

МУЗИЧКИ ДИСКУРС У ТЕОРИЈИ МУЗИЧКЕ СЕМИОТИКЕ

Марјан Д. Митић¹

Сажетак: Музика је апстрактни језик који се непрекидно развија, а у вези са тим, један од могућих приступа тумачењу музике као дискурса тиче се питања сродности музике и говора, односно језика музике и језика говора. На тај начин се успоставља сродност између музичког дискурса као музичког мишљења композитора и говора као продукта који проистиче из мишљења говорника. У овом раду, кроз испитивање дискурса о музици као производу људске активности који се у различитим културама спознају на различите начине, разматра се начин на основу којег би се могла тумачити појединачна дела, феномен музике и видови људског понашања које музика изазива. Сврха рада је да се кроз критичко сагледавање семиолошког приступа за разумевање језика музике, нагласи важност генеративног приступа разумевању тоналности и обезбеди увид у сличности које постоје између музике и језика.

Кључне речи: дискурс, музика као дискурс, теорија музичке семиотике, музички дискурс у теорији семиотике

УВОД

Музика преставља апстрактни језик који се континуирано развија, доживљавајући при томе трансформације, варијације, промене или понављања, који садржи нарочит систем конвенција, на чијем основу је могуће установити консензус приликом интерпретације значења одређеног музичког дела. С тим у вези, један од могућих начина за тумачење музике као дискурса односи се на питања сродности говора и музике, односно језика музике и језика говора. Таквим начином се установљава сродност између музичког дискурса – као музичког размишљања композитора и говора – као производа који произилази из размишљања беседника. Тако је музика, попут

¹ mitic@vaspks.edu.rs, Академија васпитачко-медицинских струковних студија, одсек Крушевац

говора, продукт стратегије композитора, путем које се успоставља комуникација између њега и аудиторијума.

Књига „Музика и дискурс: ка семиологији музике“ чији је аутор Nattiez, анализира музику и дискурс о музици као продукте људске активности који се кроз различите културе спознају на различите начине, те покушава да успостави глобалну теорију помоћу које би могла да се тумаче одређена дела, феномен музике и форме људског понашања које музика иницира. При томе се ослања на текстове из музичке психологије, музичко-аналитичку прозу, незападњачке метафоричке описе и написе о историји музичке естетике.

Ноорег посматра музикологију као дисциплину у најширем смислу, што подразумева „конвенционалне историјске, аналитичке и теоријске начине истраживања као и растући број интерпретативних или методолошких приступа који се одупиру таквој категоризацији“. Он примећује да је једно од најучљивијих достигнућа у савременој музикологији „развој саморефлективности унутар дисциплине, разговора о разговору“, односно онога што назива метадискурс, те сопствену студију посматра као сегмент интерне дебате чији је циљ да „(ре)дефинише опсег проучавања музикологије, како у смислу типа и оквира проучаване музике, тако и у односу на методологије које се при томе примењују, као и да се фокусира на релативне предности усвајања неке критичке или интерпретативне стратегије“ (Ноорег, 2016, стр. 1).

Студија критички вреднује такозвани постмодерни заокрет у музиколошкој пракси и оцењује критике позитивизма и формализма са којима се типично повезује. Потом се развија теоријски модел академског дискурса који је делом утемељен на теорији комуникативног дејства, како би се акценат ставио на појмове посредништва и саме музике.

У литератури је могуће пронаћи и приступ музичком значењу у коме се музика сама по себи посматра као дискурс, који се састоји не само од низова гестова, фраза или хармонских функција, већ и од филозофских и лингвистичких састојака који омогућују да аналитичке формулације о музици постану предмет анализе. У студији је дат потпун приказ адекватности семиолошког приступа за разумевање језика романтичарске музике, акцентиран значај генеративног приступа разумевању тоналности и обезбеђен увид у заједничке особине које постоје између музике и језика.

Aleshinskaya се бави посматрањем музичког дискурса у оквиру критичке анализе дискурса, анализирајући музички дискурс као друштвену праксу која се тиче специфичних средстава представљања специфичних видова музичког живота. Своју анализу реализује на основу материјала преузетог из различитих музичких часописа, звучних записа музичких интервјуа и музичких радио-програма, видео-записа интервјуа, видео снимака живих наступа, студијских наступа, различитих интернет-форума

посвећених музици и 150 примера академског, образовног и пословног дискурса (Aleshinskaya, 2013).

