UNIVERZITET U NIŠU
Fakultet umetnosti u Nišu
BARTF 2014

UNIVERSITY OF NiŠ
Faculty of Arts, Niš
BARTF 2014

FAKULTET UMETNOSTI U NIŠU

Balkan Art Forum

DRUGI NACIONALNI NAUČNI SKUP SA MEĐUNARODNIM UČEŠĆEM

UMETNOST I KULTURA DANAS:
DUH VREMENA I PROBLEMI INTERPRETACIJE

THE SECOND NATIONAL SCIENTIFIC FORUM WITH NATIONAL PARTICIPATION

ART AND CULTURE TODAY:
SPIRIT OF TIME AND PROBLEMS OF INTERPRETATION

Na osnovu odluke Nastavno-umetničko-naučnog veća Fakulteta umetnosti u Nišu broj 1500/14-2 od 21.09.2015. god. odobrava se za štampanje i publikovanje zbornik radova BARTF 2014, Umetnost i kultura danas: duh vremena i problemi interpretacije

BARTF 2014 BARTF 2014

FAKULTET
UMETNOSTI
U NIŠU

UNIVERZITET U NIŠU
UNIVERSITY IN NIŠ
FAKULTET UMETNOSTI U NIŠU
FACULTY OF ARTS IN NIŠ

FAKULTET UMETNOSTI U NIŠU

Balkan Art Forum

UMETNOST I KULTURA DANAS: DUH VREMENA I PROBLEMI INTERPRETACIJE

ZBORNIK RADOVA SA NAUČNOG SKUPA

(Niš, 10 – 11. oktobar 2014)

ART AND CULTURE TODAY: SPIRIT OF TIME AND PROBLEMS OF INTERPRETATION

PROCEEDINGS OF THE SCIENTIFIC CONFERENCE

(Niš, 10th – 11th October 2014)

Urednici:
Dr Danijela Stojanović
Mr Danijela Zdravić Mihailović
Editors:
Ph.D. Danijela Stojanović
MA Danijela Zdravić Mihailović

Niš, 2015.
Niš, 2015

Drugi nacionalni naučni skup sa međunarodnim učešćem
The second national scientific forum with international participation
BALKAN ART FORUM 2014 (BARTF 2014)
BALKAN ART FORUM 2014 (BARTF 2014)
UMETNOST I KULTURA DANAS: DUH VREMENA I PROBLEMI INTERPRETACIJE /
ART AND CULTURE TODAY: SPIRIT OF TIME AND PROBLEMS OF INTERPRETATION
ZBORNIK RADOVA / PROCEEDINGS

Izdavač / Publisher
Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti / University of Niš, Faculty of Arts
Za izdavača / For publisher
Prof. dr Suzana Kostić, dekan / Ph.D. Professor Suzana Kostić, dean
Urednici / Editors
Dr Danijela Stojanović, nastavnik stručnog predmeta / Ph.D. Danijela Stojanović, professional instructor
Mr Danijela Zdravić Mihailović, nastavnik stručnog predmeta / MA Danijela Zdravić Mihailović, professional instructor
Upravnik Izdavačkog centra / Head of Publishing center
Mr Danijela Zdravić Mihailović, nastavnik stručnog predmeta / MA professional instructor Danijela Zdravić Mihailović
Recenzenti radova / Reviewers of articles
Prof. dr Sonja Marinković, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti
Ph.D. Professor Sonja Marinković, University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts
Prof. dr Anica Sabo, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti
Ph.D. Professor Anica Sabo, University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts
Prof. dr Dragan Žunić, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti
Ph.D. Professor Dragan Žunić, University of Niš, Faculty of Arts
Prof. mr Jadranka Mišić Pejović, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti
MA Associate Professor Jadranka Mišić Pejović, University of Niš, Faculty of Arts
Prof. mr Katarina Đorđević, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti
MA Professor Katarina Đorđević, University of Niš, Faculty of Arts
Dr Ivana Medić, Muzikološki institut SANU
Ph.D. Ivana Medić, Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts
Prof. dr Snežana Vidanović, Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet
Ph.D. Professor Snežana Vidanović, University of Niš, Faculty of Philosophy
Prof. dr Vesna Anđelković, Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet
Ph.D. Professor Vesna Anđelković, University of Niš, Faculty of Philosophy
Doc. dr Sonja Cvetković, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti
Ph.D. Assistant Professor Sonja Cvetković, University of Niš, Faculty of Arts
Lektori / Language editors
Verica Novakov (za srpski jezik – Serbian language)
Ivana Đelić (za engleski jezik – English language)
Univerzalna decimalna klasifikacija / UDC
Vesna Gagić / Vesna Gagić
Grafički dizajn korica / Book Cover Graphic Design
Doc. Anita Milić / Assistant Professor, Anita Milić
Prelom i tehnička priprema / Layout and Technical Processing
Jovana Nikolić, Miljana Radenković i Mile Ž. Ranđelović / Jovana Nikolić, Miljana Radenković i Mile Ž. Ranđelović
Priprema elektronskog izdanja / Preparation for electronic editions
Izdavački centar Fakulteta umetnosti u Nišu / Publishing center Faculty of Arts, Niš
Produkcija / Production
Multimedijalni centar Fakulteta umetnosti u Nišu / Multimedia center Faculty of Arts, Niš
Štamparija / Press
Atlantis d.o.o. Niš / Atlantis d.o.o. Niš
Tiraž / Circulation
80 / 80
ISBN 978-86-85239-30-4

