حِجَاز كَار
	makam <i>rast</i>	maqam Rast	مَقَامُ الرَّاسِت
"مِنْ مَقَامِ سِيكَاه" (Abū al-Šāmāt 1999: 171) (Abū al-Šāmāt 1999: 171)	makam <i>sika</i>	maqam Sika(h)	مَقَامُ سِيكَا/سِيكَاه
	makam <i>adžam</i>	maqam Ajam	مَقَامُ الْعَجَم
	Irački makam – klasičan repertoar	Iraqi maqam – classical repertoire	المَقَامُ الْعِرَاقِيُّ
"وَمِنْ أَشْهَرِ مَنْ عَنَى الْمَقَامَ الْعِرَاقِيَّ [...] هُوَ أَحْمَدُ زِيدَانُ الْبِيَاتِي الْمَوْلُودُ عَامَ ١٨٣٠ وَالْمُنَوَّفِي فِي بَغْدَادِ عَامَ ١٩١٣" (Al-Šarīf 2004: 70) (Al-Law 1999b: 73) (Al-Šarīf 2004: 64; Al-Māliḥ 2011: 27) (Al-Hūlī 1978: 247)	makam <i>kurdi</i> makam <i>nahavand</i> *doslovno „komad“ 1. (muzički) komad, kompozicija raniji naziv za instrumente	maqam Kurdi maqam Nahawand *lit. „piece“ 1. (music) piece, composition older term denoting instruments	مَقَامُ كُرْدِيٍّ مَقَامُ (ال) نَهَاوَنْد مَقْطُوعَةٌ (مُوسِيقِيَّةٌ)
	kompozitor	composer	مَلَاهِ (المَلَاهِي)
"الشَّيْخُ حَمَزَةُ شُكُورٌ مُفَرِّئٌ وَمُنْشِدٌ فِي الْجَامِعِ الْأَمْوِيِّ فِي دِمَشْقِ" (Parkinson 2006: 307)	1. recitator 2. pevač (obično u sufijskom kontekstu)	1. narrator 2. singer (often in Sufi milieu)	مُنْشِدٌ

(Al Faruqi 1980: 67; Al Faruqi 1981: 201)	onaj koji notama beleži stari ili novi repertoar	notator	مُنَوِّتٌ
(Al-Lağmī 2011: 60)	mehter, tip orkestra	mehter, type of ensemble	مَهْتَرٌ
	muzika	music	موسيقى/موسيقا/ {موسيقى}
"لَكِنَّ الْعَرَبَ اسْتَطَاعَ أَنْ يَتَخَلَّصَ مِنْ تَبَعِيَّةِ الْمَوْسِيقَا لِلْكَالِمَةِ، وَ أَسَسَ مَوْسِيقَا آلِيَّةً تَطَوَّرَتْ حَتَّى تَسَوَّدَتْ عَالَمَ الموسيقا كُلُّهُ" (Al-Law 2011: 8)	instrumentalna muzika	instrumental music	موسيقا آليَّة
(Qāsim 2004: 57)	andaluzijska muzika	Andalusian music	الموسيقا الأندلسيَّة
"وَ قَدْ تَكَلَّمَ الْأُسْتَاذُ نُورِي عَنِ الْمَوْسِيقَا السُّرْيَانِيَّةِ الَّتِي تُعْتَبَرُ رَكِيزَةً مُهِمَّةً مِنْ رِكَائِزِ وَجُدُورِ الْمَوْسِيقَا السُّورِيَّةِ" (Hamādiya 2004: 77)	sirijačka muzika	Syriac music	الموسيقا السُّرْيَانِيَّة
"كَمَا أَنَّ كُلَّ نُوْبَةٍ تُصَدَّرُ بِمَوْسِيقَا صَامِتَةٍ تُسَمَّى النَّوْشِيَّةَ" (Abū al-Šāmāt 1999: 166)	instrumentalna muzika *doslovno „muzika koja ćuti“/„nêma muzika“	instrumental music *lit. „silent music“	الموسيقا الصامِتة

<p>"الباشا: حينَ اطلَّعنا على كُنوزِ الموسيقى العالَمِيَّةِ، وَجَدْتُ أَنَا وَآخَرُونَ، أَنَّهَا تَنْطَلِقُ فِي قَوَاعِدِهَا مِنْ قَوَاعِدِ الموسيقى الأَنْدَلُسِيَّةِ" (Qāsim 2004: 57)</p>		<p>World Music</p>	<p>الموسيقا العالَمِيَّةُ</p>
<p>"إِنَّ مُصْطَلَحَاتِ الموسيقى العَرَبِيَّةِ المُعْتَمَدَةَ تَطَوَّرَتْ مَعَ تَطَوُّرِ هَذِهِ الموسيقى" (Tanūs 2008: 31)</p>	<p>autentična arapska muzika</p>	<p>authentic Arabic music</p>	<p>الموسيقا العَرَبِيَّةُ المُعْتَمَدَةُ</p>
<p>"الموسيقا التُّرَاثِيَّةُ الأَلِيَّةُ، أَوْ مَا يُطْلَقُ عَلَيْهِ اليَوْمَ بالموسيقا الفُصْحَى، وَلَوْ أَنَّ هَذَا المُصْطَلَحَ يَشْمَلُ الغِنَاءَ والموسيقا مَعاً" (Al-Law 2011: 14)</p>	<p>tradicionalna arapska instrumentalna i vokalna muzika</p>	<p>traditional Arabic instrumental and vocal music</p>	<p>الموسيقا الفُصْحَى</p>
<p>"إِخْتَارَهُ الموسيقارُ الرَّاحِلُ 'أبو بكر خيرت' لِيَنْفَرِدَ عَرَفًا بالقانونِ" (Al-Šarīf 2011: 191)</p>	<p>crkvena muzika</p> <p>1. muzičar 2. kompozitor</p>	<p>church music</p> <p>1. musician 2. composer</p>	<p>موسيقا الكَنِيَسَةِ موسيقارٌ</p>
<p>(Ibn Darīl 1993: 80; Al Faruqi 1981: 219)²³⁴</p>	<p>1. strofična pesma sa raznolikom rimom 2. vokalni muzički oblik</p>	<p>as defined by L. I. al Faruqi – a composition of vocal, regularly rhythmmed variety which is a musical setting of a muwashah, i.e. a genre of strophic poetry</p>	<p>مُوشَحٌ</p>

²³⁴ T. Muftić ovu leksemu navodi i u značenju „preludij“ (Muftić 2004: 1640).

"والمونولوج يُصاغ لِيُؤدِّيَهُ مَعْنًى وَاحِدًا [...] وَقَدْ بَرَعَ
 الْمِصْرِيُّونَ بِكِتَابَةِ الْمونولوج وَتَلْحِينِهِ وَأَدَائِهِ فِي الْعِشْرِينَاتِ مِنْ
 الْقَرْنِ الْمَاضِي، ثُمَّ انْتَقَلَ إِلَى الْبِلَادِ الْعَرَبِيَّةِ الْأُخْرَى"
 (Al-Māliḥ 2010: 63)
 "يُقْصَدُ الْمونولوجُ الْإِنْتِقَادِيَّ الْفُكَاهِيَّ، وَلَيْسَ الْمونولوجُ
 الرُّومَانْسِيَّ الشَّاعِرِيَّ"
 (Al-Šarīf 2011: 188)

monolog –
 muzički vokalni žanr
 usvojen sa Zapada
 **anglicizam

as explained by
 L. I. al Faruqi „a genre
 of vocal music adopted
 from the West“
 **english borrowing

Vidi i: (Al Faruqi 1981: 202)

(Al Faruqi 1981: 231)

"النَّايُ قَصْبَةُ جَوْفَاءُ"
 (Rašīd 1975: 287)

(Ādil 2011: 30)

(Rašīd 1975: 194)

(Rašīd 1975: 35)

izvođač
 monologa
 vokalna
 improvizaciona sekcija
 vrsta horne ili
 roga

nej

svirač neja

pesma
 beduinskog porekla

svirati žičane
 instrumente poput
 kanuna

okidanje/trzanje
 žica na instrumentu,
 trzalicom ili prstima
 *doslovno „naglasak“

drug u piću

monologist
 vocal
 improvisatory section
 type of horn

nay

ney player

song of Bedouin
 origin

to play (string
 instruments, like qanun)

plucking
 *lit. „emphasis“

boom companion

مونولوجيست

مَوَالٍ

ناقور

نَايٍ

نَايَاتِيٍّ

نَايِلٍ

نَبْرٍ

نَبْرٍ

نَدِيمٍ

(Al-Ṣaffār 1988: 41; Racy 2003: 111)²³⁵

(Touma 1996: 2)

1. disonanca
*doslovno „nesklad“
1. jednostavna
forma beduinskog
stila pevanja u
preislamsko doba
2. gram. akuzativ

teorija muzike

leksema koja
kao muzički termini ima
više značenja kroz
vreme, njeno *novije*
značenje jeste „nota“

note visokog
registra

svirati (duvačke
instrumente)

vrsta duge prave
trube

1. dissonance
*lit. „discord“

1. pre-Islamic
simple form of
Bedouin singing
2. gram. accusative

theory of music

music term with
a number fo meanings,
today most often used for
denoting „note“

high register
notes

to blow

as defined by L.
I. al Faruqi – „generic
term for any long,
straight trumpet with
cylindrical bore“

نَشَارٌ

نَصْبٌ

النَّظَرِيَّةُ الْمَوْسِيقِيَّةُ

نَعْمَةٌ/نَعْمَةٌ

النَّعْمَاتُ الْعَالِيَةُ

الطَّبَقَةُ

نَفْحَ يَنْفُخُ

نَفِيرٌ

"نَعْمَةٌ لَا"
(Qasawāt, Ḥanānā 1993: 226)

"إِذَا كُنْتُ بَعِيداً قَلِيلاً لَا أَسْمَعُ النَّعْمَاتِ الْعَالِيَةَ الطَّبَقَةَ
عِنْدَ الْآلَاتِ وَالْمُعْتَنِينَ"
(Sullivan 2011: 88)

(Al Faruqi 1981: 222; Rašīd 1975: 304- 305)

²³⁵ T. Muftić navodi i značenje „disonantan“ (Muftić 2004: 1492). A. Dž. Rejsi objašnjava da „this word [...] appears to come from Persian-Ottoman usage. Accordingly, the suffix *sāz* means 'musical instrument', or 'tune'. Similarly, in Persian *nāsāz* means 'out of tune' or 'unharmonious“ (Racy 2003: 106).

"النَّقَارَاتُ [...] تُطْبَلُ ذَاتُ وَجْهِهِ وَاحِدٍ مَصْنُوعَةٌ مِنْ فَخَّارٍ أَوْ نُحَاسٍ" (Rašīd 1975: 264)	jedan od dva dela velikog timpana	as defined by L. I. Al Faruqi – „one of a pair of large kettledrums“	
Vidi i: (Lane 1954: 372; Al Faruqi 1981:	svirati /udaračke i trzalačke instrumente/	to play /percussion and plucked instruments/	نَقَرَ يَنْقُرُ
299) ²³⁶	navba/nuba	nawba/nūba	نُوبَةٌ/نُوبَةٌ
"وَعَدَدُ فُصُولِ الْمَقَامَاتِ الْعِرَاقِيَّةِ الْغِنَائِيَّةِ خَمْسَةٌ , وَهِيَ تَخْتَلِفُ عَنْ شَبِيهَتِهَا التُّرْكِيَّةِ وَأَيْضاً عَنْ النُّوبَةِ الْأَنْدَلُسِيَّةِ" (Al-Šarīf 2004: 66)	duvači	winds	{هُوَائِيَّاتٌ}
(Al-Šaffār 1988: 38)	gudači	strings	وَتَرِيَّاتٌ
"والسكيزو حيويٌّ يترددُ فيه حوارٌ بينَ الوترِيَّاتِ وآلاتِ النَّفْحِ " (Tāhā 1999a: 154)	ritam, takt *doslovno „težina“	rhythm *lit. „weight“ composer of muwashshah	وَزْنٌ
أما عمر البطش (١٨٨٥ . ١٩٥٠) فَهُوَ أَبُو الوَشَّاحِينَ الْعَرَبِ, وَصَاحِبُ الْأَلْحَانِ الْخَالِدَةِ" (Hamādiya 2004: 80)	kompozitor muvašaha	*lit. „tie“ 1. tie 2. gram. wasla (aphaeresis/aphesis)	وَصَلَةٌ
(Farah 1984: 37)	*doslovno „veza“ 1. ligatura 2. gram. spojnica (vasla)		

²³⁶ T. Muftić navodi sledeća značenja: „mali bubanj“, „talambas“, „činela“ (Muftić 2004: 1524).

"الون: آلّةٌ وَتَرِيَّةٌ كَالصُّنُوجِ وَالطَّنْبُورِ"
(Al-Ma'inī 2008: 57)²³⁷

(Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 216; Hajjar 1975:
141; Muftić 2004: 1684)

1. svirala
2. [klarinet]
3. [basetni rog]

1. pipe
2. [clarinet]
3. [basset-horn]

وَنُّ

يِرَاعَةٌ

²³⁷ Ovaj instrument se pominje već u preislamskoj poeziji, a T. Muftić navodi značenje „kastanjete“ (Muftić 2004: 1673).

9.4. Rečnik II

<u>français</u>	العربية	<u>srpski</u>	<u>izvor(i) i/ili primer(i) i napomene</u>
l'accord	إِتْلَافٌ	akord	
l'accordage (m.)	دَوْرَانٌ, ضَبْطٌ	štimovanje	نَعْمَةُ لَا وَهِيَ السَّادِسَةُ فِي سُلْمِ دَوِّ الْمَوْسِيقِيِّ الْعَرَبِيِّ وَتُسْتَعْمَدُ أَسَاساً فِي ضَبْطِ (دَوْرَانِ) الْأَلَاتِ الْمَوْسِيقِيَّةِ (Qasawāt, Ḥanānā 1993: 226) (Al-Hūlī 1978: 91; Abū al-Su'ūd 2010: 190; Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 209; Kaleši, Buhi 1988: 147; Qasawāt, Ḥanānā 1993: 217; Ban 'Abd al-Allāh 1969: 356)
l'accordéon	أَكُورْدِيُونٌ/ أَكُورْدِيُونٌ/ [أَكُورْدِيُونٌ], هارمونيكا, [مِعْرَفٌ يَدَوِيٌّ] [مِعْرَفٌ نَافِخٌ] [المِثْلَافُ]	harmonika	
l'accordéoniste	[عَازِفٌ عَلَى أَكُورْدِيُونٌ] دَوْرَانٌ, ضَبْطٌ,	harmonikaš	(Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 209)
accorder	[أَصْلَحَ, {صَلَحَ}, [سَوَّى]	štimovati	"(دَوْرَانٌ): هِيَ كَلِمَةٌ تُرَكِّبَةٌ تُطْلَقُ عَلَى تَصْلِيحِ مَقَامَاتِ الْأَلَاتِ" (Al-Hūlī 2011: 72)
l'alto	فِيُولَا	viola	Vidi i: (Willmon 1994: 3) (Al-Hūlī 1978: 286)
l'appoggiature (f.)	إِشَارَاتُ التَّجْمِيلِ	predudar	(Farah 1984: 58)

l'aria (f.)	آريا/أريا ج آريات الأريجات {الأصوات المتعاقبة}	arija	(Al-Hūlī 1978: 219; Abū al-Šāmāt 1999: 195; ²³⁸ Ḥanānā 1993: 156)
l'arpège (m.)	صُعوداً أو هبوطاً arpeges [تَوَقُّعٌ مُتَعاقِبٌ سريع]	arpedo	
l'arrangement (m. sing.)	إقتباسات arrangements	aranžman (sing.)	(Al-Law 1999a: 39)
l'atonalité (f.)	اللامقامية اللاتونالية	atonalnost	230) (Al-Hūlī 1978: 170; Qasawāt, Ḥanānā 1993:
le ballet	بالية/باليه البانجو	balet	(Al-Hūlī 1978: 50; Al-Šaffār 1988: 66)
le banjo		bendžo	"في البداية كان البلوز يُعنى من دون مرافقة آليّة، ولكن سرعان ما استُخدمت في أغنيات البلوز آلة البانجو أو الغيتار كمرافقة" (Yudkīn 2011: 200)
le baroque	الباروك	barok	(Ṭāhā 1999b: 180)
la barre de mesure	حاجز ²³⁹	taktna crtica, taktica	(Faraḥ 1984: 58)

²³⁸ U ovom izvoru navedene su obe grafijske varijante na istoj stranici.

²³⁹ Doslovna značenja ove lekseme jesu: „k. razdvaja“, „pregrada“, „barijera“, „ograda“ (Muftić 2004: 270).