Приметно је да анализа дискурса може бити примењена на музику на три начина: у анализи текстова песама као језика извођења, у описиву дискурса о музици и у проучавању музике као дискурса. Такође, ауторка анализира музички дискурс кроз четири фазе у животу једног музичког производа: креирање музичког производа, готов музички производ, дистрибуција музичког производа и пријем/вредновање музичког производа и, с тим у вези, у свом раду проучава социо лингвистичке одлике (текстови песама, живи наступи, музички интервјуи и осврти, интернет-форуми, академске публикације), анализирајући их кроз основне компоненте музичког дискурса као друштвене праксе: семиозу, друштвене агенте, друштвене односе, друштвени контекст и текст.

МУЗИЧКИ ДИСКУРС У ТЕОРИЈИ МУЗИЧКЕ СЕМИОТИКЕ

Појам дискурса

Дискурс је појам који се у модерно време вишеструко употребљава у различитим областима науке и уметности. Због тога постоји више различитих дефиниција, као и приступа овом термину који се могу наћи у литератури.

Stubbs (Stubbs, 1998) дефинише дискурс као „језик изнад реченице“. Brown и Yule дефинишу дискурс као „језик у употреби“ који се, као такав, „не може ограничити на описивање лингвистичких облика независно од намена или функција које је предвиђено да ти облици обављају у људским активностима“ (Brown & Yule, 2012, стр. 1). McCarthy дефинише дискурс на сродан начин, као „однос између језика и контекста у којима се користи“, наглашавајући да они који проучавају дискурс проучавају језик у употреби: „све врсте писаних текстова и изговорене податке, од конверзација до високо институционализованих облика говора“ (McCarthy, 2011, стр. 5).

Сличну дефиницију даје и Bhatia, користећи термин дискурс у општем смислу да говори о „језику у употреби у институционалним, професионалним или општијим друштвеним контекстима. То укључује и писане и говорне облике“ (Bhatia, 2014, стр. 3). Коначно, Gee разликује дискурс и дискурсе, посматрајући дискурс као „начин на који се језик користи „у пракси“ да представи активности и идентитете“, док су дискурси „друштвено прихваћене везе између начина коришћења језика, мишљења, вредновања, деловања и узајамног деловања, на „правим“ местима и у „право“ време са „правим“ објектима (везе које се могу користити да некога идентификују као припадника друштвено значајне групе или „друштвене мреже“ (Gee, 2014, стр. 17).

Дискурс обликује језик, како Мишел Фуко објашњава али и језик обликује дискурс. „У сваком се друштву продукција дискурса у исти мах

контролише, селекује, организује и расподељује и то извесним поступцима чија је улога да украте моћи и опасности дискурса, да овладају његовим непредвидљивим догађајима, да избегну његову тешку и опасну материјалност“ (Fuko, 2007, стр. 8).

Полазећи од дефиниције дискурса као било које структуре изнад нивоа реченице и анализе дискурса као проучавања језика у употреби, уочава се и појава новог значења додељеног изразу „дискурси“, таквог да овај израз „не само да постаје бројива именица, већ се даље односи на широки конгломерат лингвистичких и нелингвистичких друштвених пракси и идеолошких претпоставки“ (Bhatia, 2014, стр. 3).

За описивање и дефинисање анализе дискурса постоје различите дефиниције које су осмислили различити аутори према сопственом поимању дискурса. Gee дефинише анализу дискурса на два начина, као проучавање начина на који корисници примећују одломке језика у контексту као нешто што је обједињено и има значење и као проучавање начина на који различите употребе језика конституишу и изражавају вредности друштвених институција (Gee, 2014). Brown и Yule дају нешто општију дефиницију, посматрајући анализу дискурса као „проучавање употребе језика које је у вези са друштвеним и психолошким факторима који утичу на комуникацију“ (Brown & Yule, 2012, стр. 18).