Niš, 2015.

SADRŽAJ CONTENTS

Predgovor / Prologue
Драган Жунић:
ДУХ ВРЕМЕНА И ПРОБЛЕМИ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ: ИСКУСТВО СВЕТА, СТВАРАЛАШТВО, ТУМАЧЕЊЕ
Dragan Žunić:
SPIRIT OF TIME AND PROBLEMS OF INTERPRETATION: EXPERIENCE OF THE WORLD, CREATIVITY, INTERPRETATION 17

PLENARNA PREDAVANJA
(Plenary session)

Сретен Петровић:
ПОСТОЈАНОСТ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА
Упркос духу времена и интерпретацији
Sreten Petrović:
DURABILITY OF THE ARTWORK
Despite the spirit of the time and interpretation 27

Соња Маринковић:
СТАТУС ДИСЦИПЛИНЕ ТЕОРИЈА И ИСТОРИЈА ИЗВОЂАШТВА У ВИСОКОМ ШКОЛСТВУ У СРБИЈИ
Sonja Marinković:
POSITION OF THE PERFORMANCE THEORY AND HISTORY IN SERBIAN HIGHER EDUCATION 45

Aleksandar Serdar:
ANALIZA FRAZIRANJA U INTERPRETACIJI
Aleksandar Serdar:
ANALYSIS OF THE MUSICAL PHRASE IN INTERPRETATION 59

Димитрије Бужаровски:
МУЗИЧКА ПИТАЊА: ТАМО ГДЕ СЕ ТЕОРИЈА И ПРАКСА СУСРЕЋУ
(ЕСТЕТИЧКИ ПЕРФОРМАНС)
Dimitrije Bužarovski:
MUSIC QUESTIONS: WHERE THEORY AND PRACTICE MEET (THE AESTHETIC PERFORMANCE)
Трена Јорданоска:
МУЗИКАЛИЗИРАНИ ЕСТЕТИЧКИ ДИСКУРС – ВОДИЧ КРОЗ ЕСТЕТИЧКИ ПЕРФОРМАНС *МУЗИЧКА ПИТАЊА: ТАМО ГДЕ СЕ ТЕОРИЈА И ПРАКСА СУСРЕЋУ* ОД ДИМИТРИЈА БУЖАРОВСКОГ (ПРИКАЗ)
Trena Jordanoska:
MUSICALISED AESTHETIC DISCOURSE – A GUIDE FOR THE AESTHETIC PERFORMANCE *MUSIC QUESTIONS, WHERE THEORY AND PRACTICE MEET* BY DIMITRIJE BUZAROVSKI (REVIEW) 83

MUZIKOLOŠKA ISTRAŽIVANJA
(Musicological Research)