	باريتون/ما بينَ		(Ḥasan 1993: 107; Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 216)
le baryton	الحادّة والمنخفّضة [الجهيرُ الأوّل]	bariton	
	الباص/		(Al-Zarkalī 2011: 168; Ḥasan 1993: 107; Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 216)
la basse	الأصوات الغليظة	bas	
	باصون		(Римский-Корсаков 1999: 79, 85; Al-Ḥūlī 1978: 274; Al-Ṣaffār 1988: 67)
le bassoon	فاغوت/فاجوط/ فاكوت	fagot	
le bassoniste	عازفُ الباصون	fagotista	(Ṭāhā 1999b: 181)
	بيكار		(Ṭanūs 2008: 15; Qasawāt, Ḥanānā 1993: 226; Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 256)
le bécarre	[عَلَامَةُ الإلْغَاءِ]	razrešilica	
	[مُعَدَّلَةٌ نَعْمِ]		
le bel canto	فَنُّ الغِنَاءِ	belkanto	(Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 217)
	بيمول, خَفْضٌ		(Al-Zarkalī 2011: 166; Qasawāt, Ḥanānā 1993: 226; Farah 1984: 60; Doniach 1982: 142; B. a. 2001: 289)
le bémol	[تَعْمَةُ مُنْخَفِّضَةٌ]	snizilica	
	[مُنْخَفِّضٌ]		
la bitonalité	بيتونالية/ إزدواجيّة المقامات	bitonalnost	(Al-Ḥūlī 1978: 253)
le blues	بلوز	bluz	(Stearns b. g.:118)

le bolero	البوليرو	bolero	"البوليرو المَعْرُوف" (Al-Hūlī 1978: 281)
le bop	بيبوب	bi-bap	(Yudkin 2011: 202)
le cadence	كادنزا [مَحَطُّ] [إيقاع]	kadenca	(Al-Hūlī 1978: 247; Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 219)
le chevalet	[نَعْمَةٌ خَتَامِيَّةٌ] الجِسْرُ الصَّغِيرُ الْفَرَسُ كانتاتا/	kobilica, konjić, mostić	(Ḥanānā 1999: 317)
le cantata	مَقْطُوعَةٌ غِنَائِيَّةٌ غِنَائِيَّةٌ/كانتاتا canzonetta	kantata	(Qasawāt, Ḥanānā 1993: 218; Al-Hūlī 1978: 252)
la canzonette	غِنَاءٌ قَصِيرٌ وَحْفِيفٌ ذُو طابَعٍ رَقِيقٍ	kanconeta	(Mutter 1999: 20)
la chevilles	الملاوي	čivije	(Rašīd 1975: 37; Shiloah 1995: 36)
la chorale	كورال	hor	"كورال الأطفال [...] البوليفونية" (Al-Hūlī 1978: 254)
le chromatisme	كروماتية	hromatika, hromatizam	(Al-Hūlī 1978: 224, 247)
la clarinette	كلارينيت/كلارينت	klarinet	(Римский-Корсаков 1999: 89; Al-Şaffār 1988: 21)

la clarinette basse	الكلارينيت باص	bas-klarinet	(Римский-Корсаков 1999: 89)
le clavier	(لَوْحَةُ) المفاتيح	klavijatura	(Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 246)
la clé	مِفْتَاح	ključ	(Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 222)
la clé de basse	مِفْتَاحُ فا	bas-ključ	(Ḥasan 1993: 104)
la clé du violon	مِفْتَاحُ صول	violinski ključ	"وَقَدْ سُمِّيَ بِمِفْتَاحِ صول لَأَنَّ دَائِرَتَهُ السُّفْلَى واقِعَةٌ عَلَى السَّطْرِ الثَّانِي" (Farah 1984: 15) Vidi i: (Ḥasan 1993: 104)
la coda	كودا [تَفْقِيلَةٌ]	koda	"في الكودا النِّهائِيَّة" (Ibrāhīm 2011: 183) Vidi i: (Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 222)
la comédie musicale	[خَاتِمَةٌ بارِعَةٌ] musical ميوزيكال	mjuzikl	(Al-Māliḥ 2010: 47, 51)
le concerto	كونشيرتو/كونشيرتو	koncert (muzičko delo)	"كونشيرتو الكَمَانِ الوَحِيدِ لِبَيْتِهوفنِ مِنْ مَقَامِ ري ماجور" (Ṭāhā 1999a: 154)
le conservatoire	كونسرفتوار	konzervatorijum	(Al-Ḥūlī 1978: 214)
le contralto	أَلطو/آلتو مُنخَفِضَةٌ	alt	Vidi i: (Al-Ḥūlī 1978: 254; Ḥasan 1993: 107) "لِصَوْتِ مِنْ طَبَقَةِ الكونتر آلتو النِّسَائِي" (Qasawāt, Ḥanānā 1993: 221) ²⁴⁰
le contraténor	[صَوْتٌ مُذَكَّرٌ ثاقِبٌ]	kontratenor	(Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 226)

²⁴⁰ Ovde je u pitanju integralna pozajmljenica iz romanskih jezika. Zanimljiv je dodatak koji pojašnjava ovaj raspon glasa (alt) kao ženski – ar. „nisāʾī“.

	كونترياباص /		(Yudkin 2011: 201; Римский-Корсаков 1999: 79; Al-Šarīf 1993: 64)
la contrebasse	كونترياباص	kontrabas	
	الْكَمَانُ الْأَجْهَرُ		
le contrebasson	دوبيل باصون	kontrafagot	(Римский-Корсаков 1999: 79)
le contrepont	كونتريبانط/كونتريبانط	kontrapunkt	(Al-Hūlī 1978: 271; Al-Šaffār 1988: 58)
le cool jazz	الجاز الرصين	kul džez	(Yudkin 2011: 203)
le cor	هورن فرنسي	horna, rog	(Yudkin 2011: 203)
la corde	وتر ج أوتار	žica	
le cornet	كورنو/كورنه	kornet, cink	(Al-Hūlī 1978: 118; Willmon 1994: 37; Ṭanūs 2008: 13)
	[السِّيَاعُ]		
crescendo	كريشاندو	krešendo	(Ḥasan 1993: 104; Ṭanūs 2008: 29; Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 226)
	[عَلَامَةُ التَّصْعِيدِ]		
la croche	كروش/ذات السن	osmina	"الكروش هِيَ الْعَلَامَةُ الْمَوْسِيقِيَّةُ ذَاتُ السِّنِّ الْوَاحِدِ" (Faraḥ 1984: 10, 25) ²⁴¹
	القُوَّةُ الْمُتَنَاقِصَةُ		(Ṭanūs 2008: 29; Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 228)
decrescendo	[عَلَامَةُ الْخَفْضِ]	dekrešendo	
	[التَّنْزِلُ]		
la demi-pause	نَحْطَةٌ	polovina pauze	(Faraḥ 1984: 10, 29)
le demi-soupir	نِصْفُ زَفْرَةٍ	osmina pauze	(Faraḥ 1984: 29)
le dièse	دييز/رَفْعٌ	povisilica	(Qasawāt, Ḥanānā 1993: 226)

²⁴¹ Drugi navedeni termin za pojam osmine – ar. *dāt al-sinn* (doslovno „koja ima zubac/uvojnika“) – skovan je na osnovu toga kako se osmina predstavlja u notnom sistemu - ♯.

le disco	ديسكو	disko	(Ṭāhā 1999b: 177)
do	دو	<i>c (do)</i>	(Ṭanūs 2008: 15)
	دوديكافونية		(Al-Hūlī 1978: 8; Chernovits 1993: 79)
la dodécaphonie	{الموسيقا الاثنا عشرية}	dodekafonija	
	<u>الدرجة الخامسة</u>		(Ban ʿAbd al-Allāh 1973a: 230; Faraḥ 1984: 77)
la dominante	المُتَسَلِّطَةُ [غالبية]	dominanta	
le double bémol	دوبل بيمول	dvostruka snizilica	(Faraḥ 1984: 61)
	دوبل دييز		(Ban ʿAbd al-Allāh 1973a: 230; Faraḥ 1984: 61)
le double dièse	[علامة الرفع المضاعفة]	dvostruka povisilica	
le duo	ثنائي	duet	(Al-Law 1999a: 49)
la dynamique	ديناميك, ديناميكية {قوة الصوت}	dinamika	(Ḥasan 1993: 106; Ṭanūs 2008: 29)
l'ensemble	أنسامبل	ansambl	(Ṭāhā 1999b: 189)
l'ethnomusicologie (f.)	إثنوموزيكولوجيا	etnomuzikologija	(Al-Hūlī 1978: 44, 261)
l'ethnomusicologue	إثنوموزيكولوجية		
	إثنوموزيكولوجي	etnomuzikolog	(Al-Hūlī 1978: 212)
l'étude (f.)	دراسة/ إيتود	etida	(Al-Zarkalī 2011: 150, 166)

fa	فا	<i>f (fa)</i>	(Ṭanūs 2008: 15)
faire de la musique/musiquer	[مُوسِقَ] صَوْتٌ مُسْتَعَارٌ	muzicirati	(Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 255) (Ḥasan 1993: 119; Al-Law 2011: 11)
le fausset	صَوْتٌ كَاذِبٌ مُسْتَعَارٌ	falset	
le festival de musique	مِهْرَجَانُ الْمَوْسِيقِ	muzički festival	
la flute	فلوت [نَائِي إِفْرَنْجِيَّة]	flauta	(Al-Hūlī 1978: 118; Ṭanūs 2008: 15)
le fond sonore	المَوْسِيقِ الْخَلْفِيَّةُ شَكْلٌ جَ اشْكَالٌ	zvučna pozadina	"مَادَّةُ الشَّكْلِ الْمَوْسِيقِيِّ" (Al-Ṣaffār 1988: 18) "وَقَدْ سَاهَمَ لَيْسَتْ [...] فِي كُلِّ شَكْلٍ مِنَ الْأَشْكَالِ الْمَوْسِيقِيَّةِ عَدَا مَوْسِيقَا الْحُجْرَةِ وَأَعْمَالِ الْمَسْرَحِ (فَقَطُّ أوبريتنا مُبَكَّرَةٌ بِعُنْوَانِ دُونِ سَانَشُو ١٨٢٥" (Ḥanānā 2011: 143)
la forme musicale		muzički oblik	(Al-Law 2010: 9)
le flûtiste la flûtiste	عازِفُ الْفُلُوتِ عازِفَةُ الْفُلُوتِ	flautist flautistkinja	
la fugue	فوجِه/فوجَة, فوغ [تَتَابِع]	fuga	(Al-Hūlī 1978: 249, 34; Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 238; Ibrāhīm 2011: 183))
la gamme	سُلَّمٌ	lestvica, skala	(Ḥašaba 2005: 264)

la gamme chromatique	السُّلْمُ الكروماتيك [سُلْمٌ مُلَوَّنٌ]	hromatska lestvica	(Farah 1984: 74; Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 280)
la gamme diatonique	السُّلْمُ الدياتونيك	dijatonska lestvica	(Farah 1984: 74)
la gamme pentatonique	بينتاتونيك السُّلْمُ الخُماسيُّ	pentatonska lestvica, pentatonika	(Al-Şaffār 1988: 28; Ṭāhā 1999b: 185; Al-Hūlī 1978: 62)
le glissando	جليساندو/انزلاق	glissando	(Al-Hūlī 1978: 237)
la grosse caisse	[طَبْلٌ قَرَارِيٌّ]	veliki bubanj	(Ṭanūs 2008: 12)
le guitare	جيتار/غيتار/قيثار/ قيثارة	gitara	(Banyān 1993: 186; Yudkin 2011: 200; Mitrović 2001: 177; al-Āyid, 'Umar i dr. b. g.: 1018)
	<u>هارموني/هارمونية/هرمونيا</u>		(Al-Şaffār 1988: 17, 28; Al-Hūlī 1978: 238; Al-Hula'i 2011: 72; Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 241)
harmonie (f.)	تَنَاسُقٌ (صَوْتِيٌّ), تَوَافُقٌ [تَأَلْفُ الأَلْحَانِ] [تَوَاوُؤٌ] {أرْمُونِيَّةٌ}	harmonija	
harmonique	هارمونيٌّ	harmonski, harmonijski	(Al-Hūlī 1978: 50)
harmonisation (f.)	هَرْمَنَةٌ	harmonizacija	(Al-Hūlī 1978: 147; Al-Şarīf 1993: 65, 69)
harmoniser	هَرَمَنَ يَهْرَمِنُ	harmonizovati	(Al-Şarīf 1993: 69)
harpe (f.)	هَارِبٌ/هَارِپٌ	harfa	

hautbois (m.)	أوبوا, أوبو [مَزْمَار]	oboa	(Al-Law 2011: 11; B. a. 2001: 512, Ṭanūs 2008: 13)
hautboïste (m.)	[مَزْمَار]	oboist	(Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 241)
hexacorde (m.)	[سُدَّاسِيَّةُ الصَّوْتِ]	heksakord	(Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 242)
homophonie (f.)	هموفونية [تَوَحُّدُ الأصْوَاتِ]	homofonija	(Al-Şaffār 1988: 58; Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 242)
hymne (m.)	نَشِيدٌ جَ أَنَاشِيدُ	himna	"نَشِيدُ المَارْسِييز" (Al-Law 1999a: 35) "أَنَاشِيدُ غَرِيغُورِيَّة" (Ṭāhā 1999b: 185)
l'impressionisme (m.)	إِنطِبَاعِيَّة [التَّأثِّرِيَّة]	impresionizam	Vidi i: (Al-Law 1999a: 34) (Ban 'Abd al-Allāh 1969: 341)
les instruments électroniques	[الإِزْتِسَامِيَّةُ] آلاتٌ كَهْرَبَائِيَّةُ آلاتٌ إلكترونية	električni instrumenti	(Al-Hūlī 1978: 211, 272)
l'intermède (m.)	أنتيرميزو	intermeco	(Al-Laġmī 2011: 82)
le jazz	جاز	džez	
le jeu de timbres/le glockenspiel	الجلوكينشبييل	glokenšpil/ zvončići	(Safrayān 1993: 167)
la	لا	a (la)	(Ṭanūs 2008: 15)
le librettiste	[واضِعُ نَصِّ الأوبرا]	libretista	(Wahba, al-Muhandis 1979: 235)
le maître	{مايسترو}	maestro	(Al-Şaffār 1988: 15)

le majeur	ماجور/ميجور كَبِيرٌ	dur	"سَلْمٌ لَا الْكَبِيرِ (لا ماجور)" (Qasawāt, Ḥanānā 1993: 226) Vidi i: (Mulḥam, Rùḡyānūf 2011: 129; Al-Şaffār 1988: 44; Faraḥ 1984: 68)
le marche	مارش	marš	"المارش التُّرْكِيّ" (B. a. 2007: 60)
le marimba	ماريمبا	marimba	(Al-Hūlī 1978: 257)
la mazurka	مازوركا	mazurka	(Al-Zarkalī 2011: 151)
le menuet	مينويت	menuet	"حَرَكَة المينويت" (Ṭāhā 1999a: 153)
la mesure	حَقْلٌ ²⁴²	takt	"وَالْحَقْلُ هُوَ الَّذِي يَفْصِلُهُ حَاجِزٌ عَنِ الْحَقْلِ الْآخَرِ" (Faraḥ 1984: 20)
le metronome	مترونوم [مِسرِع]	metronom	(Faraḥ 1984: 83; Willmon 1994: 91)
le mezzo-soprano	ميتروسوبرانو/ متروسوبرانو {مَا بَيْنَ الْحَادَةِ وَالْمُنْخَفِضَةِ}	mecosopran	(Ḥasan 1993: 107; Al-Hūlī 1978: 262)
mi	مي	e (mi)	(Ṭanūs 2008: 15)

²⁴² Doslovna značenja lekseme „haql“ jesu: „polje“, „područje“, „oblast“, „domen“ (Muftić 2004: 316).