Van Dijk је мишљења да су аналитичари дискурса сагласни да дискурс представља вид употребе језика али да, „будући да је то и даље прилично нејасно и понекад неподесно, уведе више теоријски концепт дискурса који је специфичнији, а истовремено има ширу примену. Они желе да укључе неке друге основне компоненте у сам концепт, тачније ко користи језик, како, зашто и када“. Разматрајући значења дискурса, он у даљем тексту наводи да је једна могућа карактеризација дискурса назвати га комуникативним догађајем. Тачније, „људи користе језик како би саопштили идеје или веровања (или да изразе емоције), и то чине као дио сложенијих друштвених догађаја“. То, свакако, доводи до међусобног контакта међу људима, тако да се дискурс не ретко описује и као вид вербалне интеракције. Будући да он сматра да је задатак проучавања дискурса да обезбеди целовите описе наведених димензија дискурса, односно да опише „како употреба језика утиче на веровања и интеракцију, или обрнуто, како аспекти интеракције утичу на то како људи говоре или како веровања контролишу употребу језика и интеракцију“, његово је мишљење да се од анализе дискурса треба очекивати да, поред пружања систематичног описивања, формулише теорије које објашњавају такве односе између употребе језика, веровања и интеракције (van Dijk, 1991, стр. 108–120).

Као дисциплина, анализа дискурса је са развијем отпочела у другој половини прошлог века и „израсла је из рада у различитим дисциплинама током шездесетих и седамдесетих година, укључујући лингвистику, семиотику, психологију, антропологију и социологију“ и при томе успела да за себе изгради значајну основу у дескриптивној и касније, примењеној

лингвистици, при чему је „израсла у широко-обухватну и хетерогену дисциплину која своје јединство налази у описивању језика изнад нивоа реченице, а интересовање у контекстима и културним утицајима који утичу на језик у употреби (McCarthy, 2011, стр. 7).

Музика као дискурс

Идеја о тесној повезаности музике и језика тесно поседује знатну историјску и геокултурну димензију и своје корене вуче из старогрчке филозофије. Повезаност музике и говорних уметности манифестовала се и у вокалној и у инструменталној музици (на пример, код античких и римских филозофа попут Аристотела, Цицерона, Квинтилијана и других). Квинтилијан, који је један од најпризнатијих римских учитеља реторике, окарактерисао је теорију музике, а потом и музикологију, ставом да је „музика, попут реторике, одређеним средствима умела да руководи (интензивира или ублажи) људске емоције“. Он такође наводи да су средства, која су користили музички ствараоци и извођачи, била повезана са улогом мелодије, хармоније и ритма (Neubauer, 1986, стр. 22). У XVII и XVIII веку, повезаност између музике и реторике (теорије на основу које се успостављају постулати о лепом говору/беседништву) су често усвајане и потврђиване помоћу теоријског промишљања. Са друге стране, велики напор је постојао током музичке историје је да се вербални постулати примене на музику, те да се тако оформи један облик музичке реторике. Јединство музике и реторике је нарочито било испољено у време барока, где су музичке фигуре представљале једно од најзначајнијих средстава за подстицање афеката, односно емоционалне реакције код слушаоца. Последњи допринос развоју реторике музике у XVIII веку донела је теоријска мисао музичког теоретичара и музиколога Форкела, који је – супротно од ранијег схватања према коме је музичким средствима одређен афект као идеја – сада музичке фигуре тумачио попут средстава помоћу којих су се изражавале музичке идеје, оформљене као исказ композитора и које су постале субјективне и веома личне (Agawu, 2014a).

Фигуре које су у прошло време имале намену илустровања текста, касније бивају занемарене. Поред значаја реторике у његовим разматрањима, Форкел је, несумњиво, музику сматрао реалним универзалним језиком који превазилази говор, који је конвенционалан и самим тим арбитран. Форкелова вера у надмоћ музике постала је прихваћена у епохи романтизма. На тај начин, Форкел форсира став да свако музичко дело заправо рефлектује унутрашњи карактер композитора.

И поред припадности површинском слоју музичког дискурса, фигуре нису само пуки украси, већ репрезентују елементе хармонске и мелодијске структуре дела. Самим тим се спонтано дошло до формализовања површинског слоја музичког дискурса на чијем основу су се у класицизму

оформила општа музичка места – конвенцијом дефинисани модели у дискурсу музичке семиотике.

Обзиром на чињеницу да је интерпретација значења у музици најприхватљивија у музици класицизма, теорија музичких дискурса је махом усмерена ка овој стилској епохи, заправо њена апликативна улога се одразила као најподобнија у композиторској пракси касног XVIII века. Кофи Агаву анализира суштинске разлике између писања о музици насталој у класицизму и музици која је настала у другим епохама „где не постоји само општа спознаја о афинитетима између музике и језика, већ стална брига о нејасној лингвистичкој аналозији која је присутна на свим нивоима“ (Agawu, 2014b, стр. 48).