Невена О. Ћеклић:
СТРУЧНА КРИТИКА У САВРЕМЕНОМ СВИЈЕТУ ПИЈАНИЗМА
Nevena O. Ćeklić:
PROFFESIONAL CRITICISM IN CONTEMPORARY WORLD OF PIANISM 93

Ивана Медић:
ПРОБЛЕМИ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ КЛАВИРСКОГ СТВАРАЛАШТВА ВАСИЛИЈА МОКРАЊЦА
Ivana Medić:
PROBLEMS OF INTERPRETATION OF VASILIJE MOKRANJAC'S PIANO WORKS 105

Lenče Nasev:
MILICA ŠKARIĆ: *INTERPRETACISKI PROBLEMI NA IZBRANI DELA ZA KLAVIŠNI INSTRUMENTI OD J.S.BAH*
Lenče Nasev:
MILICA SKARIC: *INTERPRETATIONAL PROBLEMS OF SELECTED WORKS FOR KEYBOARD BY J.S.BACH* 115

Борислава Вучковић:
ПОКРЕТ И МУЗИКА: ИНТЕРПРЕТАЦИЈА ЈЕВГЕНИЈА ПЉУШЧЕНКА У *ОМАЖУ НИЖИНСКОМ*
Borislava Vučković:
MOVEMENT AND MUSIC: INTERPRETATION OF EVGENI PLUSHENKO IN *TRIBUTE TO NIJINSKY*..... 119

Вања М. Спасић:
ВИОЛЕТИН САН – ВЕРДИЈЕВА СМРТ
Vanja M. Spasić:
VIOLETTA'S DREAM – THE DEAD OF VERDI 129

TEORIJA I ANALIZA
(Theory and Analysis)

Anica Sabo:
ANALITIČKA INTERPRETACIJA
Anica Sabo:
ANALYTICAL INTERPRETATION 141

Сњежана Б. Ђукић-Чамур:
ИНТЕРПРЕТАЦИЈА КЊИЖЕВНОГ ТЕКСТА ИЛИ КОМПОЗИТОРОВО „ЧИТАЊЕ" ТЕКСТА
Snježana B. Đukić-Čamur:
INTERPRETATION OF A LITERARY TEXT OR A COMPOSER'S "READING" OF THE TEXT 149

Saša Božidarević:
RUKOVETI I SRODNE FORME U SRPSKOJ MUZICI DRUGE POLOVINE XX VEKA: VIDOVI ISPOLJAVANJA INTERTEKSTUALNOSTI
Saša Božidarević:
RUKOVETI (HANDFULS) AND RELATED FORMS IN THE SERBIAN MUSIC OF THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY: ASPECTS OF MANIFESTATION OF INTERTEXTUALITY 159

Данијела Стојановић:
УМЕТНИЧКА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА ФОЛКЛОРНИХ ИДИОМА НА ПРИМЕРУ КАНТАТЕ *МАЈКА СЕБИДНА* СТОЈАНА СТОЈКОВА
Danijela Stojanović:
ARTISTIC INTERPRETATION OF FOLK IDIOMS ON THE EXAMPLE OF STOJAN STOJKOV'S CANTATA *MAJKA SEBIDNA* 173

Санда Додик:
РЕИНТЕРПРЕТАЦИЈА ОСМОГЛАСНИЧКОГ ИСКУСТВА У КОМПОЗИЦИЈИ *ПРАГ СНА* ЉУБИЦЕ МАРИЋ
Sanda Dodik:
REINTERPRETATION OF OCTOECHOS EXPERIENCE IN COMPOSITION *PRAG SNA* BY LJUBICA MARIĆ 183

Маја Радивојевић:
ИНТЕРПРЕТАЦИЈА *L'HOMME ARMÉ* МЕЛОДИЈЕ У МИСАМА РЕНЕСАНСНИХ КОМПОЗИТОРА
Maja Radivojević:
INTERPRETATION OF *L' HOMME ARMÉ* MELODY IN THE RENAISSANCE COMPOSERS MASSES 191

Jasna Veljanović:
TIPOVI BAROKNOG DVODELA, TRODELA I SONATNOG OBLIKA
U *ENGLESKIM SVITAMA* JOHANA SEBASTIJANA BAHA
Jasna Veljanović:
THE TYPES OF BAROQUE BINARY AND TERNARY FORM AND SONATA FORM
IN *THE ENGLISH SUITES* BY JOHANN SEBASTIAN BACH 205