	مينور		"سيمفونية على سلم صول مينور"
	صغير		(Al-Law 1999a: 47)
	[سلم موسيقي]		"خيرت [...] صاع موشحاً من التراث هو لما بدا
	ثانوي		ينتهي [...] للكورال والأوركسترا قام فيه بتتويج اللحن الأصلي
le mineur		mol	[...] وكتبه بأسلوب هارموني أكد طابع السلم الصغير (المينور) أكثر من مقام النهاوند وهو الذي عرف كعمل مصري في حفل افتتاح قاعة سيد درويش سنة 67 بقيادة شارل مونش"
			(Al-Hūlī 1978: 241)
			Vidi i: (Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 252)
	ثخفة ج تخف		"وللبيانو ألف صوناتة ومقطوعات قصيرة منها سبع
la miniature		minijatūra	ثخف صغيرة"
			(Al-Hūlī 1978: 220)
			(Римский-Корсаков 1999: 100)
	تغيير المقامية		
la modulation	محور	modulacija	
	علم الموسيقى		
la musicologie	موزيكولوجية	muzikologija	
	موزيكولوجي		
la musicologue		muzikolog	(Al-Hūlī 1978: 54)
	موسيقا الحجرة		(Al-Hūlī 1978: 49; Al-Şaffār 1988: 63; Ban
la musique de chambre	موسيقى الحجرة	kamerna muzika	'Abd al-Allāh 1973a: 220)
	[موسيقى حجريّة]		
la musique de salon	موسيقا الصالونات	salonska muzika	(Safrayān 1993: 161)

la musique à programme	موسيقا البرنامج [الموسيقا الوصفيّة]	programska muzika	(Al-Zarkalī 2011: 169; Ḥanānā 1999: 320)
la musique pure	موسيقا مُطلَقَة/ موسيقا مُجرّدة	apsolutna muzika	(Qasawāt, Ḥanānā 1993: 226)
le nocturne	نوكتورن [لَيْلِيَّة]	nokturno	(Ḥanānā 2011: 148; Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 256)
la noire	النوار/السوداء	čtvrtina	(Faraḥ 1984: 10)
la note	نوتة/نوطة نَعْمَة	nota	(Qasawāt, Ḥanānā 1993: 226)
l'octave (f.)	أوكتاف الثامنة	octave	(Римский-Корсаков 1999: 91; Al-Ṣaffār 1988: 28)
l'octette (m.)	ثمانيّة	octet	(Al-Hūlī 1978: 267)
l'opéra	أوبرا	opera	"أوبرا كارمن [...] أوبرا 'ترافياتا'" (Ṭāhā 1999b: 196)
d'opéra	أوبراليّ	operski	(Al-Law 1999a: 39)
l'opéra-comique (m.)	أوبرا هازلة	komična opera	(Al-Law 1999a: 48)
l'opérette (f.)	أوبريت	opereta	
l'oratorio (m.)	أوراتوريو ج أوراتوريات عَمَلٌ إنشاديّ	oratorijum	(Al-Hūlī 1978: 49; Qasawāt, Ḥanānā 1993: 223; Ḥanānā 1999: 286)

l'orchestre (m.)	أوركسترا ج أوركسترات	orkestar	(Al-Māliḥ 2010: 50; Al- Hūlī 1978: 214)
l'orchestration (f.)	[تَجْوِيقٌ مُوسِيقِيٌّ] [أُزْكِسَةٌ]	orkestracija	(Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 259)
l'orchestre de chambre	أوركسترا الحُجْرَةِ الأوركسترا	kamerni orkestar	(Abū al-Šāmāt 1999: 170)
l'orchestre symphonique	السيمفونية/ الأوركسترا السيمفوني أوركستراليّ	simfonijski orkestar	(Parkinson 2006: 47; Al-Šaffār 1988: 61; Qāsim 2004: 29)
orchestral		orkestarski	"أَوْ تُسْتَحْدَمُ آلاَتُ أوركستراليَّةٍ عَرَبِيَّةٍ أَوْ كَهْرَبَائِيَّةٍ فِي سِيَاقٍ شَرْقِيٍّ" (Al- Hūlī 1978: 211)
l'orgue (m.)	أورغن، أورغن [أرغن]	orgulje	(Ḥanānā 1993: 154; Al-Šaffār 1988: 51; Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 265; Muftić 2004: 24)
l'ouverture (f.)	إِفْتِتَاحِيَّةٌ لِبَارْفِرَازٍ/تَغْلِيْقٌ	uvertira	(Римский-Корсаков 1999: 99) (Al-Zarkalī 2011: 154; Ibrāhīm 2011: 181)
la paraphrase	عَلَى هَامِشٍ/ إِعَادَةُ صِيَاغَةٍ	parafraza	
la pastorale	بِاسْتَوْرَالِهِ	pastorala	(Al-Šaffār 1988: 13)

la pédale	بيدال/دواسة [مِدْوَسٌ/مِدْوَسٌ]	pedal, a	(Al-Zarkalī 2011: 167- 168; Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 265; Willmon 1994: 109)
le pianist la pianist	عازِفُ البِيَانُو لَاعِبُ البِيَانُو [عازِفٌ عَلَى البِيَانُو]	pijanista pijanistkinja	(Mulḥam, Rūyānūf 2011: 101; B. a. 2007: 60; Muftić 2004: 959)
le piano	بِيَانُو [بِيَانَهُ], [مِعْرَفٌ]	klavir	(Mulḥam, Rūyānūf 2011: 101; Ṭanūs 2008: 13; Hajjar 1975: 702; Wehr 1980: 610)
le poème symphonique	قَصِيدَةُ سَمْفُونِيّ/ قَصِيدَةُ سَمْفُونِيَّةٍ ج قَصَائِدُ سَمْفُونِيَّةٍ	simfonijska poema	(Al-Hūlī 1978: 217, 234; Qasawāt, Ḥanānā 1993; 217; Ḥanānā 1999: 307)
la polka	بُولِكَا	polka	
la polonaise	بُولُونِيْز	poloneza	"بولونيز فا مينور لِلْمُوَلَّفِ شوبان" (Ṭāhā 1999b: 195)
la polyphonie/ polyméodie	(عِلْمُ) البُولِيفُونِي، تَعَدُّدُ الأصْوَاتِ/تَعَدُّدُ الأَلْحَانِ البُولِيفُونِيَّة [تَعَدُّدُ الأَنْغَامِ وَالألْوَانِ]	polifonija	(Al-Šarīf 2010: 80; Al-Hūlī 1978: 307; Al-Šarīf 1993: 65; Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 271)
polyphonique	بُولِيفُونِيّ/ مُتَعَدِّدُ الأصْوَاتِ	polifon	(Ḥasan 1993: 126)

	نُقْطَةٌ		إذا وَرَدَتِ النُّقْطَةُ أَمَامَ عِلَامَةِ مَوْسِيقِيَّةٍ أَضَافَتْ عَلَى هَذِهِ الْعِلَامَةِ نِصْفَ مِقْدَارِهَا الزَّمَنِيِّ
le point		tačka	(Farah 1984: 35)
la (musique) pop	بوب	pop (muzika)	(Ṭahā 1999b: 177)
la portée	المُدْرَجُ المَوْسِيقِيُّ	linijski sistem	"يَتَأَلَّفُ المُدْرَجُ المَوْسِيقِيُّ مِنْ خَمْسَةِ أُسْطُرٍ" (Farah 1984: 14) ²⁴³
le pré-classicisme	{مَا قَبْلَ العَصْرِ الكِلَاسِيِّ}	pretklasicizam	(Al-Şaffār 1988: 28)
le prelude	مُقَدِّمَةٌ/مُقَدِّمَةٌ	preludijum	(Ḥanānā 1999: 319; Ibrāhīm 2011: 183)
presto	إِسْتِهْلَالٌ, بَرِيلُود بَرِيسْتُو/سَرِيعٌ	presto	(Ḥasan 1993: 104; Farah 1984: 81)
le quart de soupir	بِسْرَعَةٍ رُبْعُ زَفْرَةٍ	šesnaestina pause	(Farah 1984: 29)
la quarte	رُبَاعِيَّةٌ [رُبَاعِيٌّ]	kvarta	(Farah 1984: 76; Willmon 1994: 59)
le quatuor	رُبَاعِيٌّ/رُبَاعِيَّةٌ	kvartet	(Ḥanānā 1999: 290, 312)
la quinte	خُمَاسِيَّةٌ [خُمَاسِيٌّ]	kvinta	(Al-Şaffār 1988: 20; Willmon 1994: 57)

²⁴³ Ovaj termin vokalizovali smo prema navodima T. Muftića, koji daje prevodni ekvivalent „(notno) crtovlje“ (Muftić 2004: 433). S druge strane, Dž. Vilmon navodi istu leksemu u ovom značenju, ali vokalizovanu kao „madrağ“ (Willmon 1994: 117).

	خُمَاسِيٌّ/خُمَاسِيَّةٌ		"خُمَاسِيٌّ البِيَانُو تَرُوتْ لَشُوبِرْت" (Banyān 1993: 188)
le quintette		kvintet	"الخُمَاسِيَّةُ الوُتْرِيَّةُ مِنْ مَقَامِ رِي مَاجُورِ ك ٥٩٣" (Safrayān 1993: 164)
le rap	الرَّاب	rep	(Al-Law 2010: 16)
la rapsodie	رَابِسُودِيٌّ/رَابِسُودِيَّةٌ	rapsodija	(Al-Zarkalī 2011: 166; Al-Hūlī 1978: 33)
ré	رِي/رِه	d (re)	(Ṭanūs 2008: 15; Al-Zarkalī 2011: 166)
le register	طَبَقَةٌ مَدَى (المَدَى)	registar	"صَوْتُهُ مِنْ طَبَقَةِ كُونْتَرْتِينُورٍ وَهِيَ طَبَقَةٌ نَادِرَةٌ جِدًّا عِنْدَ الْمُعْتَمِدِينَ الرِّجَالِ حَيْثُ أَنَّهَا تَمِيلُ إِلَى طَبَقَةِ الأَلْتُو النَّسَائِيَّةِ" (Ṭāhā 1999b: 195)
la renaissance	عَصْرُ النَّهْضَةِ عَلَامَةُ التَّرْجِيْعِ	renesansa	"الطَّابِعُ الشَّاحِبُ لِآلَةِ البَاصُونِ فِي المَدَى العَالِي" (Римский-Корсаков 1999: 81) (Al-Şaffār 1988: 46)
le renvoi		znak nad notnim sistemom	"إِذَا وَرَدَ فِي قِطْعَةٍ مُوسِيقِيَّةٍ مَقْطَعٌ بَيْنَ حَاجِرَيْنِ وَأَمَامَ كُلِّ حَاجِرٍ نُفُطَتَانِ فَذَلِكَ يَعْني أَنَّهُ يَجِبُ تَرْجِيْعُ هَذَا المَقْطَعِ الكَائِنِ بَيْنَ هَذَيْنِ الحَاجِرَيْنِ" (Farah 1984: 38)
le requiem/la messe des morts (défunts)	رِيكُويَامٌ/رِيكُويِمٌ قَدَّاسٌ جَنَائِزِيٌّ	rekvijem	(Ḥanānā 1999: 289; Ṭāhā 1999b: 197; Al-Hūlī 1978: 34)
le rock	الرُّوك	rok	(Ṭāhā 1999b: 177)
le rococo	رُوكُوكُو	rokoko	(Ṭāhā 1999b: 179)

	الرومانس /		(Ṭāhā 1999b: 190; Al-Zarkalī 2010: 112)
le romantisme	الرومانسية / العَصْرُ الرومانتيكيُّ	romantizam	
la ronde	روند/مُسْتَدِيرَةٌ	cela nota	(Faraḥ 1984: 10)
le rondo	روندو	rondo	(Al-Ṣaffār 1988: 18)
la rumba	رومبا	rumba	(Al-Hūlī 1978: 184)
le saxophone	ساكسوفون [سكسيّة]	saksofon	(Yudkin 2011: 202; Ṭanūs 2008: 12)
le saxophone alto	ساكسوفون آلتو [السكسيّة الزنّانة]	alt-saksofon	(Yudkin 2011: 202; Ṭanūs 2008: 12)
le saxophone baryton	ساكسوفون باريتون	bariton-saksofon	(Yudkin 2011: 203)
le saxophone soprano	{السوبرانو ساكسوفون}	sopran-saksofon	(Hūlar 1993: 131)
le saxophone tenor	الساكسوفون تينور	tenor-saksofon	(Yudkin 2011: 197)
le scherzo	سكيرزو/سيكروز شيرزو [مزحة موسيقية]	skerco	(Ṭāhā 1999a: 153, 154; http://forum.wordreference.com/showthread.php?t=703572)
le seconde	ثُنَائِيَّة [ثُنَائِي]	sekunda	(Faraḥ 1984: 76; Willmon 1994: 134)

la seizième de sopir	نَصْفُ ثَمَنٍ زَفْرَةٍ	šezdesetčetvrtina pauze	(Farah 1984: 29)
la sequence	تَرْتِيلَةٌ	sekvenca	(Ḥanānā 1993: 157)
le septette	سُبَاعِيَّةٌ	septet	(Al-Zarkalī 2011: 154)
la septième	سُبَاعِيَّةٌ [سُبَاعِيٌّ]	septima	(Farah 1984: 76; Willmon 1994: 137)
le sextette	سُدَّاسِيَّةٌ	sektet	(Al-Ḥūlī 1978: 238; Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 283)
le sextolet	السكستوليه	sekstola	(Farah 1984: 51)
si	سي	<i>h (si)</i>	(Al-Zarkalī 2011: 166)
le signe d'altération/l' accident	عَرَضِيٌّ	predznak, akcidental	(Qasawāt, Ḥanānā 1993: 226)
le sillet	دَسْتَانٌ ج دَسَاتِينٌ ²⁴⁴	prag	(Al Faruqi 1981: 57; Willmon 1994: 60)
le silence	[عَتَبٌ] صَمْتٌ, بُرْهَةٌ [سَكْتَةٌ/رَاحَةٌ]	(cela) pauza	(Farah 1984: 29; Willmon 1994: 109)
la sixte	سُدَّاسِيَّةٌ [سُدَّاسِيٌّ]	seksta	(Farah 1984: 76; Willmon 1994: 139)
sol	صَوْلٌ	<i>g (sol)</i>	(Ṭanūs 2008: 15)
le solfège	صَوْلَفِيْجٌ	solfedo	(Ḥasan 1993: 109)

²⁴⁴ T. Muftić navodi sledeća značenja lekseme „dastān“ – „struna“, „žica“, „klavijatura“ (Muftić 2004: 438).

	فَرْدِي الصَّوْتِ , إِفْرَادِيَّ بِصَوْرَةٍ مُنْفَرِدَةٍ , مُنْفَرِدًا إِنْفَرَادِيَّ سولو/صولو		(Ibrāhīm 2011: 179) "كونشرتو الكمان الوحيد لبيتهوفن" (Ṭāhā 1999a: 154) الغناء الإفرادي" (Abū al-Šāmāt 1999: 170) "ثُمَّ يَبْدَأُ طَوْرَ شَاعِرِيَّ يَسْتَعِيدُ الثِّيمَةَ الرَّئِيسِيَّةَ بِالتَّأْوِبِ بَيْنَ الكَمَانِ الإِفْرَادِيِّ وَالْفَلَوَاتِ" (Mutter 1999: 20) "مَقَاطِعُ مُنْفَرِدَةٍ" (Римский-Корсаков 1999: 99) "كونتراياص صولو" (Римский-Корсаков 1999: 79) "بيانو مُنْقَرِد" (Ḥanānā 2006: 74)
le solo	وَحِيدًا [غصن]	solo	Vidi i: (Al-Šaffār 1988: 62; Римский- Корсаков 1999: 80; Al-Ḥūlī 1978: 247; Ban 'Abd al- Allāh 1973a: 286)
le/la soliste	صوليست	solista	
la sonate	سوناتا/سوناته/ سوناته/صوناته	sonata	(Al-Zarkalī 2011: 166; Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 286; Al-Šaffār 1988: 15; Al-Ḥūlī 1978: 245)
le soprano	سوبرانو/سيرانو حَادَّة	sopran	(Ḥasan 1993: 107; Al-Ḥūlī 1978: 238)
sotto voce	بِتَمْتَمَةٍ	sotto voce	(Ṭanūs 2008: 29)
le soupir	زُفْرَةٌ	čtvrtnina pauze	(Faraḥ 1984: 29)

la sous-dominante	الدَّرَجَةُ الرَّابِعَةُ, تَحْتَ الْمُسَلَّطَةِ	subdominanta	(Faraḥ 1984: 77)
le studio	إِسْتُودِيو ج إِسْتُودِيوَهَاتْ إِسْتَاكَاتُو/مُنْقَطَعْ	studio	(Al-Law 1999b: 66)
le staccato		stakato	"العَزْفُ الْمُنْقَطَعُ" "Staccato [الأداء الْمُنْقَطَعُ [...] (...)]" (Mulḥam, Rūyānūf 2011: 116) Vidi i: (Ibrāhīm 2011: 181) (Al-Ṣaffār 1988: 18; Al-Hūlī 1978: 49)
la suite	سُوَيْتْ	svita	(Faraḥ 1984: 77)
la sus-tonique	الدَّرَجَةُ الثَّانِيَّةُ/ فَوْقَ قَرَارِ النِّعْمَةِ	supertonika	
la symphonie	سِمْفُونِيَّةُ [سِمْفُونِيَا] سِمْفُونِيَّةُ {تَأَلَّفُ الْأَصْوَاتِ}	simfonija	(Al-Hūlī 1978: 31; Muftić 2004: 676; Al-ʿĀyid, ʿUmar i dr. b. g.: 643; http://forum.wordreference.com/showthread.php?t=703572)
la syncope	سِنْكُوبْ [تَأْخِيرُ النَّبْرِ]	sinkopa	(Faraḥ 1984: 53; Ban ʿAbd al-Allāh 1973a: 295)
le synthétiseur	سِنْثِسَايْزِرْ سُوَيْنِغْ	sintesajzer	(Al-Hūlī 1978: 272)
le swing		sving	"خِلَالَ السَّنَوَاتِ الْعَشْرِ الَّتِي امْتَدَّتْ بَيْنَ ١٩٣٥ وَ ١٩٤٥ وَهِيَ فَنْرَةٌ مَعْرُوفَةٌ بِعَصْرِ السُوَيْنِغِ، حَدَّثَ أَكْبَرُ تَغْيِيرِ جَمَاعِيٍّ فِي تَارِيخِ الْجَازِ" (Stearns b. g.:240)