Универзалност управо због тога добија најпрактичнију имплементацију током епохе класицизма, у којој су музичке реторичке фигуре представљале универзални музички вокабулар композитора који су их по сопственим осећањима примењивали, док их је аудоторијум – као део већ устаљене нормиране значењске одреднице – са разумевањем перципирао. Анализирајући музички дискурс класицизма, Ратнер потврђује претходне констатације уз то сматрајући да су „и језик и музика у XVII и XVIII веку имали свој вокабулар, синтаксу и распоред формалних структура, што се све може подвести под заједничким именом реторика“ (Ratner, 1995, стр. 29).

Из свега наведеног се може говорити да су композитори XVIII века „користили“ знаке попут музичких реторичких фигура, које су транспоновале дату афективну поруку, јасно „читљиву“ за слушаоца. То, наиме, значи да су се на основу комуникационих кодова, који су били познати и композитору и слушаоцу, оформили знаци, помоћу којих су комуницирали композитор и слушалац.

Теорија музичке семиотике

Комуникацијом се преносе размишљања, осећања, жеље, запажања људи. Еволуција свести доводи до развијања све сложенијих форми комуникације што доводи до тога да напредна комуникација подстиче даљу еволуцију свести. У основи сваке форме комуникације леже универзалне појаве – знакови. Знакови окружују човека а свесно човеково биће унапређује, објашњава и дефинише знаковни свет. Човекова способност означавања и именовања света који га окружује помаже му да расветли и разјасни своје окружење. Још од доба античке Грчке у употреби су појам *σημειον* – ознака и појам *σημαιον* – знак. Коришћени су у медицини (знак – симптом), философији, драматургији и сл., док временом и унапређењем почињу да се користе и у лингвистици. У данашње време процес означавања а и сам термин знака представљају битну структуру и почетну основу у истраживањима бројних научних области, што показује и формирање самосталне научне дисциплине семиологије/ семиотике (Mitić, 2018).

Семиотика музике или музичка семиотика представља семиотичку анализу природе система музичких знакова. Tarasti се руководи чињеницом „да живимо окружени, у буквалном смислу, различитим знацима и значењима, на preseку порука које стижу са свих страна. У односу на ово откривање, намеће се сасвим природно потреба да се и музиколози придруже потрази за теоријама и моделима који могу да објасне, ефикасније него раније, свеобухватну хетерогеност музичке реалности“ (Tarasti, 1994, стр. 33). Он покушава да испита употребљивост семиотике музике током трагања за „музичким универзалијама“, односно категоријама људског ума које се налазе у основи сваке музичке активности.

Основни проблем музикологије налази се у чињеници да постоји јаз између две врсте знања о музици: унутрашњег познавања музике (које се осећа тренутно, захваљујући произвођачима и рецепторима музике) и знања које је посредовано вербално, „изван“ музичког процеса.

Музичку стварност не треба посматрати као нешто што је ограничено на звучне исказе. Како се музичка стварност испољава на различите начине, треба се запитати какве су релације између израза и садржаја (означитеља и означеног) у сваком модалитету (тактилном, визуелном, физичком, феноменалном) и да ли је могуће различите музичке модалитете преводити један у други, те на тај начин омогућити континуитет музичког процеса. Овакво превођење је могуће: „први превод дешава се у уму композитора, са трансформацијом његове музичке идеје у визуелну нотацију. Затим, извођач преводи партитуру у гестуални говор и телесне технике, а потом слушалац преводи звучне феномене у језик унутрашњег искуства. Коначно, најрадикалнији превод праве они који покушавају да речима опишу неки од ових модалитета израза“ (Kuk, 1982, стр. 78).

Углавном се помињу два архетипа теорије и метода музичке семиотике: структуралистички, под којим се подразумева редуција чулне реалности на мали број категорија, и антиредукиционистички (иконички), чији заговорници су мишљења да музику не треба редуковати на апстрактне категорије које функционишу ван музичких процеса, већ да је смисао музике иконички, утемељен искључиво на себи, стављајући нагласак на чулне и процесуалне аспекте музике.