Gordana Grujić:
MUZIČKA SINTAKSA: GRANIČNE STRUKTURE IZMEĐU REČENICE I
FRAGMENTARNOSTI U KLAVIRSKIM TRIJIMA RANOG ROMANTIZMA
Gordana Grujić:
MUSIC SYNTAX: BORDERING STRUCTURES AMONG THE SENTENCE
AND THE FRAGMENTATION OF PIANOS' TRIOS OF EARLY ROMANTICISM 219

Marko S. Milenković:
HARMONSKO–FORMALNI PRIKAZ ŠOPENOVIH *PRELIDA OP. 28*
Marko S. Milenković:
THE HARMONY AND FORMAL REVIEW OF CHOPIN'S *PRELUDES OP. 28* 229

Наташа Нагорни Петров:
ЛАБУДОВА ПЕСМА ФРАНЦА ШУБЕРТА
Nataša Nagorni Petrov:
FRANZ SCHUBERT'S *SWAN SONG* 247

PSIHOLOŠKA ISTRAŽIVANJA UMETNOSTI
(Psychological Research of Art)

Snežana Vidanović, RadicaRistić:
STILOVI UČENJA KOD DECE SA UMETNIČKIM PREFERENCIJAMA
Snežana Vidanović, Radica Ristić:
LEARNING STYLES IN CHILDREN WITH ART PREFERENCES 259

Ljubiša Zlatanović:
PSIHOBIOGRAFIJA KAO ISTRAŽIVAČKA METODA ZA PROUČAVANJE UMETNIKA
I NJEGOVOG DELA
Ljubiša Zlatanović:
PSYCHOBIOGRAPHY AS A RESEARCH METHOD FOR THE STUDY
OF THE ARTIST AND HIS WORK 271

Biljana Pejić:
AFEKTIVNI DOŽIVLJAJ REALISTIČKIH I APSTRAKTNIH UMETNIČKIH DELA
Biljana Pejić:
AFFECTIVE EXPERIENCE WITH REALISTIC AND ABSTRACT ART OBJECTS 283

Milena Medić:
ARHETIPSKA INTERPRETACIJA MUZIKE
Milena Medić:
ARCHETYPAL INTERPRETATION OD MUSIC 293

PEDAGOŠKA ISTRAŽIVANJA
(Pedagogical Research)

Александар Вуловић:
ДАКТИЛОРИТМИЈА – CONDITIO SINE QUA NON
Aleksandar Vulović:
DACTILORITMIA – CONDITIO SINE QUA NON 301

Јелена Цветковић:
ОПАЖАЈНА ОРГАНИЗАЦИЈА РИТМА
Jelena Cvetković:
A PERCEPTUAL ORGANIZATION OF RHYTHM 313

Душан Ерак:
НАРОДНА ПЈЕСМА „СТАРИЈЕГ СЕОСКОГ ТИПА“ ИЗ БОСНЕ И ХЕРЦЕГОВИНЕ И НАЧИНИ ЊЕНЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ У НАСТАВИ СОЛФЕЂА И У ХОРСКОЈ МУЗИЦИ
Dušan Erak:
TRADITIONAL SONG OF „OLDER RURAL TYPE“ FROM BOSNIA AND HERZEGOVINA AND ITS INTERPRETATION IN SOLFEGGIO AND IN CHORAL MUSIC 325

Емилија Поповић:
РАЗВОЈ МУЗИЧКИХ СПОСОБНОСТИ КОД ДЕЦЕ ПРЕДШКОЛСКОГ УЗРАСТА КАО ПРЕДУСЛОВ ЗА СТВАРАЛАШТВО У МУЗИЧКОЈ ОБЛАСТИ
Emilija Popović:
DEVELOPMENT OF MUSICAL ABILITIES IN PRE-SCHOOL CHILDREN AS A PRECONDITION OF MUSICAL CREATIVITY 339