le tango	تانغو/تونجو	tango	(Al-Šarīf 2011: 190; Al-Hūlī 1978: 211)
la techno	التكنو	tehno	(Al-Law 2010: 17)
le tempo	[دَرَجَةُ السَّرْعَةِ] [سُرْعَةً]	tempo	(Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 295; Willmon 1994: 296)
le tenor	تينور/حادّة	tenor	"كَمَا نُقَسِّمُ أَصْوَاتَ الرِّجَالِ إِلَى حَادَّةٍ (تينور)" (Ḥasan 1993: 107)
le tétracorde	تتراكورد	tetraord	Vidi i: (Al-Šaffār 1988: 53) "فَالسُّلْمُ الْمَوْسِيقِيُّ يُقَسَّمُ إِلَى قِسْمَيْنِ، يَحْتَوِي كُلُّ قِسْمٍ مِنْهَا عَلَى أَرْبَعَةِ أَصْوَاتٍ، وَلِهَذَا يَنْ الْقِسْمَيْنِ "اسْمٌ خَاصٌّ وَهُوَ "تتراكورد" (Faraḥ 1984: 71)
le théâtre musical	المَسْرُحُ الغِنَائِيُّ	muzičko pozorište	(Al-Māliḥ 2010: 47)
le theme	ثيمة	tema	(Mutter 1999: 20)
la tierce	ثَلَاثِيَّةٌ [ثَلَاثِيٌّ]	terca	(Faraḥ 1984: 76; Willmon 1994: 155)
la Tiger Rag	راغ النمر	Tajgr reg	"وَكَمَثَالٍ عَلَى هَذَا نُورِدُ لَحْنَ 'راغ النمر'. وَهِيَ رَقْصَةٌ فَرَنْسِيَّةٌ ذَاتُ وَزْنٍ ثَلَاثِيٍّ ٤/٣ نُقِلَتْ إِلَى أُسْلُوبِ الْجَازِ وَتَغَيَّرَ وَزْنُهَا الثَّلَاثِيُّ إِلَى ثُنَائِيٍّ أَوْ رُبَاعِيٍّ ٤/٢ أَوْ ٤/٤ اللَّذَيْنِ هُمَا الْوَزْنَانِ النَّمُودَجَيْنِ لِلنُّوعِ الْجَدِيدِ" (Hūlar 1993: 133)
la timbale	تمباني	timpan	(Al-Šarīf 1993: 64)

	الدرجَةُ الأولى	(Farah 1984: 77; Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 298)
la tonique	قَرَارُ النِّعْمَةِ [أَسَاسٌ] مِفْتَاحُ [أُصْبُعُ البِيَانِ أَوْ الأُرْعُنِ] [مَلْمَسٌ] [مَلْمَسَةٌ] تَحْوِيلٌ	tonika
la touché		(Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 246; Willmon 1994: 158; Muftić 2004: 1363)
la transcription		transkripcija
la transposition	الانْتِقَالُ التَّصْوِيرُ	(Farah 1984: 78)
le triangle	[مُثَلَّثٌ]	trijangl
le trio	ثَلَاثِيَّةٌ/ثَلَاثِيٌّ {تَرْيُو}	trio
le triolet	تَرْيُولِيَه	triola
le trombone	تَرْوَمْبُون [مُتَرَدِّدَةٌ]	trombon, pozauna
		"وَكَانَتْ أَعْمَالُهُ الْأَهَمُّ فِي الْفَنِّ مَا بَيْنَ ١٨٣٠ . ١٨٤٠ هِيَ تَحْوِيلُ مَقْطُوعَاتٍ الْعَدِيدِ مِنَ الْمُؤَلِّفِينَ إِلَى آلَةِ الْبِيَانُو، خُصُوصاً أَعْمَالُ بِيرَلِيوزَ وَبَتْهوفنَ وَشوبرتَ، إِلَى جَانِبِ مُؤَلِّفِي الْأُوبرَا الْإِيطَالِيَّةِ" (Ḥanānā 2011: 145- 146)
		(Willmon 1994: 159)
		"ثَلَاثِيَّ البِيَانُو مَقَامَ رِي مِينورَ" (Banyān 1993: 182)
		Vidi i: (Al-Hūlī 1978: 267) (Farah 1984: 50)
		(Banyān 1993: 188; Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 300; Ṭanūs 2008: 12)

	<u>ترومبيت</u>		"إنَّهُ إِبْرَاهِيمَ مَعْلُوفَ الَّذِي يَعَزِفُ البوقَ عَلَى رُبعِ
la trompette	بوق	truba	مقَامٌ" (B. a. 2007: 49)
			Vidi i: (Banyān 1993: 188; Al-Şaffār 1988: 170)
	<u>عازفُ ترومبيت</u>		(Yudkin 2011: 201; Ban 'Abd al-Allāh 1973a: 300; Muftić 2004: 159)
le trompettiste	[لِبوقَ/مِبوقَ] [ترومبيتجى]	trubač	
le tuba	توبه/توبا	tuba	(Hūlar 1993: 133; Ṭanūs 2008: 12)
tutti	العزفُ الجماعي مع الأوركسترا	tuti	(Римский-Корсаков 1999: 81)
la valse	فالس	valcer	(Al-Hūlī 1978: 247; Al-Zarkalī 2011: 166)
les variations	تنويعات	varijacije	(Al-Şaffār 1988: 21; Al-Hūlī 1978: 34)
le vibraphone	فبرافون	vibrafon	(Al-Hūlī 1978: 257)
le violon	كمان كمنجة فيولون/فيولينه	violina	"وكانت الفرقة الموسيقية في بداية القرن العشرين تُسمى التخت الشرقي. وهو مؤلف من أربعة عازفين هم: عازف القانون وعازف العود وعازف الناي وعازف الدف. ثم أُضيف إليهم عازف خامس هو عازف الكمان (الفيولون)" (Al-Māliḥ 2010: 49)
			Vidi i: (Al-Hūlī 1978: 36)

	فيولونسيل / الكَمَانُ الْجَهِيْرُ {فيولونسيل}		(Al-Šarīf 1993: 64; Banyān 1993: 185; Ban ʿAbd al-Allāh 1969: 356; Hajjar 1975: 1011; B. a. 2001: 113; Yudkin 2011 : 203; Al-Hūlī 1978: 281; Al-Šaffār 1988: 67; Abū al-Suʿūd 2010: 190)
le violoncelle	[الكَمَانُ الرَّخِيْمُ] [الكَمَانُ الْكَبِيْرُ] [الكَمَنْجَةُ الْكَبِيْرَةُ] تشيلو/تشيللو/جلو/ شيلو	violončelo, čelo	
le violoncelliste	[عازِفُ كَمَانٍ كَبِيْرٍ]	violončelista	(Hajjar 1975: 1011)
le violoniste la violoniste	عازِفُ الكَمَانِ عازِفَةُ الكَمَانِ	violinista violinistkinja	"سَيَرْدُ فِي الْعَدَدِ الْقَائِمِ مِنَ الْمَجَلَّةِ مَقَالَةٌ بِقَلَمِ عازِفَةِ الكَمَانِ الْمَشْهُورَةِ أَنْ صُوفِي مَوْتَرٍ" (Tāhā 1999a: 155)
	فيرتيوز		Vidi i: (Hanānā 2011: 144)
la virtuosité		virtuoznost	"وَيَسَبَبُ مَهَارَتِهِ الْكَبِيْرَةَ فِي الْعَزْفِ عَلَى آلَةِ الْبِيَانُو، فَقَدْ تَوَجَّهَ بِحِمَاسَةٍ نَحْوَ مُؤَلَّفَاتِ الْبِيَانُو الَّتِي حَمَلَتْ أَهَمَّ مُمَيِّزَاتِ فَنِّهِ وَخَاصَّةً مُمَيِّزَاتِ الْفِيْرْتِيُوْزِ (بِرَاعَةِ الْأَدَاءِ وَقُوَّتِهِ) الَّتِي عَكَّسَ فِيهَا أَيْضاً إِحْسَاساً قَوْمِيّاً هُنْغَارِيّاً وَاضِحاً" (Ibrāhīm 2011: 178)
le xylophone	إكسيلوفون [خَشَبِيَّةٌ] {زيلوفون}	ksilofon	(Al-Hūlī 1978: 262; Al-Šaffār 1988: 23; Tanūs 2008: 12; Willmon 1994: 177)

10. Zaključak

Polazna ideja ovog rada bila je neophodnost podele muzičkih termina u arapskom jeziku na one, kojima su označeni pojmovi autentične arapske muzike i one, kojima su označeni pojmovi iz zapadne muzičke tradicije. Osim kulturološkog, njeno jezičko utemeljenje je počivalo na premisama da situacija u kojoj se našao arapski svet i samim tim i arapski jezik od trenutka kada je Napoleon kročio na egipatsko tlo, nije nalikovala ničemu što se kao dominantan model javljalo do tada. Pojmovi nepoznati arapskom svetu počeli su nezaustavljivom brzinom i u velikim količinama da pristižu sa Zapada i bilo je neophodno imenovati ih. Na osnovu analize ekscerpiranih termina izdvojili smo sledeće karakteristične crte kod oba sloja muzičke terminologije.

10.1. Pojmovi autentične muzičke tradicije i njihova terminologija

- Lekseme stranog porekla su u najvećem broju slučajeva u potpunosti adaptirane;
- termini stranog porekla su najčešće iz grčkog, turskog, a pre svega persijskog jezika;
- termini su u velikoj meri standardizovani;²⁴⁵
- prisutne su polisemija i/ili homonimija. Pojedini muzički termini istovremeno imaju i značenje u fondu opšte leksike ili nekom drugom predmetnom polju. Ovde je sadržana i jedna od osnovnih karakteristika ovog sloja muzičke terminologije – jedan muzički termin se ne vezuje samo za jedan pojam u registru muzike, već za dva, a nekad i više njih. Time se narušava kriterijum nedvosmislenosti termina.²⁴⁶

²⁴⁵ Kao primer se navode nazivi za autohtone muzičke instrumente, koji su ujednačeni i prihvaćeni od strane arapskih muzičara (Ṭanūs 2008: 28).

²⁴⁶ L. I. al-Faruki na dijahronijskom planu konstatuje da je jedan od glavnih problema muzičke terminologije u arapskom jeziku to što je veliki broj muzičkih termina imao različita značenja tokom više vekova (Al Faruqi 1981: xi). Ibn Sida (Ibn Sīda, †1065) u enciklopedijskom rečniku *al-Muḥaṣṣaṣ fī al-luġa* navodi da se pod terminom „kinnārāt“ (pl.) mogu podrazumevati „udovi“ (ar. al-ʿīdān), ali i „defovi“ (Rašīd 1975: 28). To delimično potvrđuje i L. I. al-Faruki, koja navodi da je „kinnār“ – „an ancient musical instrument [...] a lute [...], a pandore or long-necked lute [...], a tambourine, a drum [...] or a lyre (Al Faruqi 1981: 147). T. Muftić navedi sledeća značenja ove lekseme – „lutnja“, „harfa“ i „tamburin“ (Muftić 2004: 1309).

10.2. Pojmovi neinherentni arapskoj muzičkoj tradiciji i njihova terminologija

- Veliki procenat ovih termina čine lekseme stranog porekla, koje su najčešće neadaptirane (uslovno rečeno tuđice – ar. *daḥīl*). Iako postoje i *novije* pozajmljenice, koje su se uklopile u paradigme arapskog jezika – poput leksema u značenju „valcer“ (ar. *fāls*) ili „marš“ (ar. *mārš*) – njihov broj je zanemarljiv;
- karakteristična su terminološka kolebanja.
 1. Koegzistiranje (čak i u okviru jednog istog dela/članka) lekseme domaćeg i stranog porekla, odnosno domaće kovanice i tuđice, koje se neretko navode i zajedno.
 2. Više domaćih leksema/kovanica se koristi za jedan isti pojam. Ovde bismo mogli da govorimo i o izvesnoj vrsti *subnivoa*, jer se u okviru domaćih kovanica izraženih genitivnom vezom, na mestu rektuma (ar. *muḏāf ilayhi*) naizmenično javljaju dve, a nekad i više arapskih leksema.²⁴⁷
 3. Paralelne upotrebe pozajmljenica iz dva strana jezika.

Na osnovu izdvojenih karakteristika možemo da zaključimo da je osnovna crta ovog segmenta muzičke terminologije izrazita terminološka dubletnost/sinonimija.²⁴⁸ Dubletnost je neraskidivo povezana sa problemom neuspešno sprovedenog ujednačavanja terminologije, odnosno direktna posledica neuspele standardizacije.

- lekseme domaćeg porekla u značenju muzičkih termina, kojima su označeni pojmovi neinherentni arapskoj muzičkoj tradiciji, često su predlozi tela zaduženih za jezička pitanja i terminologiju, poput Akademije u Kairu i drugih. Neki od ovih termina nikada nisu zaživeli u upotrebi, odnosno na njih nismo naišli u konsultovanoj literaturi. Osnovna karakteristika pak onog dela predloženih termina na koje smo

²⁴⁷ Tako se kod terminâ za polifoniju na mestu rektuma naizmenično javljaju plurali leksema „*ṣawt*“ („glas“, „ton“), odnosno „*laḥn*“ („melodija“), i to čak i u okviru jednog istog članka – „*taʿaddud al-aṣwāt*“ i „*taʿaddud al-ahân*“. Primeri navedeni iz: (Al-Šarīf, 1993: 63, 65).

²⁴⁸ U poglavlju o terminološkim dubletima, a i drugde u radu smo kroz primere prikazali u kojoj su meri prisutni terminološki sinonimi. Međutim, ta slika nije nužno i konačna. Konsultovanjem novih izvora, nailazimo i na nove dublete.

nailazili u konsultovanoj literaturi, jeste to da se čak i decenijama nakon što su objavljeni u zvaničnim glasilima ili specijalizovanim rečnicima nadležnih institucija, oni i dalje navode zajedno sa integralnim pozajmljenicama (neretko i terminima navedenim latinicom) ili opisnim terminima/eksplanatornim ekvivalentima. Primeri su brojni.²⁴⁹ Funkcija koju ovde imaju pozajmljenice ili opisni termini, jeste da domaće termine/predloge *prevedu* čitalaštvu. Ovo je ujedno i pokazatelj toga dokle se stiglo u nastojanjima da se određeni broj pozajmljenica zameni leksemama domaćeg porekla. Ovakav način navođenja pojedinih domaćih termina, pokazuje da oni ne ispunjavaju kriterijum ustaljenosti – osobinu koja podrazumeva „da je termin duže vrijeme prisutan, opštepoznat i prihvaćen“ (Šipka 2006: 151), odnosno da je korišćen i prihvaćen u određenoj naučnoj disciplini;

- termini stranog porekla u ovom segmentu muzičke terminologije najčešće su romanizmi, iz, pre svega, italijanskog, ali neretko i francuskog jezika. Nisu retki slučajevi u kojima je veoma teško, ili čak i nemoguće, utvrditi koji je od ova dva jezika zapravo jezik davalac;
- i u ovom segmentu muzičke terminologije se javlja polisemija i/ili homonimija. Jedan od uzroka njihove pojave jeste doslovno prevođenje termina iz stranog jezika, kada arapska leksema koja je do tada imala značenje u opštem leksičkom fondu, ili nekom drugom predmetnom polju, dobija i značenje muzičkog termina. Polisemiji doprinosi i predilekcija akademijâ pri kovanju naučno-tehničke terminologije, s obzirom na to da pored derivacije leksema od postojećih korena, one najradije pribegavaju preuzimanju već postojećih leksema u novim značenjima, putem, na primer, semantičke ekstenzije.²⁵⁰

²⁴⁹ Tako je, na primer, domaći termin, odnosno kalk „al-iftitâhiyya“ praćen engleskim terminom „Overture“. Primer preuzet iz: (Римский-Корсаков 1999: 99).

²⁵⁰ Najvažniji kriterijumi, koje je postavila Akademija u Damasku pri stvaranju novih termina jesu:

1. Za imenovanje novih (stranih) pojmova treba najpre iskoristiti već postojeće arapske reči.
2. U slučaju da u tom „rezervoaru“ adekvatna reč ne postoji, treba izvoditi nove reči od arapskih korena.
3. Ukoliko nije moguće pronaći ili izvesti novu reč arapskog porekla, treba pozajmiti stranu reč i uskladiti je sa morfološkim i fonološkim pravilima arapskog jezika (Sawaie 2007: 637).