Структуралистички метод – изучавање најмањих значајних елемената знаковних система – преовлађивао је током прве фазе семиотике музике шездесетих година прошлог века и није му било страна директно позајмљивање лингвистичких метода. Владало је мишљење да и у музици могу да се разликују јединице првостепене артикулације (значењске јединице, музичке речи) и другостепене артикулације (музичке фонеме, безначајне јединице). Другим речима, претпостављало се да сви знаковни системи, чак и музика, функционишу као језик.

У склопу корпуса структуралистичких теорија, истиче се као веома значајан концепт изотопа, који представља основу за каснију паралелу

концепту фундаменталне структуре. У музици, изотопи представљају „принципе који артикулишу музички дискурс у кохерентне одсеке“ (Tarasti, 1994, стр. 33). Концепт изотопа је једна од најплоднијих структуралистичких идеја и остаје од великог значаја за семиотичку анализу музике.

За формирање наратива у музици најзначајнији је тематски план, који притом не подразумева само појаву одређених мотивских или тематских идеја односно текстура, већ и жанровска или дубља структурална одређења датог музичког тока. Све форме испољавања тематских феномена могу се схватити као музички изотопи који су кохерентна поља у музичком дискурсу. Практично, усмеравањем пажње на музичке изотопе, њихов садржај, сукцесију и друге односе сазнајемо причу коју нам казује одређено музичко дело.

На другој стране иконички приступи музици трагају за музичким универзалијама у самим звучним обрасцима музике. Као пример овакве истраживачке стратегије наводи се парадигматски метод, који је развио Nattiez. Он се темељи на унутрашњој иконичности музике, односно на идеји да конкретан музички израз, тзв. неутрални ниво, поседује све неопходне информације неопходне за анализу музичког садржаја. Музичка семантика се тиме своди на синтаксу, коју је тада могуће испитивати применом генеративних процедура.

Како би се разумела иконичност у музици неопходно је уочити чињеницу да се релација означитеља и означеног, као саставних делова знака разликује од онога у вербалном језику. Та разлика произилази из чињенице да је у оквиру вербалног знака релација између означитеља и означеног арбитарна, док у музици није арбитарна: израз (означитељ) и садржај (означено) су у нераскидивој међусобној вези, а минимална промена на нивоу израза производи такође и промену садржаја.

Мишљења одређених музиколога су да се на основу иконичности може конструисати „универзални музички лексикон“, док су поједини мишљења да иконички односи (између означитеља и означеног у музици) могу да буду релевантни у контексту једног дела, стила или традиције, али ирелевантни изван тог контекста. Ова сумња у универзалну иконичност може бити оправдана, јер музички „знакови“ углавном нису препознатљиви сами за себе, а свакако не поседују ни универзалну примењивост, већ знаковну спрегу „означитеља“ и „означеног“ проналазимо тек захваљујући композиторским аутопоетичким исказима и „програму“ композиције који, на својој страни, постаје јасан тек уколико се има у виду контекст, односно околности које су иницирале настанак дела.

Tarasti је мишљења да није исправан закључак Ruvea да музичко означено једино може да се разуме уз помоћ најпрецизније анализе означитеља, назначавајући чињеницу да је приликом испитивања музичке неопходно узети у обзир не само елементе и односе *in praesentia* (на синтаксичком нивоу) већ такође и латентне могућности за развој – односи *in*

absentia, чији „потенцијали могу да остану у позадини композиције, али се њихов утицај ипак осећа на површини, то јест, у музици која се заправо чује“ (Tarasti, 1994, стр. 33).

Најпроблематичнија позиција повезана са теоријама музичке иконичности тиче се начина на који се она користе као алат за музичку анализу. Због тога се може извести закључак да, ако се користи самостално, иконички метод није нимало успешнији у описивању музике као процеса уколико под тим процесом подразумевамо унутрашње силе, које су нераскидиво повезане са природом музике као специфично временске уметности од структуралистичког метода.

Проблематика музичког дискурса у теорији музичке семиотике

Приликом анализе проблематике музичког дискурса, природу је могуће артикулисати семиотички на два начина: пре свега, зато што кореспондира са екстерним условима музичке комуникације и друго, зато што стреми да анализира музичку реалност дубински, те због тога продукује разлику између манифестних и иманентних нивоа. Термин „дискурс“ схваћен је у веома широком значењу, пошто он садржи све различите модалитете музике, не само нотацију, већ и тонску реализацију. Обједињени, нотација и тонска реализација формирају различите моделе постојања у музичком дискурсу (Monelle, 2014).