Невена Тривић, Анита Савић, Милена Миладиновић, Тијана Мировић, Милена Петровић:
ЗАШТО УЧЕНИЦИ ПРЕКИДАЈУ И НАПУШТАЈУ МУЗИЧКО ОБРАЗОВАЊЕ
Nevena Trivić, Anita Savić, Milena Miladinović, Tijana Mirović, Milena Petrović:
REASONS FOR DROPPING OUT OF MUSIC EDUCATION 355

Miomira M. Đurđanović:
INSTRUMENTI ORFOVOG INSTRUMENTARIJUMA KAO DIDAKTIČKO SREDSTVO U OPŠTEOBRAZOVNIM ŠKOLAMA
Miomira M. Đurđanović:
ORFF INSTRUMENTS AS A DIDACTIC MEANS IN PRIMARY SCHOOLS 369

Весна Ивков:
(НЕ) СВИРАЈ НЕШТО НАРОДНО – ПРЕДРАСУДЕ У ХАРМОНИКАШКОЈ ПРАКСИ
Vesna Ivkov:
(DO NOT) PLAY SOMETHING TRADITIONAL – PREJUDICES IN THE ACCORDIONIST PRACTICE 381

PANEL DISKUSIJA
STAVOVI PROFESORA RAZREDNE NASTAVE U NIŠU O SADRŽAJIMA UDŽBENIKA ZA MUZIČKU KULTURU U TREĆEM RAZREDU OSNOVNE ŠKOLE U ŠKOLSKOJ 2013/2014. GODINI
PANEL DISCUSSION
ELEMENTARY SCHOOL TEACHERS ATTITUDES TOWARD THE CONTENTS OF THE TEXTBOOKS ON MUSIC CULTURE USED IN THE THIRD GRADE OF THE ELEMENTARY SCHOOL IN 2013/2014 ACADEMIC YEAR 391

Димитрије Бужаровски:
МЕТОДОЛОШКИ АСПЕКТИ ИСТРАЖИВАЊА О СТАВОВИМА ПРОФЕСОРА РАЗРЕДНЕ НАСТАВЕ О УЏБЕНИЦИМА ЗА МУЗИЧКУ КУЛТУРУ
Dimitrije Bužarovski:
THE METHODOLOGY OF THE RESEARCH PROJECT ON ELEMENTARY SCHOOL TEACHERS ATTITUDES TOWARD THE CONTENTS OF THE TEXTBOOKS ON MUSIC CULTURE 393

Трена Јорданоска:
СТАТИСТИЧКА ОБРАДА ПОДАТАКА ИСТРАЖИВАЊА О СТАВОВИМА ПРОФЕСОРА РАЗРЕДНЕ НАСТАВЕ О УЏБЕНИЦИМА ЗА МУЗИЧКУ КУЛТУРУ
Trena Jordanoska:
STATISTICAL ANALYSIS OF THE DATA COLLECTED IN THE RESEARCH PROJECT ON ELEMENTARY SCHOOL TEACHERS ATTITUDES TOWARD THE CONTENTS OF THE TEXTBOOKS ON MUSIC CULTURE 403

Марија Митић:
СТАВОВИ ПРОФЕСОРА РАЗРЕДНЕ НАСТАВЕ У НИШУ О ЕЛЕМЕНТИМА РИТМА У УЏБЕНИЦИМА ЗА МУЗИЧКУ КУЛТУРУ У ТРЕЋЕМ РАЗРЕДУ ОСНОВНЕ ШКОЛЕ У ШКОЛСКОЈ 2013/2014. ГОДИНИ
Marija Mitić:
ELEMENTARY SCHOOL TEACHERS ATTITUDES TOWARD THE REPRESENTATION OF THE RHYTHM IN THE TEXTBOOKS ON MUSIC CULTURE USED IN TNE THIRD GRADE OF THE ELEMENTARY SCHOOL IN 2013/2014 ACADEMIC YEAR 413

Марија Нешић:
СТАВОВИ ПРОФЕСОРА РАЗРЕДНЕ НАСТАВЕ У НИШУ О ИНТЕРКУЛТУРАЛНИМ САДРЖАЈИМА УЏБЕНИКА ЗА МУЗИЧКУ КУЛТУРУ У ТРЕЋЕМ РАЗРЕДУ ОСНОВНЕ ШКОЛЕ У ШКОЛСКОЈ 2013/2014. ГОДИНИ
Marija Nešić:
ELEMENTARY SCHOOL TEACHERS ATTITUDES TOWARD THE INTERCULTURAL CONTENTS OF THE TEXTBOOKS ON MUSIC CULTURE USED IN THE THIRD GRADE OF THE ELEMENTARY SCHOOL IN 2013/2014 ACADEMIC YEAR 425