10.3. Nedoslednosti i nejasnoće

- Termini izraženi genitivnim vezama javljaju se i u određenom i u neodređenom vidu. Tako je, na primer, u rečniku DŽ. Vilmona termin za „limene duvačke instrumente“ izražen neodređenom genitivnom vezom – ar. „ālāt nafḥ nuḥāsiyya“ (Willmon 1994: 21) – dok smo u konsultovanoj literaturi sretali određeni vid genitivne veze u značenju istog termina;
- nedoslednost je izražena pri preuzimanju stranih leksema, ne samo kada je u pitanju prenos u arapskom jeziku nepostojećih konsonanata, već i u tome da li se adaptacija vrši prema grafiji ili se oslanja na izgovor u izvornom jeziku, odnosno neretko i jeziku posredniku. Tako se, na primer, skraćeni naziv termina za „violončelo“ – „čelo“ – za koji D. Despić smatra da je terminološki besmislen, „pošto je –cello samo jedan od italijanskih nastavaka za deminutiv“ (Despić 1986: 82), u arapskom najčešće javlja u grafijama koje prenose izgovor. Međutim, istovremeno se sreće i arapska grafija sa podvostručenim konsonantom „lām“, što znači da se ona adaptirala prema tome kako se ova leksema izvorno piše;
- u arapskom jeziku možemo konstatovati još jedan odnos između termina i pojma koji navodi R. Đorđević – „dva ili više termina predstavljaju dva ili više pojmova kada se radi o dva neuređena skupa“ (Đorđević 1983: 48). Primer za to su termini za instrumente klarinet i oboa, odnosno arapske lekseme „mizmār“ i „šurnāya“, koje se javljaju u značenju oba instrumenta. Ovaj primer, međutim, zabeležili smo u rečničkoj literaturi (B. a. 1974: 296; Hajjar 1975: 141, 452);
- kada su u pitanju strani termini i pojmovi neinherentni arapskoj muzičkoj tradiciji, u konsultovanoj literaturi smo nailazili na česte štamparske greške – erate. Iz toga treba izuzeti akribično priređen časopis *al-Haja al-musikija*.

10.4. Purizam *pro et contra*

- T. Prčić (gradacijski) navodi slučajeve kada je upotreba anglicizama u našem jeziku *sasvim neopravdana* i potom *neopravdana*, dok *uslovno opravdanom* smatra one primere, koji nude „mogućnost kraćeg i ekonomičnijeg izražavanja novog ili postojećeg sadržaja od domaće ili odomaćene reči ili izraza“ (Tomović

2007: 88). Primećeno je da Akademija u Kairu češće pribegava parafrazi nego što stvara novi termin, uprkos tome što nominalno prednost daje jednočlanim nad dvočlanim, odnosno višečlanim terminima (Shraybom-Shivtiel 1993: 198). Zvanična tela u arapskom svetu će prednost (makar nominalno) dati terminu koji je transparentan, odnosno motivisan, bez obzira na to da li je on u skladu sa kriterijumom kratkoće. Drugim rečima, termini izvedeni genitivnom ili kvazigenitivnom vezom, a neretko i atributivnom sintagmom smatraju se boljim od integralne pozajmljenice, koja je u najvećem broju slučajeva jednočlani termin. Genitivna veza je najčešće dvočlana, a može imati i više elemenata, ali je arapskom jeziku inherentna konstrukcija. Samim tim ona je transparenta, odnosno motivisana,

- R. Đorđević upozorava da pri prevođenju stranog termina treba biti oprezan, jer „preveden termin može da suzi pojam, ili da prevaziđe okvire datog pojma“ (Đorđević 1983: 50). Drugim rečima, insistiranje na prevedenici/kalku može narušiti kriterijum preciznosti, što je osobina koja podrazumeva „da termin bez prelivanja i bez ostatka pokriva svoj pojam“ (Šipka, 2006: 151).

U specijalizovanom rečniku objavljenom u časopisu *al-Lisan al-arabi* je kao termin za „andante“ predložena arapska leksema „awnā“ i u zagradi nakon toga dato i „mu‘tadil al-but‘“ (Ban ‘Abd al-Allāh 1973a: 212). Doslovno značenje predloženih leksema/termina jeste „lakše“/„sporije“ i „umereno sporo“, što nije u potpunosti odgovarajuće značenju koje ima ova oznaka za tempo, pod kojom se u muzici podrazumeva relativno brz tempo.²⁵¹

Kalkiranjem nije uvek moguće preneti pun smisao i sve nanose značenja, koji je neki termin stekao viševjekovnom upotrebom u različitim evropskim kulturnim i civilizacijskim kontekstima. Izborom arapske lekseme „dirāsa“ – doslovno „studij“, „studiranje“, „proučavanje“ (Muftić 2004: 434) – kao prevodnog ekvivalenta termina „etida“ (fr. „étude“ – doslovno „vežba“, „studija“), akcenat je stavljen na tehnički momenat ove instrumentalne kompozicije s izrazito didaktičkom svrhom, u kojoj se određeni tehnički problem rešava tako „da se što potpunije iscrpe sve mogućnosti, koje on pruža“ (Cipra 1958: 437). Međutim, ne

²⁵¹ „Veoma je prošireno shvaćanje, da je *a.* polagan tempo poput *adagia*. Naprotiv, *a.* je sredina između *allegro* i *adagia*; to je relativno brz, pokretan tempo (Andreis, Malinar i dr. 1958: 42).

treba zaboraviti da „za razliku od *tehničkih vježbi*, u kojima je zadatak dat u obliku formule, koja se prenosi na razne stupnjeve lestvice [...] ili se varira [...], u etidi zadatak dobiva muzikalan sadržaj i formu“ (Cipra 1958: 437), pa bi stoga, smatramo, u ovom slučaju u arapskom bilo bolje zadržati pozajmljenicu, realizovanu u arapskom kao „itūd. Osim toga, pozajmljenica „etida“, za razliku od dubleta domaćeg porekla sadrži i *zvučanja* čuvenih interpretacija Šopenovih etida, poput one M. Polinija (Pollini, 1942), o kojoj E. Said kaže sledeće:

„the grandeur of Pollini’s technique, its scale, and its dominating display and reach completely dispatch any remnant of Chopin’s original intention for the music, which was to afford the pianist, any pianist, an entry into the relative seclusion and reflectiveness of problems of technique“ (Said 1991: 4).

- Što su purističke tendencije jače, pa čak i one nominalne, to je prisustvo dubleta veće. „Proces čišćenja, dakle eksflusivni tok, obično je praćen jednim od influsivnih tokova, prvenstveno tvorbom, unutrašnjim procesima ili oživljavanjem“ (Šipka 2006: 105). Polazeći od činjenice da najčešće nije moguće samo napustiti određene lekseme i usvojiti nove, dešava se da se oni termini, *zvanično za čišćenje*, koriste ravnopravno sa novim predlozima. Stoga, iako se često govori da većina predloženih termina od strane akademija ostaje mrtvo slovo na papiru, odnosno da te termine niko ne koristi, to ne znači da oni ne postoje. Sasvim suprotno, oni postoje i polazeći od činjenice nepostojanja jasne strategije ujednačavanja terminologije, u velikoj meri doprinose neuređenosti terminoloških sistema. Ne treba zaboraviti da akademije uživaju veliki ugled i van arapskog sveta. O tome govori podatak iznesen u članku posvećenom problemima terminologije i prevođenja u organizaciji kao što su Ujedinjene nacije (UN). U njoj se u situacijama kada se neologizam predložen iz sedišta UN u Njujorku razlikuje od onog koji je predložila Akademija u Kairu, a s ciljem uspostavljanja standardizacije unutar organizacije, preporuka daje predlogu Akademije (Didaoui 1999: 10);
- R. Simeon u odnosu domaći termin vs. internacionalizam vidi ozbiljne konkurente, ali njihovo koegzistiranje objašnjava činjenicom da se narodni termini bolje uklapaju u leksičkim sistem datog jezika, dok „internacionalni [...] termini, kao universalni, omogućuju sporazumijevanje među stručnjacima raznih

naroda, te pomažu ujednačavanju pojmova i mišljenja“ (Simeon 1969 I: XVIII). Ako je tačno da od abasidskog doba postoje nastojanja da se upliv strane leksike u arapski jezik ograniči, a da i danas postoji veliki broj stranih termina, kojima su označeni pojmovi iz *stranih* disciplina, ne možemo očekivati da će se za većinu pojmova iz zapadne muzičke tradicije lako istisnuti veliki broj *odomaćenih* pozajmljenica;²⁵²

- u novije vreme se može čuti da je broj neadaptiranih pozajmljenica (koje nije moguće uklopiti u klasičan sistem korena i paradigmi) u savremenom jeziku toliko veliki, da se čini da će narušiti (klasična) pravila o maksimalnom mogućem petoradikalnom korenu i postojećim oblicima paradigmi – premda se istovremeno postavlja i pitanje dužine njihovog opstanka (Badawi, Carter i dr. 2004: 742). Naime, drugi deo konstatacije odnosi se na ono što je primetio i I. Klajn – morfologija je poslednja tvrđava jezika koja se predaje.

Upotreba integralnih pozajmljenica, osim narušavanja morfološkog lika arapskog jezika, može povremeno uticati i na sintaksu. Tako se „solo klavir“ javlja izražen atributivnom sintagmom (imenica, odnosno u konkretnom slučaju pozajmljenica + pridev domaćeg porekla) – ar. „biyānū infirādī“. Međutim, kada se u značenju „solo“ upotrebljava dublet u vidu pozajmljenice „sūlū“, redosled reči nije isti – ar. „sūlū biyānū“;

- smatra se da pozajmljenice narušavaju morfološku prirodu arapskog jezika, ali u pojedinim slučajevima treba razmotriti i to u kojoj meri kalkovi, koji se predlažu umesto njih, utiču na metajeziki nivo.

*

Kritike upućene stepenu standardizacije segmenta muzičke terminologije, kojom su označeni pojmovi neinherentni arapskoj muzičkoj tradiciji, treba da budu umerene iz nekoliko razloga.

²⁵² Zanimljivo je stanovište koje iznosi K. Fersteh kada je u pitanju kompjuterska terminologija u arapskom jeziku, gde je isto vidljiv sukob između, s jedne strane nastojanja da se ide u korak s vremenom i sa druge, tendencijâ purizma u okviru kojih se nastoji da se engleski termini zamene neologizmima. Autor iznosi za puriste optimistično predviđanje – „the omnipresent *kumbyūtur* (or similar transliterations) seems to be on the way out, and it is very possible that the actively promoted *ḥāsūb* ‘calculating machine’ will, indeed, win eventually“ (Versteegh 1997: 183).

- Arapski jezik je, osim purističkih tendencija, bio, uslovno rečeno, ograničen i specifičnim pravilima klasične arapske filologije. Tako je, na primer, izvođenje nove lekseme bilo dozvoljeno samo od glagolske osnove, a ne i denominalno (Stetkevych 1970: 9). Time što je dozvolila denominalno izvođenje, Akademija u Kairu je otvorila vrata novom tumačenju analogije (Shraybom-Shivtiel 1993: 200). Struja, koja je svoje korene imala u učenjima autora poput al-Džavharija (X vek), zabranjivala je izvođenje iz stranih leksema (Stetkevych 1970: 61). Međutim, i tu je vremenom učinjen kompromis.

„The powerful mechanism of root-abstraction did not stop at scientific terminology. Just as the dialects reanalysed foreign words and integrated them into their lexicon, writers did not hesitate to produce new derivations from accepted loans [...] In spite of the resistance of the Academies, some of these derivations, were commonly accepted“ (Versteegh 1997: 180),

- ne treba zaboraviti da ni pojedini termini za pojmove arapske autentične muzičke tradicije nisu standardizovani u evropskim jezicima,
- u odbranu stanja muzičke terminologije u arapskom jeziku staje i moderna terminološka paradigma. Njeni proponenti više ne dovode u pitanje adekvatnost termina u onim slučajevima kada on ne ispunjava kriterijume kao što su nesinonimnost ili nedvosmislenost/monosemičnost.

*

Poznato je da se ne može povući oštra granica između opšte i terminološke/stručne leksike. To su dva interferentna kruga, jer neki stručni nazivi mogu postati toliko prošireni da budu gotovo svima poznati i na taj način biti deo opšteg leksikona, a istovremeno zadržati i svoj stručni/terminološki status (Mamić 1982: 109). Postoji i određeni broj leksema, koje nisu terminologizovane, ali se njihova terminologizacija odvija u sklopu muzičkih izraza, najčešće u vidu atributivnih sintagmi ili genitivnih veza, poput:

- lekseme „namaṭ“, doslovno „način“, „manir“, „metod“, „oblik“, „obrazac“, „forma“, „uzorak“ (Muftić 2004: 1536) – te je kompozicija „u durskom i molskom tonalitetu“ – „bi namaṭ al-kabīr wa al-saḡīr“ ili

- lekseme „šakl“, doslovno „oblik“, „forma“, „vrsta“, „stil“, „način“, „manir“ (Muftić 2004: 753) – te je „durski i molski tonalitet“ – „al-šakl al-kabīr wa al-sağīr“.²⁵³ S tim izuzetkom što se leksema „šakl“ istovremeno javlja i kao termin u značenju „(muzičkog) oblika“ – na primer, „šakl al-ītūd/al-dirāsa.

Činjenica da se veliki broj (sličnih) leksema upotrebljava da bi se izrazio jedan isti pojam, potvrda je toga da nijedna od njih nije stekla status termina (terminus technicus) u njegovom modernom značenju (Ormos 1993: 220). Dodajući tome i dilemu u pogledu terminološkog statusa leksema u registru muzike, poput, na primer, lekseme „tadžvid“ i sličnih, precizna definicija pojma sâmog muzičkog termina nije jednostavna.

²⁵³ Primeri su navedeni iz: (Al-Şaffār 1988: 63).

Literatura

1. Abboud, P., Attieh, A. i dr. (2002). *Intermediate Modern Standard Arabic (Revised Edition)*. Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan.
2. Abraschew, B., Gadjew, W. (2006/2007). *Illustrierte Enzyklopädie der Musikinstrumente*. China: Tandem Verlag GmbH h. f. Ullman.
3. D.Aflito, I. K. (2012). *Savremena arapska književnost*. Beograd: Zavod za udžbenike.
4. Afnan, S. M. (1964). *Philosophical Terminology in Arabic and Persian*. Leiden: E. J. Brill.
5. Ajanović, I. (1958). Arapska muzika. In J. Andreis (ed), *Muzička enciklopedija I* (pp. 53- 55). Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ.
6. Ali, A. M. (1987). *A Linguistic Study of the Development of Scientific Vocabulary in Standard Arabic*. London and New York: Kegan Paul International.
7. Ali, A. M. (2006). Compounds. In K. Versteegh (ed), *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics I* (pp. 451- 455). Leiden-Boston: Brill.
8. Andreis, J. (1958). Atonalnost. In J. Andreis (ed), *Muzička enciklopedija I* (pp. 69). Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ.
9. Andreis, J. (1963). Povijest muzike. In J. Andreis (ed), *Muzička enciklopedija 2* (pp. 427- 432). Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod.
10. Andreis, J., Malinar, A. i dr. (1958). Adagio. In J. Andreis (ed), *Muzička enciklopedija I* (pp. 6- 7). Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ.
11. Andreis, J., Malinar, A. i dr. (1958). Andante. In J. Andreis (ed), *Muzička enciklopedija I* (pp. 42). Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ.
12. Andreis, J., Malinar, A. i dr. (1958). Heterofonija. In J. Andreis (ed), *Muzička enciklopedija I* (pp. 659). Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ.
13. Andreis, J., Živković, M. (1958). Impresionizam. In J. Andreis (ed), *Muzička enciklopedija I* (pp. 702- 703). Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ.
14. Asbaghi, A. (2008). Persian Loanwords. In K. Versteegh (ed), *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics III* (pp. 580- 584). Leiden-Boston: Brill.