Музичким дискурсом руководе два моделитета, идеолошки и технолошки, при чему се идеолошки посматра као супротан техничкој страни музике: сачињен је од мисаоних модела, који дефинишу целокупан симболизам у вези са музиком. Идеолошке моделе у западноевропској уметничкој музици представља естетика музике, док су у истој култури технолошки модели репрезентовани „свим могућим убденицима који се баве хармонијом, контрапунктом и компоновањем“ (Aleshinskaya, 2013).

Са позиције музичке семиотике, најинтересантнији проблем представља начин на који се утицај ових модела рефлектује на сам музички дискурс, у самим структурама музике. Дејство ових модела на музику јавља се, пре свега, на пољу структура комуникације, коме припадају „сви музички механизми које композитор користи у циљу преношења музичких идеја“ (Hooper, 2016, стр. 23). Једноставније речено, у уметничкој музици структуре комуникације могу се схватити као музичко-формалне шеме или композиционо-техничке формуле: то су сонатни облик, fuga, разни типови игара – укратко готови значењски обрасци.

Овако схваћене структуре комуникације могу се довести у везу са формалним и жанровским обрасцима. У одвијању музике као временске, процесуалне уметности, поједине тачке су значајније од других због тога што врши радикалнији утицај на парадигму која се формира у свести слушаоца. Баш у тим „тачкама промене“ парадигме приметан је утицај структура комуникације: „Путем ових тачака, идеолошки и технолошки модели хватају

ток музичког процеса и усмеравају га ка извесним каналима“ (Nattiez, 1990, стр. 17).

Композиција се не може идентификовати само на основу њених структура комуникације. У музичком делу, структуре комуникације пружају област унутар које композиторова машта може релативно слободно да се креће и да стога произведе неку јединствену сигнификацију. Ова област креира структуре сигнификације музичког дела и ту треба истраживати прави естетски тренутак музике. Структуре сигнификације практично представљају индивидуално „испуњавање“ одређених комуникационих шема датим садржајем – могло би се рећи да оне и јесу тај садржај.

Постоје позиције у музичком дискурсу у којима су структуре комуникације доминантне (које се идентификују на површинском нивоу композиције) и позиције у којима структуре сигнификације избијају у први план (тј. дубински слој дела, али и поља слободе и индивидуалног израза у третману формалних образаца).

Ова се тврдња скоро поклапа са структуралистичком тезом према којој дискурс балансира између *langue* (односно језика у смислу општих правила) и *parole* (тј. индивидуалне употребе језика). „Дискурсу су потребна оба, али је у опасности да постане клишеизиран када њиме у потпуности командује *langue* или идиолект, којим доминира *parole*, који не комуницира ништа“ (Tarasti, 1994, стр. 33). Свеједно, примећујемо да није лако поверовати у то да када композитор употребљава сонатни облик, барокне игре, технике фуге или друге структуре комуникације, садржај музике у потпуности нестаје и појављује се из њихове сенке само у одређеним тренуцима, у деловима слободније природе, што практично говори да ова два структурна нивоа непрекидно имају паралелно дејство и у узајамном прожимању у оквиру музичког дискурса.

ЗАКЉУЧАК

Ако издвојимо појединачно гласове (слова у језику), као и тонове у музици можемо видети да они немају никакво значење стојећи самостално. Управо су само то: гласови и тонови. Али, ако их ставимо у улогу дела неког исказа, они стичу значење и уз њихову помоћ целине добијају смисао. Због тешкоћа да се дефинише појам музике, на нивоу исказа, семантику музике и говора немогуће је адекватно поредити. Ради тога музику није могуће свести на дискурзивни језик, осим уколико под тим појмом не подразумевамо оне знаке који је могуће разумети као репрезентацију активне мисли, знака мишљења.