UMETNOST U DRUŠTVU
(The Arts in Society)

Милена Шушулова-Павлова:
МУЗИКА И ПУБЛИКИ. ВРЪЗКАТА НА МУЗИКАЛНОТО ПОСЛАНИЕ С РЕАЛНОСТТА
Milena Shushulova-Pavlova:
MUSIC AND AUDIENCES. RELATIONSHIP BETWEEN THE MUSICAL MESSAGEAND REALITY 441

Vesna Milenković:
NOVI MEDIJI/NOVA UMETNOST I NOVI MEDIJI/NOVA KOMUNIKACIJA – MOGUĆNOST VIĐENJA
Vesna Milenković:
NEW MEDIA/NEW ART AND NEW MEDIA/NEW COMMUNICATION – POSSIBILITY OF VISION 449

Adriana Sabo:
MUZIČKI MAGAZIN *DŽUBOKS* KAO MEDIJATOR JUGOSLOVENSKE POPULARNE MUZIKE
Adriana Sabo:
ROCK MAGAZINE *JUKEBOX* AS MEDIATOR OF YUGOSLAV POPULAR MUSIC 457

Dušan Milenković:
PRODUKCIJA I INTERPRETACIJA NEMELODIČNE ELEKTRONSKE MUZIKE – PROMIŠLJANJE DELATNOSTI MUZIČKIH PRODUCENATA I DISK-DŽOKEJA
Dušan Milenković:
PRODUCTION AND PERFORMANCE IN NON-MELODIC ELECTRONIC MUSIC – A STUDY ON THE MUSICAL FACULTY OF MUSIC PRODUCER AND DJ 471

Соња Цветковић:
ВОЈНИ ОРКЕСТРИ У НИШУ ДО ПОЧЕТКА ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА: МУЗИЧКИ, ИДЕОЛОШКИ И КУЛТУРОЛОШКИ АСПЕКТИ ДУХА ВРЕМЕНА
Sonja Cvetković:
MILITARY ORCHESTRAS IN NIŠ UNTIL THE ONSET OF THE WORLD WAR II: MUSICAL, IDEOLOGICAL AND CULTURAL ASPECTS OF THE SPIRIT OF TIME 483

Наташа Тасић:
КРИТИКА ХОРСКОГ СТВАРАЛАШТВА У СРБИЈИ ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА
Nataša Tasić:
CHORAL MUSIC CRITICISM IN SERBIA BETWEEN THE TWO WORLD WARS 493

Дарко М. Савић:
СРПСКИ ЈЕЗИК КАО СРЕДСТВО ЛИТУРГИЈСКЕ КОМУНИКАЦИЈЕ
Darko M. Savić:
SERBIAN AS THE LANGUAGE OF THE LITURGICAL COMMUNICATION 503

Мая Димчева:
ХРИСТИЯНСТВО И ТРАДИЦИИ. НАРОДНИ ПРАЗНИЦИ И ОБИЧАИ ПО БЪЛГАРСКИТЕ ЗЕМИ
Maya Dimceva:
CHRISTIANITY AND TRADITIONS. NATIONAL HOLIDAYS AND CUSTOMS IN THE BULGARIAN LANDS 509

Filip Milinković:
ŠOSTAKOVIČEVA INSTRUMENTALNA DELA IZ TRIDESETIH GODINA XX VEKA: IZAZOVI POSTMODERNIH TUMAČENJA
Filip Milinković:
SHOSTAKOVICH'S INSTRUMENTAL WORKS FROM THE THIRTIES OF THE TWENTIETH CENTURY: CHALLENGES OF POSTMODERN INTERPRETATION 519

VIZUELNE UMETNOSTI
(Visual Arts)