15. Asmar, S. W., Hood, K. (2001). Modern Arab Music: Portraits of Enchantment from the Middle Generation. In Sh. Zuhur (ed), *Colours of Enchantment: Theater, Dance, Music and the Visual Arts of the Middle East* (pp. 297- 320). Cairo: AUC Press.
16. Aziz, Y. Y. (1983). Transliteration of English Proper Nouns into Arabic. *Meta: Journal des traducteurs*, 1 (28), 70- 84.
17. Babić, S. (1990). Postanak novih naziva. In „*Terminologija – teorija i praksa*“, *Naučni sastanak slavista u Vukove dane 18/1* (pp. 31- 37). Beograd, Novis Sad: MSC.
18. Badawi, El-S., Carter, G. i dr. (2004). *Modern Written Arabic: a Comprehensive Grammar*. London and New York: Routledge.
19. Balāsī, M. A. ‘A. (1999). Al-Naḥt fī al-luġa al-‘arabiyya. *Al-Lisān al-‘arabī*, 47, 1- 11. Preuzeto sa <http://www.arabization.org.ma/magazinefiles/47/pdf/275.pdf>.
20. Beeston, A. F. L. (1970). *The Arabic Language Today*. London: Hutchinson University Library.
21. Behrens-Abouseif, D. (2002). Instruments. In J. D. McAuliffe (ed), *Encyclopaedia of the Qur’ān II* (pp. 543- 547). Leiden-Boston: Brill.
22. Berg, H. (2004). Polysemy in the Qur’ān. In J. D. McAuliffe (ed), *Encyclopaedia of the Qur’ān IV* (pp. 155- 158). Leiden-Boston: Brill.
23. Bettini, L. (2008a). Muštarak. In K. Versteegh (ed), *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics III* (pp. 320- 323). Leiden-Boston: Brill.
24. Bettini, L. (2008b). Mutarādif. In K. Versteegh (ed), *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics III* (pp. 323- 325). Leiden-Boston: Brill.
25. Blachère, R. (1952). *Grammaire de l’arabe classique*. Paris: Éditions G. P. Maisonneuve et C°.
26. Boussofra-Omar, N. (2006). Diglossia. In K. Versteegh (ed), *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics I* (pp. 629- 637). Leiden-Boston: Brill.
27. Božović, R. (2012). *Istorija arapske klasične i narodne književnosti (od 6. do 14. veka)*. Beograd: Utopija.
28. Brunšmid, T. (1963). Rekvijem. In J. Andreis (ed), *Muzička enciklopedija 2* (pp. 477). Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod.
29. Bugarski, R. (2007). *Lingvistika u primeni*. Beograd: Čigoja štampa.

30. Bulos, A. A. (1971). *Handbook of Arabic Music*. Beirut: Librairie du Liban.
31. Cabré, T. M. (1999). *Terminology: Theory, Methods and Applications*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
32. Cichonska, S. M. (1990). Mesto terminologije u jezičkom sistemu. In „*Terminologija – teorija i praksa*“, *Naučni sastanak slavista u Vukove dane 18/1* (pp. 23- 26). Beograd, Novis SAD: MSC.
33. Cifoletti, G. (2007). Italian Loanwords. In K. Versteegh (ed), *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics II* (pp. 456- 459). Leiden-Boston: Brill.
34. Cipra, M. (1958). Etida. In J. Andreis (ed), *Muzička enciklopedija 1* (pp. 437). Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ.
35. Čaušević, E. (1996). *Gramatika suvremenoga turskog jezika*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
36. Danielson, V. (1998/1999). The Voice of Egypt: Umm Kulthūm, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century. *Asian Music, 1* (XXX), 183- 185.
37. Danielson, V. (1991). Artists and Entrepreneurs: Female Singers in Cairo during the 1920s. In N. R. Keddie, Baron, B. (ed) *Women in Middle Eastern History: shifting boundaries in sex and gender* (pp. 292- 309). New Haven, Conn. [u.a.]: Yale University Press.
38. Danielson, V. (1995). Devotional Music. In J. L. Esposito (ed) *The Oxford Encyclopedia of the Modern Islamic World* (pp. 364- 368). Oxford University Press.
39. Davis, R. (1997). Traditional Arab Music Ensembles in Tunis: Modernizing al-Turāth in the Shadow of Egypt. *Asian Music, 2* (XXVIII), 73- 108.
40. Despić, D. (1986). *Muzički instrumenti*. Beograd: Fond za izdavačku delatnost Univerziteta umetnosti u Beogradu.
41. Devčić, N. (1958). Homofonija. In J. Andreis (ed), *Muzička enciklopedija 1* (pp. 673). Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ.
42. Dickins, J., Sándor H. i dr. (2005). *Thinking Arabic Translation. A Course in Translation Method: Arabic to English*. London and New York: Routledge.
43. Didaoui, M. (1999). Translators as terminologists. *Al-Lisān al-‘arabī, 47*, 1- 11.
Preuzeto sa: www.arabization.org.ma/magazinefiles/47/pdf/3.pdf

44. Dragičević, R. (2007). *Leksikologija srpskog jezika*. Beograd: Zavod za udžbenike.
45. Duraković, E. (2004). *Kur'an s prijevodom na bosanski jezik*. Sarajevo: Svjetlost.
46. Đorđević, R. (1983). Lingvistička terminologija. *Prevodilac 1*, 47- 52.
47. Đorđević, R. (1987). *Uvod u kontrastiranje jezika*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
48. Emery, P. G. (1988). Compound Words in Modern Standard Arabic. *Zeitschrift für arabische Linguistik*, 19, 32- 43.
49. Esseesy, M. (2009). Semantic Extension. In K. Versteegh (ed), *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics IV* (pp. 164- 169). Leiden-Boston: Brill.
50. Farmer, H. G. (1959). The Science of Music in the *Mafātīḥ al-ʿulūm*. Reprinted from the *Transactions of the Glasgow University Oriental Society*, XVII (1957- 58), 1- 9.
51. Farmer, H. G. (1967). *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*. London: Luzac &Co., Ltd.
52. Al Faruqi, L. I. (1980). The Status of Music in Muslim Nations: Evidence from the Arab World. *Asian Music*, 1 (12), 56- 85.
53. Al Faruqi, L. I. (1985). Music, Musicians and Muslim Law, *Asian Music*, 17 (1), 3- 36.
54. Felber, H. (1984). *Terminology Manual*. Paris: Unesco/Infoterm.
55. Feldman, W. (1996). *Music of the Ottoman Court. Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung.
56. Ferrando, I. (2007). History of Arabic. In K. Versteegh (ed), *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics II* (pp. 261- 268). Leiden-Boston: Brill.
57. Fleisch, H. (1961). *Traité de philologie arabe 1*. Beyrouth: Dar El-Machreq.
- Frishkopf, M. (2001). *Tarab* („Enchantment“) in the Mystic Sufi Chant of Egypt. In Sh. Zuhur (ed), *Colours of Enchantment: Theater, Dance, Music and the Visual Arts of the Middle East* (pp. 233- 269). Cairo: AUC Press.
58. Gade, A. M. (2004). Recitation of the Qurʾān. In J. D. McAuliffe (ed), *Encyclopaedia of the Qurʾān IV* (pp. 367- 385). Leiden-Boston: Brill.

59. Ġālī, W. R. (1993). *Muġam al-ma'āġim al-ʿarabiyya – raṣd ḥaṣrī šārīḥ li al-muġam al-ʿarabī al-maṭbūʿ*. Bayrūt: Maktabat Lubnān Nāšīrūn.
60. Gazzah, M. (2008) Good Girls and Rebels, *ISIM*, 22, 25- 26.
61. Gitani G. (2007). *Kairo u 1000 godina*. Beograd: Geopoetika.
62. Goichon, A. M. (1986). Ibn Zaylā. In B. Lewis, Ménage, V. L. (ed), *The Encyclopaedia of Islam III* (pp. 974). Leiden: E. J. Brill.
63. Gortan-Premk, D. (1997). *Polisemija i organizacija leksičkog sistema u srpskome jeziku*. Beograd: Institut za srpski jezik SANU
64. Grozdanić, S. (1975). *Na horizontima arapske književnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
65. Gutas, D. (2007). Greek Loanwords. In K. Versteegh (ed), *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics II* (pp. 198- 202). Leiden-Boston: Brill.
66. Hafizović, M. (1990). *Lingvističko delo Ibrāhīma Anīsa* (neobjavljen magistarski rad), Filološki fakultet, Beograd.
67. Hammond, A. (2005). *Pop Culture Arab World!: Media, Arts and Lifestyle*. Santa Barbara, California: Abc Clio.
68. Hamzaoui, R. (1965). *L'Académie arabe de Damas et le problem de la modernization de la langue arabe*. Leiden: E. J. Brill.
69. Hassan, S. Q. (2002). Musical Instruments in the Arab World. In V. Danielson, Marcus, S. i dr. (ed), *The Garland Encyclopedia of World Music 6* (pp. 401- 423). New York and London: Routledge.
70. Hassanein, A. T. (2008). Lexicography: Monolingual Dictionaries. In K. Versteegh (ed), *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics III* (pp. 37- 45). Leiden-Boston: Brill.
71. Haywood, J. A. (1965). *Arabic Lexicography – its history, and its place in the general history of lexicography*. Leiden: E. J. Brill.
72. Ḥiġāzī, M. F. (1999). Dawr al-muṣṭalaḥāt al-muwaḥḥada fī taʿrīb al-ʿulūm wa naṣr al-maʿrifa. *Al-Lisān al-ʿarabī*, 47, 1- 9. Preuzeto sa: www.arabization.org.ma/magazinefiles/47/pdf/41.pdf
73. Hirschkind, Ch. (2004). Hearing Modernity: Egypt, Islam, and the Pious Ear. In V. Erlmann (ed), *Hearing Cultures, Essays on Sound, Listening and Modernity* (pp. 131- 151). Oxford – New York: Berg.

74. Hiti, F. (1988). *Istorija Arapa od najstarijih vremena do danas*. Sarajevo: Veselin Masleša.
75. Hoogland, J. (2008). Lexicography: Bilingual Dictionaries. In K. Versteegh (ed), *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics III* (pp. 21- 30). Leiden-Boston: Brill.
76. Hourani, A. (2002). *A History of the Arab Peoples*. London: Faber and Faber Limited.
77. Al-Ḥuṣrī, S. (1975). Ḥawla al-iṣṭilāḥāt al-‘ilmiyya. *Al-Lisān al-‘arabī*, 12 (1), 36-49.
78. Ibn Abdallah, A. (1976). Problems of Arabization in Science. *Al-Lisān al-‘arabī*, 14, V- XIII.
79. Janković, S. (1978). Prilog izučavanju fenomena standardnojezičke varijantnosti. *Književni jezik*, 2 (VII), 5- 15.
80. Janković, S. (1980). Imena i nazivi iz arapskog. *Radovi VII* (pp. 9- 73). Sarajevo: Institut za jezik i književnost u Sarajevu.
81. Janković, S. (1980/1981). Termini i prevođenje. *Godišnjak saveza društava za primenjenu lingvistiku Jugoslavije*, 4- 5 (pp. 245- 247). Zagreb: Savez društava za primenjenu lingvistiku Jugoslavije.
82. Janković, S. (1987). *Arapski izgovor s osnovama arapskog pisma*. Sarajevo: Svjetlost – OOUR Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
83. Karadža-Garić, M. (1978). Terminološka standardizacija. *Književni jezik*, 2 (VII), 41- 51.
84. Karadža, M. (1983). *Izvori srpskohrvatske gramatičke terminologije – uloga i mjesto Vuka Karadžića u njenom formiranju i standardizaciji*. *Radovi X*. Sarajevo: Institut za jezik i književnost u Sarajevu.
85. Karić, E. (1986). *Neki aspekti Enciklopedije Ihvanus-safa*. Sarajevo: Islamski teološki fakultet.
86. Karić, E. (2008). *Kur’an sa prijevodom na bosanski jezik*. Bihać: FF.
87. Karić, E. (2009). *Ġalāluddīn as-Suyūfī, život i komentatorsko djelo*. Sarajevo: El-Kalem.
88. Karp, T. (1973). *Dictionary of Music*. New York: Dell Publishing Co., Inc.
89. Katičić, R. (1971). *Novi jezikoslovni ogledi*. Zagreb.

90. Kilpatrick, H. (2003). *Making the Great Book of Songs, Compilation and the Author's Craft in Abū l-Faraj al-Iṣbahānī's Kitāb al-aghānī*. New York: Routledge.
91. Klajn, I. (1971). *Uticaj engleskog jezika u italijanskom*. Beograd: Filološki fakultet.
92. Klaser-Ledoux, R. (2007). The Ottoman Empire. In S. Joseph (ed), *Encyclopedia of Women and Islamic Culture V* (pp. 6- 8). Leiden – Boston: Brill.
93. Korkut, B. (2001). *Kur'an s prijevodom Besima Korkuta*. Sarajevo: El-Kalem.
94. Kremzer, N. (1981). Semantičke relacije na intra- i interlingvističkom planu. In Lj. Rajić (ed), *Teorija i poetika prevodenja* (pp. 101- 108). Beograd: Prosveta.
95. Krüger-Wust, W. J. (1983). *Arabische Musik in europäischen Sprachen, Eine Bibliographie*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
96. Kuntarić, M. (1963). Ljestvica. In J. Andreis (ed), *Muzička enciklopedija 2* (pp. 133- 134). Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod.
97. Lane, E. W. (1954). *The Manners and Customs of the Modern Egyptians*. London: J. M. Dent & Sons.
98. Larcher, P. (2006). Derivation. In K. Versteegh (ed), *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics I* (pp. 573- 579). Leiden-Boston: Brill.
99. Lelubre, X., Dichy, J. (2009). Terminology. In K. Versteegh (ed), *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics IV* (pp. 458- 466). Leiden-Boston: Brill.
100. Lučić, F., Andreis, J. (1963). Polifonija. In J. Andreis (ed), *Muzička enciklopedija 2* (pp. 415). Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod.
101. El Mahdi, S. (1977). The Arab Musical Tradition. *Cultures IV (1)*, 187-199.
102. Maḥmūd, I. K. (2003). Al-Muṣṭalaḥ wa muṣkilāt taḥqīqihī. *Al-Lisān al-‘arabī*, 56, 8- 22. Preuzeto sa: www.arabization.org.ma/magazinefiles/56/pdf/8.pdf
103. Mamić, M. (1982). Stručni nazivi u općim rječnicima. In D. Čupić (ed), *Leksikografija i leksikologija, zbornik referata* (pp. 109- 114). Beograd – Novi Sad.

104. Marcus, S. (2002). A Case Study of *Maqām Bayyātī*. In V. Danielson, Marcus, S. i dr. (ed), *The Garland Encyclopedia of World Music 6* (pp. 33- 44). New York and London: Routledge.
105. Marcus, S. (2002). The Muslim Call to Prayer. In V. Danielson, Marcus, S. i dr. (ed), *The Garland Encyclopedia of World Music 6* (pp. 153- 156). New York and London: Routledge.
106. Matijašević, J. (1982). O sinonimiji i sinonimima. In D. Čupić (ed) *Leksikografija i leksikologija, zbornik referata* (pp. 115- 130). Beograd – Novi Sad.
107. Maṭlūb, A. (2003). Naḥwa muṣṭalahāt ‘arabiyya. *Al-Lisān al-‘arabī*, 56, 1- 7. Preuzeto sa: www.arabization.org.ma/magazinefiles/56/pdf/105.pdf
108. Mazouzi, B. (2002). Rai. In V. Danielson, Marcus, S. i dr. (ed), *The Garland Encyclopedia of World Music 6* (pp. 269- 272). New York and London: Routledge.
109. Mernisi, F. (2003). *Snovi o zabranjenom voću, priče o detinjstvu u haremu*. Beograd: Laguna.
110. Minović, M. (1974). Termin kao jezički znak – semiotička projekcija terminološke problematike. In *Radovi I* (pp. 205- 217). Sarajevo: Institut za jezik i književnost, Odjeljenje za jezik i književnost.
111. Mitrović, A. (1982). Arapski jezik u lingvističkom i književnom delu Mahmuda Tajmura. *Anali Filološkog fakulteta*, 14, 349- 383.
112. Mitrović, A. (2003). Gramatička terminologija u našim udžbenicima orijentalnih jezika (arapskog, hebrejskog, turskog i persijskog). *Zbornik radova, Udžbenik u nastavi stranih jezika*, 109- 134.
113. Monteil, V. (1960). *L’arabe moderne*. Paris: Librairie C. Klincksieck.
114. Muftić, T. (1956-57). O intenzifikaciji u arapskom. *POF*, VI-VII, 5- 38.
115. Muftić, T. (1998). *Gramatika arapskoga jezika*. Sarajevo: Ljiljan.
116. Nametak, A. (1964). Izbjegavanje upotrebe muzičkih instrumenata kod bosansko-hercegovačkih muslimana. In *Rad VII kongresa folklorista Jugoslavije* (pp. 359- 362). Ohrid.
117. Nasr, S. H. (1968). *Science and Civilization in Islam*. United States: Harvard University Press.