Генерализованом музичком праксом настала су правила у музици и ако се оваква позиција не узме у обзир то води ка ригидним поделама различитих музичких аспеката, нарочито градивних, на правилне и неправилне. Музичке моделе, као што су стилске имитације, тонска сликања и сл., која се и лаички могу идентификовати већ током првог слушања, треба

објективно размотрити путем анализе, управо због њихове денотативне природе. Проблем, међутим, настаје тумачењем знакова од стране аналитичара, јер је он тај који селекује оно што је за њега исправно а управо неизрециво пружа неограничено тумачење. Знакове не можемо свести на денотативне јер универзалну музичку граматику (семиотички систем означавања) можемо применити само у оквиру једне епохе.

За разлику од музике, у језицима постоји лексика, где су знакови организовани у синтаксички систем који је независан и који представља ментално кодирану реалност са сврхом подршке мишљењу и дискурсу. Смисао и његово проучавање кроз студије лексике претпоставља неизоставну повезаност и узајамни утицај знакова и означеног. Значење је психолошка реалност која је, опет, основа за језичке знакове.

Очигледна апстрактност у музици не дозвољава идентификовање денотативних знакова, односно знакова за које се, у одређеној употреби и условима, може одредити тачност или нетачност једног исказа у односу на означену реалност.

ЛИТЕРАТУРА

Agawu, V. K. (2014a). *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford University Press.

Agawu, V. K. (2014b). *Playing with signs: A semiotic interpretation of classic music*. Princeton University Press.

Aleshinskaya, E. (2013). Differentiating between Genres of Musical Discourse. *Topics in Linguistics: Contexts, References and Style*, 12, 46–55.

Bhatia, V. (2014). *Worlds of Written Discourse: A Genre-Based View*. Bloomsbury Publishing.

Brown, G., & Yule, G. (2012). *Discourse analysis* (20th изд.). Cambridge University Press.

Fuko, M. (2007). *Poredak diskursa: Pristupno predavanje na Kolež de Fransu, održano 2. Decembra 1970. Godine*. Karpos.

Gee, J. P. (2014). *An introduction to discourse analysis: Theory and method*.

Hooper, G. (2016). *The Discourse of Musicology*. Routledge.

Kuk, D. (1982). *Jezik muzike*. Nolit.

McCarthy, M. (2011). *Discourse analysis for language teachers* (22nd изд.). Cambridge University Press.

Mitić, M. (2018). Uloga muzike u semiološkoj teoriji Rolana Barta. *Komunikacije, mediji, kultura*, 10(10), 123–144. <https://doi.org/10.5937/gfkm1810123M>

Monelle, R. (2014). *Linguistics and semiotics in music*. Routledge.

Nattiez, J.-J. (1990). *Music and discourse: Toward a semiology of music*. Princeton University Press.

Neubauer, J. (1986). *The emancipation of music from language: Departure from mimesis in eighteenth-century aesthetics*. Yale University Press.

Ratner, L. G. (1995). *Classic music: Expression, form, and style* (7. print). Schirmer Books [u.a.].

Stubbs, M. (1998). *Discourse analysis: The sociolinguistic analysis of natural language* (Reprinted). Basil Blackwell.

Tarasti, E. (1994). *A theory of musical semiotics*. Indiana University Press.

van Dijk, T. A. (1991). Media contents The Interdisciplinary study of news as discourse. У К. Bruhn-Jensen & N. W. Jankowski (Ур.), *A Handbook of Qualitative Methodologies for Mass Communication Research* (стр. 108–120). Routledge.

MUSICAL DISCOURSE IN THE THEORY OF MUSICAL SEMIOTICS

*Marjan D. Mitic*¹

Abstract: Music is an abstract language that is constantly evolving, and in this connection, one of the possible approaches to the interpretation of music as a discourse concerns the issues of the relatedness of music and speech, that is, the language of music and language of speech. In this way, the relationship between musical discourse and the musical thought of the composer and speech as a product arising from the opinions of the speaker is established. In this paper, through the examination of discourses on music as a product of human activity, which are recognized in different cultures in different ways, one considers the way in which individual works, the phenomenon of music and the forms of human behaviour caused by music can be interpreted. The aim of the paper is to emphasize the importance of a generative approach to the understanding of tonality through a critical consideration of the semiological approach for understanding the language of music, and to provide an insight into the similarities between music and language.

Key words: discourse, music as a discourse, theory of musical semiotics, musical discourse in semiotics theory

Примљен: 14.10.2021.

Прихваћен: 16.12.2021.



¹ mitic@vaspks.edu.rs, The Academy of Applied Preschool Teaching and Health Studies.