118. Nasr, S. H. (2005). *Islamska umjetnost i duhovnost*. Sarajevo: Lingua Patria.
119. Nelson, K. (1985). *The Art of Reciting the Qur'ān*, Texas: University of Texas Press.
120. Nelson Davies, K. (2002). The Qur'ān Recited. In V. Danielson, Marcus, S. i dr. (ed), *The Garland Encyclopedia of World Music 6* (pp. 157- 164). New York and London: Routledge.
121. Neubauer, E., Neuabuer E. (1987/1988). Henry George Farmer on Oriental Music, An Annotated Bibliography. *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 4*, 219- 271.
122. Neubauer, E. (1999-2000). Glimpses of Arab Music in Ottoman Times from Syrian and Egyptian Sources. *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 13*, 317- 365.
123. Neubauer, E. (2002). Arabic Writings on Music: Eighth to Nineteenth Centuries. In V. Danielson, Marcus, S. i dr. (ed), *The Garland Encyclopedia of World Music 6* (pp. 363- 386). New York and London: Routledge.
124. Odisho, E. Y. (1992). Transliterating English in Arabic. *Zeitschrift für arabische Linguistik, 24*, 21- 34.
125. Omran, E. M. H. (1991). Arabic Grammar: Problems and Reform Efforts. In K. Dévényi, Iványi T. i dr. (ed), *Proceedings of the Colloquium on Arabic Lexicology and Lexicography* (pp. 297- 311). Budapest: The Arabist 3- 4.
126. Ormos, I. (1993). *Surgery* in Arabic Aspects of a Technical Term. In K. Dévényi, Iványi T. i dr. (ed), *Proceedings of the Colloquium on Arabic Lexicology and Lexicography – Part One* (pp. 215- 232). Budapest: The Arabist 6- 7.
127. Parkinson, D. B. (1996). Variability in Standard Arabic Grammar Skills. In A. Elgibali (ed), *Understanding Arabic, Essays in Contemporary Arabic Linguistics in Honor of El-Said Badawi* (pp. 91- 101). Cairo: The American University in Cairo Press.
128. Parkinson, D. B. (2006). *Using Arabic Synonyms*. Cambridge University Press.

129. Paunović-Štajn, R. (2005). *Nastava engleskog jezika na fakultetima umetnosti* (neobjavljena magistarska teza), Filološki fakultet, Beograd.
130. Pavlović, M. (1963). Saradnja Vuka Stefanović Karadžića na terminološkom rečniku iz 1853. *Filologija*, 4, 129- 139.
131. Pešikan, M., Jerković, J. (2011). *Pravopis srpskog jezika*. Novi Sad: Matica srpska.
132. Petrović, A. (1988/89). Paradoxes of Muslim Music in Bosnia and Herzegovina. *Asian Music*, 20 (1), 128- 147.
133. Popović-Mladenović, T. (b. g.). Klavirska muzika Roberta Tolingera. *Projekat Rastko, Biblioteka srpske kulture na internetu*. Preuzeto sa: www.rastko.rs/muzika/tpopovic_tolinger_c.html
134. Prčić, T. (2008). *Semantika i pragmatika reči*. Novi Sad: Zmaj.
135. Procházka-Eisl, G., Procházka, S. (2010). *The Plain of Saints and Prophets: The Nusayri-Alawi Community of Cilicia (Southern Turkey) and its Sacred Places*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz GMH & Co. KG.
136. Racy, A. J. (1981a). Foreword. In Al Faruqi, L., I. *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms* (pp. vii- viii). London: Greenwood Press.
137. Racy, A. J. (1981b). Music in Contemporary Cairo: a Comparative Overview. *Asian Music*, 1 (13), 4- 26.
138. Racy, A. J. (1986). Words and Music in Beirut: A Study of Attitudes. *Ethnomusicology*, 30 (3), 413- 427.
139. Racy, A. J. (2003). *Making Music in the Arab World – The Culture and Artistry of Tarab*. Cambridge: Cambridge University Press.
140. Radić-Dugonjić, M. (1990). O nekim vidovima polisemije i homonimije u okviru terminološke leksike. In „*Terminologija – teorija i praksa*“, *Naučni sastanak slavista u Vukove dane 18/1* (pp. 105- 110). Beograd, Novi Sad: MSC.
141. Ramić, J. (1987). Izučavanje arapskog jezika kod nas. In *Zbornik radova* 2 (pp. 237- 268). Sarajevo: Islamski teološki fakultet.
142. Ramić, J. (2010). *Naši prijevodi Kur'ana i stil kur'anskog izraza*. Sarajevo: Connectum.
143. Randel, D. M. (1981). Foreword. In Al Faruqi, L., I. *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms* (pp. ix- x). London: Greenwood Press.

144. Remetić, S. N. (1982). Iz šumarske terminologije kladanjskog kraja. In D. Ćupić (ed) *Leksikografija i leksikologija, zbornik referata* (pp. 269- 274). Beograd – Novi Sad.
145. Reynolds, D. F. (2007). *Arab Folklore – A Handbook*. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press.
146. Riđanović, M. (1988). *Jezik i njegova struktura*. Sarajevo.
147. Ryding, K. C. (2005). *A Reference Grammar of Modern Standard Arabic*. Cambridge: Cambridge University Press.
148. Saadé, G. (1994). L’histoire de la musique arabe. *Bulletin d’études orientales*, XLV, 201- 219.
149. Sager, J. C. (1990). *A Practical Course in Terminology Processing*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
150. Said, E. W. (1991). *Musical Elaborations*. New York: Columbia University Press.
151. Sawa, G. D. (1985). The Status and Roles of the Secular Musicians in the Kitāb al-Aghānī (Book of Songs) of Abu al-Faraj al-Iṣbahānī (D. 356 A.H./967 A.D.). *Asian Music*, 1 (17), 69- 82.
152. Sawaie, M. (2007). Language academies. In K. Versteegh (ed), *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics II* (pp. 634- 642). Leiden-Boston: Brill.
153. Seidensticker, T. (2008). Lexicography: Classical Arabic. In K. Versteegh (ed), *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics III* (pp. 30- 37). Leiden-Boston: Brill.
154. Shaaban, K. (2007). Language Policies and Language Planning. In K. Versteegh (ed), *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics II* (pp. 694- 707). Leiden-Boston: Brill.
155. Shahīd, I. (2008). Latin Loanwords. In K. Versteegh (ed), *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics III* (pp. 6- 8). Leiden-Boston: Brill.
156. El-Shawan, S. (1980). The Socio-Political Context of al-Mūsīka al-‘Arabiyyaii in Cairo, Egypt: Policies, Patronage, Institutions, and Musical Change (1927-77). *Asian Music*, 1 (12), 86- 128.

157. El-Shawan, S. (1985). Western Music and its Practitioners in Egypt (ca. 1825-1985): the Integration of a New Musical Tradition in a Changing Environment. *Asian Music*, 1 (17), 143- 153.
158. Shehadi, Sh. (1995). *Philosophies of Music in Medieval Islam*. Leiden – New York – Köln: E. J. Brill.
159. Shiloah, A. (1991). Malāhī. In C. E. Bosworth, van Donzel, E. i dr. (ed), *The Encyclopaedia of Islam VI* (pp. 214- 216). Leiden: E. J. Brill.
160. Shiloah, A. (1995). *Music in the World of Islam – A Socio-cultural study*. Great Britain: Scolar Press.
161. Shiloah, A. (2011). Music. In R. Irwin (ed), *The New Cambridge History of Islam 4* (pp. 743- 750). Cambridge: Cambridge University Press.
162. Shraybom-Shivtiel, Sh. (1993). Methods of Terminological Innovation Used by The Cairo Language Academy. In K. Dévényi, Iványi T. i dr. (ed), *Proceedings of the Colloquium on Arabic Lexicology and Lexicography – Part One* (pp. 195- 202). Budapest: The Arabist 6- 7.
163. Simeon, R. (1969). *Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva I*. Zagreb: Matica hrvatska.
164. Simeon, R. (1969). *Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva II*. Zagreb: Matica hrvatska.
165. Simić, V. (1967). Problemi savremene arapske muzike u viđenju Munir Bešira. *El-Emel*, 10, pp. 28- 30.
166. Simić, V. (1970). Kulturno-istorijska uslovljenost nastanka arapske gradske ljubavne lirike. *Anali Filološkog fakulteta*, 10, 81- 95.
167. Simon, U. (2008). Majāz. In K. Versteegh (ed), *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics III* (pp. 116- 123). Leiden-Boston: Brill.
168. Skovran, D. (1963). Lauta. In J. Andreis (ed), *Muzička enciklopedija 2* (pp. 91- 92). Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod.
169. Smailagić, N. (1990). *Leksikon islama*. Sarajevo: Svjetlost.
170. de Sosir, F. (1969). *Opšta lingvistika*. Beograd: Nolit.
171. Srećković, B. ed. (2013). *Iskorak u neobično*, 22. međunarodna tribina kompozitora.

172. Stetkevych, J. *The Modern Arabic Literary Language. Lexical and Stylistic Developments*. The University of Chicago Press, 1970.
173. Šipka, D. (2006). *Osnovi leksikologije i srodnih disciplina*. Novi Sad: Matica srpska.
174. Škiljan, D. (1980). *Pogled u lingvistiku*. Zagreb: Školska knjiga.
175. Šoštarić, A. (2011). Međunarodna konferencija *Muzičke tradicije Bliskog istoka: podsećanje na daleku prošlost*. *Muzikologija*, 11, 297- 300.
176. Tafra, B. (2005). *Od riječi do rječnika*. Zagreb: Školska knjiga.
177. Tajčević, M. (2003). *Osnovna teorija muzike*. Beograd: Književno izdavačka zadruga „Centar“.
178. Tanasković, D. (1973). Transkripcija tekstova pisanih arapskim pismom. *Mostovi*, 16 (IV, 4), 289- 295.
179. Tanasković, D. (1977). T Pierre Cachia: THE MONITOR – A DICTIONARY OF ARABIC GRAMMATICAL TERMS, ARABIC-ENGLISH, ENGLISH-ARABIC, Beirut, Librairie du Liban, 1974, 8°, 198. *POF*, 27, 294-295.
180. Tanasković, D. (1980). Problemi kod pisanja imena sa područja Magreba. *Radovi VII* (pp. 113- 119). Sarajevo: Institut za jezik i književnost u Sarajevu.
181. Tanasković, D. (1980). Da li bi al-Ma'arrî „oprostio“ al-Madanîju. *POF*, 28-29, 147- 168.
182. Tanasković, D. (1982). *Arapski jezik u savremenom Tunisu (diglosija i bilingvizam)*. Beograd: Filološki fakultet.
183. Tanasković, D., Mitrović, A. (2005). *Gramatika arapskog jezika*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
184. Tanasković, D. (2008). *Islam – dogma i život*, Beograd: Srpska književna zadruga.
185. Tanasković, D. (2012). *Golub koji nije postao ptica, ogledi i prevodi iz savremene arapske književnosti*. Beograd: Čigoja štampa.
186. Tomović, N. (2007). *Terminologija primenjene lingvistike* (neobjavljen magistarski rad), Filološki fakultet, Beograd.

187. Touma, H. H. (1996). *The Music of the Arabs*. Portland, Oregon: Amadeus Press.
188. van der Linden, N. (2001). The Classical Iraqi *Maqam* and its Survival. In Sh. Zuhur (ed), *Colours of Enchantment: Theater, Dance, Music and the Visual Arts of the Middle East* (pp. 321- 335). Cairo: AUC Press.
189. Versteegh, K. (1997). *The Arabic Language*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
190. Vrbanić, L. (1958). Falset. In J. Andreis (ed), *Muzička enciklopedija I* (pp. 443). Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ.
191. Vujaklija, M. (1966). *Leksikon stranih reči i izraza*. Beograd: Prosveta.
192. Vujičić, D. (1981). Purizam, liberalizam ili kriterij jezičkog odabiranja, In *Radovi, Knjiga LXX* (pp. 53- 61). Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, Odjeljenje društvenih nauka.
193. Vuletić, A. (2008). *Engleski jezik bankarstva* (neobjavljen magistarski rad), Filološki fakultet, Beograd.
194. Weiss, S. (2007). Arts: World Music. In S. Joseph (ed), *Encyclopedia of Women and Islamic Cultures V* (pp. 188- 195). Leiden – Boston: Brill.
195. Zgusta, L. (1991). *Priručnik leksikografije*. Sarajevo: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
196. Zuhur, Sh. (2001). Musical Stardom and Male Romance: Farid al-Atrash. In Sh. Zuhur (ed), *Colours of Enchantment: Theater, Dance, Music and the Visual Arts of the Middle East* (pp. 270- 296). Cairo: AUC Press.
197. Živković, M. (1994). *Harmonija za II, III I IV razred srednje muzičke škole*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Primarni izvori

1. Abū al-Su‘ūd, I. (1993). Bi munāsaba al-dikrā al-mi’awiyya al-ūlā li milād Sayyid Darwīš (Sayyid Darwīš – ḥayātuhu wa ātāruhu). *Al-Ḥayā al-mūsīqiyya, I*, 137- 147.
2. Abū al-Su‘ūd, I. (1999). Mu’tamar wa mihraġān al-mūsīqā al-‘arabiyya al-sābi‘. *Al-Ḥayā al-mūsīqiyya, 19*, 248- 271.

3. Abū al-Su‘ūd, I. (2010). Mihraġān was mu’tamar al-mūsīqā al-‘arabiyya al-tāmina ‘aşara fī al-Qāhira wa al-Iskandariyya. *Al-Ḥayā al-mūsīqiyya*, 55, 182-192.
4. Abu al-Šāmāt, N. (1999). Umsiyyāt al-ḥarīf li al-mūsīqā al-‘arabiyya al-andalusiyya. *Al-Ḥayā al-mūsīqiyya*, 19, 165- 172.
5. ‘Ādil, A. (2011). Al-Ġinā’ fī al-ġanūb al-‘Irāq (Sāmī Kamāl namūdaġan). *Al-Ḥayā al-mūsīqiyya*, 59, 29- 35.
6. B. a. (1979). *Beethoven – Abū al-simfūniyyāt*. Bayrūt: Dār al-‘ilm li al-malāyīn.
7. B. a. (1993). Nadwa ḥawla al-mūsīqā fī Dimašq fī al-rub‘ al-tānī min al-qarn al-‘išrīn. *Al-Ḥayā al-mūsīqiyya*, 1, 190- 197.
8. B. a. (2007). *Festival du film libanais 6ème édition..né.à Beyrouth*.
9. B. a. (b. g.). *Ūbirā Mirāmār*. B. m.: Maktabat al-Iskandariyya wa Dār al-ūbirā al-miṣriyya.
10. Banyān, R. (1993). Aḥbār. *Al-Ḥayā al-mūsīqiyya*, 1, 179- 189.
11. Chernovits, P. (1993). Al-Tayyārāt al-mūsīqiyya al-ūrūbiyya fī al-‘išrīnāt. *Al-Ḥayā al-mūsīqiyya*, 1, 72- 79.
12. Farah, Ğ. (1984). *Mabādi’ al-‘ulūm al-mūsīqiyya*. Bayrūt: Dār maktabat al-ḥayā.
13. Farmer, H. G. (b. g.). *Ta’rīḥ al-mūsīqā al-‘arabiyya*. B. m.: Maktabat Mišr.
14. Al-Fāsī, M. (1969). Al-Dawq al-‘arabī fī al-mūsīqā al-andalusiyya. *Al-Lisān al-‘arabī*, 6, 292- 301.
15. Fu’ād, N. A. (1976). *Umm Kultūm wa ‘aşr min al-fann*. Al-Qāhira: Al-Hay’a al-miṣriyya al-‘amma li al-kitāb.
16. Al-Ġabaqġī, ‘A. (b. g.). *Collections des chants de Farid Al Atrach, Vol. I*. Bayrūt: Maktabat Dār al-šarq.
17. Ġulmiya, W. (1999). Al-Uġniya al-‘arabiyya: al-kalima – al-mūsīqā – al-adā’. *Al-Ḥayā al-mūsīqiyya*, 19, 25- 33.
18. Ḥamādiya, M. (2004). Maqāmāt al-masarra. In *Al-Mūsīqā al-‘arabiyya – as’ilat al-ašāla wa al-taġdīd* (pp. 73- 86). Bayrūt: Markaz dirāsāt al-waḥda al-‘arabiyya.
19. Ḥanānā, M. (1993). Wolfgang Amadeus Mozart. *Al-Ḥayā al-mūsīqiyya*, 1, 153-157.
20. Ḥanānā, M. (1999). Mu‘ġam al-mūsīqā al-ġarbiyya – ḥarf P (2). *Al-Ḥayā al-mūsīqiyya*, 19, 286- 322.

21. Ḥanānā, D. (2006). Bilā Bārtūk (1881-1945), *Al-Ḥayā al-mūsīqiyya*, 38, 74- 79.
22. Ḥanānā, D. (2011). Ferenc Liszt, 1811-1886. *Al-Ḥayā al-mūsīqiyya*, 59, 143-148.
23. Ḥasan, S. Q. (1993). Ḥawla al-adā' al-ġinā'ī. *Al-Ḥayā al-mūsīqiyya*, 1, 101-130.
24. Al-Ḥula'ī, M. K. (2011). *Kitāb al-mūsīqā al-šarqī*. Al-Qāhira: Kalimāt 'arabiyya li al-tarġama wa al-našr.
25. Al-Ḥulī, S. (1978). *Al-Qawmiyya fī mūsīqā al-qarn al-īšrīn*. Al-Kuwayt: 'Ālam al-ma'rifa.
26. Hūlar, K. (1993). Mūsīqā al-ġāz. *Al-Ḥayā al-mūsīqiyya*, 1, 131- 136.
27. Ibn Darīl, 'A. (1993). Al-Muwaššahāt wa muštalahātuhā al-faniyya. *Al-Ḥayā al-mūsīqiyya*, 1, 80- 100.
28. Ibrāhīm, W. Ġ. (2011). Franz Liszt (A'māl al-taḥwīl li ālat al-biyānū). *Al-Ḥayā al-mūsīqiyya*, 59, 178- 184.
29. Al-Laġmi, Y. (2011). Ta'tīr al-ṭaqāfa al-šarqiyya – fī al-mūsīqā al-k(i)lāsikiyya al-ūrubiyya. *Al-Ḥayā al-mūsīqiyya*, 59, 58- 84.
30. Al-Lāṭī, Y. (2008). Al-mūsīqā bayna al-ġāmi' wa al-kanīsa. *Al-Ḥayā al-mūsīqiyya*, 46, 60- 70.
31. Al-Law, N. (1999a). Al-mūsīqā al-āliyya al-faransiyya fī al-qarn al-tāsi'a 'ašara. *Al-Ḥayā al-mūsīqiyya*, 19, 34- 52.
32. Al-Law, N. (1999b). Iḥyā' al-'ūd al-šarqī. *Al-Ḥayā al-mūsīqiyya*, 19, 60- 75.
33. Al-Law, N. (2010). Al-Istimā' al-muwaġġah, al-mūsīqāt al-ġadīda, al-ḥalqa al-'āšir. *Al-Ḥayā al-mūsīqiyya*, 55, 8- 19.
34. Al-Law, N. (2011). Al-mūsīqā wa al-ġinā' 'inda al-'Arab tunāiyya am taba'iyya?, *Al-Ḥayā al-mūsīqiyya*, 59: 8- 14.
35. Al-Māliḥ, Y. (2010). Al-mūsīqā wa al-ġinā' fī Sūriy(y)a. *Al-Ḥayā al-mūsīqiyya*, 55, 44- 65.
36. Mitrović, A. (2001). *Arapski jezik 2 – izbor tekstova sa rečnikom, gramatičko-lexsičkim komentarima i vežbama*. Beograd: „Megatrend“ univerzitet primenjenih nauka.
37. Mutter, S. (1999). Kūnširtāt al-kamān. *Al-Ḥayā al-mūsīqiyya*, 19, 19- 24.

38. Muḥam, S. Ğ., Rūyānūf, I. (2011). Āliyyat al-‘azf ‘alā ālat al-biyānū, ba‘īdan ‘an al-tašannuġ al-‘aḍalī. *Al-Ḥayā al-mūsīqīyya*, 59, 96- 141.
39. Qasawāt, Z, Ḥanānā, M. (1993). Mu‘ġam al-mūsīqā al-ġarbiyya – ḥarf al-alif (A). *Al-Ḥayā al-mūsīqīyya*, 1, 215- 230.
40. Qāsim, H. (2004). Ḥiwār ma‘a Tawfīq al-Bāšā. In *Al-Mūsīqā al-‘arabiyya – as’ilat al-ašāla wa al-taġdīd* (pp. 47- 60). Bayrūt: Markaz dirāsāt al-waḥda al-‘arabiyya.
41. Rašīd, Ş. A. (1975). *Al-Ālāt al-mūsīqīyya fī al-‘uṣūr al-islāmiyya*. Baġdād: Wizā‘at al-i‘lām.
42. Rašmāwī, ‘A. Al-Muṣṭalaḥāt al-ša‘biyya fī al-mūsīqā al-filistīniyya, 1- 7. Preuzeto sa: www.scholar.najah.edu/sites/default/files/conference-paper/lmstlht-lshby-fy-lmwsyq-lflstyny.pdf
43. Римский-Корсаков, Н. (1999). „Mabādi’ al-tawzī‘ al-ūrkastrāliyy (6).“ *Al-Ḥayā al-mūsīqīyya*, 19, 76- 149.
44. Al-Şaffār, F. Ğ. (1988). *Fann al-mūsīqā. naş’a – ta’riḥ – i’lām*. Beyrūt: Al-Dār al-‘arabiyya li al-mawsū‘āt.
45. Safrayān, W. (1993). Al-Faṣl al-ahīr min ḥayāt Mozart wa al-šaḥṣiyyāt al-hāmma al-latī ‘āşarathu. *Al-Ḥayā al-mūsīqīyya*, 1, 158- 178.
46. Sterns, M. (b. g.). *Mūsīqā al-ġāz*. Dimaşq: Dār al-yaqza al-‘arabiyya li al-ta’lif wa al-tarġama wa al-naşr.
47. Sulaymān, S. (2011). Iškāliyyāt – al-adā’ al-mūsīqī. *Al-Ḥayā al-mūsīqīyya*, 59, 37- 57.
48. Sullivan, Ş. (2011). Ludwig Van Beethoven – Ahlāqiyyat al-quwwa (al-qism al-tānī). *Al-Ḥayā al-mūsīqīyya*, 59, 85- 95.
49. Al-Şarīf, Ş. (1993). Al-Dawr al-kabīr li Muḥammad al-Qaşabġi fī taġdīd al-mūsīqā al-‘arabiyya. *Al-Ḥayā al-mūsīqīyya*, 1, 57- 71.
50. Al-Şarīf, Ş. (2004). Al-Maqāmāt al-‘irāqīyya. In *Al-Mūsīqā al-‘arabiyya – as’ilat al-ašāla wa al-taġdīd* (pp. 63- 71). Bayrūt: Markaz dirāsāt al-waḥda al-‘arabiyya.
51. Al-Şarīf, Ş. (2010). Al-tamarrud ‘inda Sayyid Darwīş wa Muḥammad ‘Abd al-Waḥḥāb wa al-Sunbātī. *Al-Ḥayā al-mūsīqīyya*, 55, 20- 43.
52. Al-Şarīf, Ş. (2011). Awrāq, Muḥammad ‘Abd al-Waḥḥāb al-ḥāşşa ġiddan. *Al-Ḥayā al-mūsīqīyya*, 59, 185- 195.

53. Ṭāhā, H. (1999a). Al-Ūrkastrā al-sīmfūniyya al-waṭaniyya fī Los Angeles. *Al-Ḥayā al-mūsīqiyya*, 19, 150- 156.
54. Ṭāhā, H. (1999b). Multaqā ma‘āhid al-mūsīqā li duwal al-Baḥr al-abyaḍ al-mutawassiṭ. *Al-Ḥayā al-mūsīqiyya*, 19, 173- 199.
55. Yudkin, J. (2011). Mūsīqā al-ġāz. *Al-Ḥayā al-mūsīqiyya*, 59, 196- 205.
56. Al-Zarkalī, Ġ. (2010). Bi munāsaba al-iḥtifālī al-duwalī li murūr mi‘atay ‘ām ‘alā wilādat Fryderyk Chopin 1810-1849. *Al-Ḥayā al-mūsīqiyya*, 55, 112- 117.
57. Al-Zarkalī, Ġ. (2011). Ferencz Liszt, 1811-1886. *Al-Ḥayā al-mūsīqiyya*, 59, 149- 171.

Sekundarni izvori

1. Amīn, M. Š, Al-Tarzī, I. (1984). *Maġmū‘āt al-qarārāt al-‘ilmiyya fī ḥamsīn ‘ām (1934-1984)*. Al-Qāhira: Al-Hay‘a al-‘amma li šu‘ūn al-maṭābi‘ al-amīriyya.
2. B. a. (1974). *Farā‘id at-toullāb, arabe-français*. Beyrouth: Librairie Orientale.
3. B. a. (2001). *Oxford Wordpower*. Oxford, New York: Oxford University Press.
4. B. a. (2005). *Redhouse Büyük Elsözlüğü ingilizce-türkçe, türkçe-ingilizce/The Larger Redhouse Portable Dictionary English-Turkish, Turkish-English*. Istanbul: Matbaacılık ve Yayıncılık Eğitim Ticaret A. Ş.
5. Ban ‘Abd al-Allāh, ‘A. (1969). Mu‘ġam al-ālāt wa al-adawāt wa al-aġhiza. *Al-Lisān al-‘arabī*, 6, 345- 380.
6. Ban ‘Abd al-Allāh, ‘A. (1973a). Mu‘ġam al-funūn al-ġamīla wa al-tarfīhiyya wa al-īdā‘a wa al-talfaza. *Al-Lisān al-‘arabī*, 10 (2), 208- 307.
7. Ban ‘Abd al-Allāh, ‘A. (1973b). Mu‘ġam al-ḥiraf wa al-mihan. *Al-Lisān al-‘arabī*, 10 (3), 216- 246.
8. Al-Dāqūqī, I. (1965). *Al-Mustadrik ‘alā kitāb al-Iṣṭilāḥāt al-mūsīqiyya*. Baġdād: Maṭba‘at Dār al-ġumhuriyya.

9. Doniach, N. S. ed. (1982). *The Concise Oxford English-Arabic Dictionary of Current Usage*. New York: Oxford University Press.
10. Al Faruqi, L. I. (1981). *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*. London: Greenwood Press.
11. Hajjar, J. N. (1975). *Mounged classique – dictionnaire moderne français-arabe*. Beirut: Dar el-mashreq.
12. Hassan, Š. Q. (1980). *Les instruments de musique en Irak et leur rôle dans la société traditionnelle*. Paris: Mouton.
13. Hašaba, Ğ, ‘A. (2004). *Al-Muğam al-mūsīqī al-kabīr*. Al-Muğallad al-tānī. Al-Qāhira: Al-Mağlis al-a‘lā li al-ṭaqāfa.
14. Hašaba, Ğ, ‘A. (2005). *Al-Muğam al-mūsīqī al-kabīr*. Al-Muğallad al-tāliṭ. Al-Qāhira: Al-Mağlis al-a‘lā li al-ṭaqāfa.
15. Hašaba, Ğ, ‘A. (2006). *Al-Muğam al-mūsīqī al-kabīr*. Al-Muğallad al-rābi‘. Al-Qāhira: Al-Mağlis al-a‘lā li al-ṭaqāfa.
16. Husayn, Ṭ. (1933). *Fī al-adab al-ğāhilī*. Al-Qāhira.
17. Kaleši, H. Buhi, K. (1988). *Srpskohrvatsko-arapski rječnik*. Sarajevo: NIŠRO „Oslobodenje“ OOUR Štamparska djelatnost.
18. al-‘Āyid, A., ‘Umar, A. M. i dr. (b. g.). *Al-Muğam al-‘arabī al-asāsī*. B. m.: Al-Munazzama al-‘arabiyya li tarbiya wa al-ṭaqāfa wa al-‘ulūm.
19. Kāzim, A. (1964). *Al-Iṣṭilāḥāt al-mūsīqiyya*. Bağdād: Maṭba‘at Dār al-ğumhuriyya.
20. Al-Khatib, A. (1971). *A New Dictionary of Scientific and Technical Terms*. Beirut: Librairie du Liban.
21. Lambton, A. S. (1961). *Persian Vocabulary*. Cambridge University Press.
22. Lane, E. W. (1968). *An Arabic-English Lexicon 5*. Lebanon: Librairie du Liban.
23. Al-Maḥallī, Ğ., Al-Suyūṭī, Ğ. (b. g.) *Tafsīr al-imāmayn al-ğalālayn*, Beyrūt: Dār al-ma‘rifa.
24. Maḥlūf, Ḥ. M. (2006) *Kalimāt al-Qur’ān – tafsīr wa bayān*, Al-Qāhira: Dār al-ma‘ārif.

25. Al-Maʿīnī, ʿA. (2008). *Ālāt al-ġināʾ fī šīʿ al-ʿaṣr al-ġāhilī – al-muṣṭalah wa al-ṭaqāfa. Al-Ḥayā al-mūsīqīyya*, 46, 34- 59.
26. Muftić, T. (2004). *Arapsko-bosanski rječnik*. Sarajevo: El-Kalem.
27. Öztuna, Y. (2000). *Türk Müsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
28. Peričić, V. (1985). *Višejezični rečnik muzičkih termina*. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, Muzikološki institut.
29. Petrović, S. (2005). *Turcizmi u srpskom prizrenskom govoru* (neobjavljena doktorska disertacija), Filološki fakultet, Beograd.
30. Al-Qāsimī, ʿA., ʿAbd al-Raḥīm, Ğ. Ḥ. (1983). Bibliyūġrāfiy(y)at almaʿāġim al-mutaḥaṣṣiṣa“. *Al-Lisān al-ʿarabī*, 20, 135- 174.
31. Ristić, S., Simić, Ž. i dr. (1956). *Enciklopedijski englesko-srpskohrvatski rečnik I*. Beograd: Prosveta.
32. Šālih, B. (1995). *Al-Luġa al-ʿarabiyya āliyyātuhā al-asāsiyya wa qaḍāyāhā al-rāhina*. Al-Ġazāʾir: Dīwān al-maṭbūʿāt al-ġāmiʿiyya.
33. Skok, P. (1972). *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika 2*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
34. Ševalije, Ž. (2011). Muzika i igra u sufizmu. In D. Tanasković, Šop, I. (ed). *Sufizam* (pp. 234- 242). Beograd: Hrišćanska misao.
35. Škaljić, A. (1979). *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*. Sarajevo: Svjetlost.
36. Ṭanūs, A. Y. (2008). Al-muṣṭalahāt fī al-mūsīqā al-ʿarabiyya, mašrūʿ ḥadāṭa. *Al-Ḥayā al-mūsīqīyya*, 46, 8- 33.
37. Tuksar, S. (1990). *Hrvatska barokna glazbena terminologija – nazivlje glazbala i instrumenata glazbe u hrvatskim tiskanim rječnicima od 1649. do 1742. godine* (neobjavljena doktorska disertacija), Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu.
38. Shannon, J. H. (2006). *Among the Jasmine Trees – Music and Modernity in Contemporary Syria*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
39. Wahba, M. Al-Muhandes, K. (1979). *A Dictionary of Arabic Literary & Linguistic Terms*. Bayrouth: Librairie du Liban.

40. Wehr, H. (1980). *A Dictionary of Modern Written Arabic*. Beirut: Librairie du Liban.
41. Willmon, J. (1994). *Dictionary of Musical Terms, English – French – German – Italian – Arabic*. Beirut: Librairie du Liban.

Web-stranice redosledom javljanja u tekstu:

1. <http://learning.aljazeera.net/dailytraining/pages/c58d18cb-2fda-42aa-808e-4b19f057d08f?Level=1>
2. <http://forum.wordreference.com/showthread.php?t=703572>
3. http://linux.termnet.org/english/about_us/members.php
4. http://www.cairoopera.org/a_arab_music.aspx
5. <http://www.sis.gov.eg/Newvvr/figure2011/arabic/khelden/htm/musickh21.htm>
6. <http://www.arabization.org.ma/Objectifs.aspx>
7. http://www.infoterm.info/about_us/index.php

Biografija autora

Ada Šoštarić rođena je 29. decembra 1976. godine u Beogradu. Godine 1991. završila je OOŠ Vladislav Ribnikar i nižu muzičku školu Stanković u Beogradu. Godine 1994. maturirala je u školi North Westminster Community School u Londonu. Upisala se na Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu – Grupa za arapski jezik i književnost – 1996. i diplomirala 2001. godine. Magistrirala je 2004. godine na *Faculty of Arts*, Univerziteta u Lajdenu (Holandija) sa tezom „*History of the Turkish Revolution and Atatürk's Principles Compulsory Lessons at Four Istanbul Universities: Bilgi, Boğaziçi, Fatih and Istanbul*“, pod mentorstvom prof. dr E. J. Cirhera (Zürcher). Od 1. decembra 2005. godine zaposlena je na Filološkom fakultetu, najpre u zvanju asistenta pripravnika, a potom asistenta za užu naučnu oblast Arabistika – predmet Arapski jezik i književnost. Angažovana je na kursevima Morfologija arapskog jezika, Morfosintaksa arapskog jezika, Arapski jezik – Gramatička terminologija i Osnovi islamskog prava. Doktorsku disertaciju pod naslovom *Muzička terminologija u arapskom jeziku* prijavila je 2008. godine.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Ада ШОШТАРИЋ

број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Музичка терминологија у арапском језику

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду; ЈУЛА 2014.

Ада ШОШТАРИЋ

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Ада ШОШТАРИЋ

Број уписа _____

Студијски програм _____

Наслов рада Музичка терминологија у арапском језику

Ментор Проф. др Анђелка Митровић

Потписани Ада ШОШТАРИЋ

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, Јулија 2014.

Ада Шостарић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Музичка терминологија у арапском језику

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, Јулија 2014.

Јелена Стојић

1. Ауторство - Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. Ауторство - некомерцијално – без прераде. Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. Ауторство - некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. Ауторство – без прераде. Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.