Nikola Cekić:
NOVE UMETNIČKO-IKONOLOŠKE INTERPRETACIJE U EKOURBARHITEKTURI
Nikola Cekić:
NEW ARTISTIC-ICONOLOGICAL INTERPRETATIONS IN ECOURBARCHITECTURE 531

Лаура Димитрова:
СИМВОЛИКАТА НА ПОСТМОДЕРНИЯ ОРНАМЕНТ
Laura Dimitrova:
THE SYMBOLISM OF POSTMODERN ORNAMENT 543

Dragan Ćalović:
ČITANJE DIGITALNE UMETNOSTI
Dragan Ćalović:
READING DIGITAL ART 551

Николина Милчева Джановска:
ВЛИЯНИЕТО НА МЕДИЯТА ВЪРХУ СЪВРЕМЕННОТО ИЗКУСТВО И В ЧАСТНОСТ ВЪРХУ ГРАФИКАТА
Nikolina Milceva Dzanovska:
THE INFLUENCE OF THE MEDIA ON THE CONTEMPORARY ART AND ESPECIALLY ON THE GRAFIC ART IN BULGARIA 565

Денислав Иванов Миевски:
СЪВРЕМЕННИ ТЕХНИКИ ПРИ СЪЗДАВАНЕТО НА СТОРИБОРД ЗА АНИМАЦИОНЕН ФИЛМ
Denislav Ivanov Mievski:
MODERN TECHNIQUES IN CREATING STORYBOARD ANIMATION 573

PREDSTAVLJANJE STVARALAČKOG OPUSA UMETNIKA NA BARTF-u 2014
PRESENTATION OF ARTISTS, CREATIVITY OPUS AT BARTF 2014 581

SADRŽAJ CD-a:

PLENARNO PREDAVANJE / PLENARY SESSION

Dimitrije Bužarovski: Estetički performans *Muzička pitanja: tamo gde se teorija i praksa susreću*
Dimitrije Bužarovski: The Aesthetic performance *Music Questions: where theory and practice meet* 00:18:11

PREDSTAVLJANJE STVARALAČKOG OPUSA UMETNIKA NA BARTF-u 2014
PRESENTATION OF ARTISTS, CREATIVITY OPUS AT BARTF 2014

Лаура Димитрова: *Симболиката на постмодерня орнамент*
Laura Dimitrova: *The symbolism of postmodern ornament*

Smiljana Vlajić / Smiljana Vlajić
Trio za obou, klarinet i fagot / Trio for oboe, clarinet and fagot
I stav Fugato 00:02:06
II stav Kantilena 00:06:48
III stav Rondino 00:02:43

Izvodi: Trio iz kvarteta *QUATERNION*
Veronika Antunović, oboa
Rudolf Balaž, klarinet
Saša Panić, fagot

Gudački kvartet / String quartet
I stav 00:05:09
II stav 00:05:23
III stav 00:02:05
IV stav 00:03:59

Izvodi: Gudački kvartet TAJJ
Aleksandra Krčmar Ćulibrk, violina
Jovanka Mazalica, violina
Jelena Filipović, viola
Timea Kalmar, violončelo

Uspomene iz podsvesti, gudački oktet / *Memories from the Subconscious* string octet 00:13:31

Izvode: oktet iz gudačkog orkestra *Novi gudači*
Violine: Vesna Jansens, koncertmajstor
Ivana Stamatović, Snežana Dragićević, Andrija Abramović
Viole: Mirko Crnojević, Vladimir Popović
Violončela: Siniša Jovanović, Elizabeta Varga

Perun je samo nakratko zaspao (multimedijalni performans) /
Perun has just been shortly asleep (multimedia performance) 00:21:00
Otvaranje vrata vremena
Ples u slavu bogova slovenskih
Paganska molitva
Obredna igra

Predgovor Prologue

ДУХ ВРЕМЕНА И ПРОБЛЕМИ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ: ИСКУСТВО СВЕТА, СТВАРАЛАШТВО, ТУМАЧЕЊЕ

Драган Жунић
Универзитет у Нишу
Факултет уметности у Нишу
zunic@ni.ac.rs

1. О НАУЧНОМЕ СКУПУ

Након првога научног скупа БАРТФ 2013, који је био посвећен генералној проблематици значаја културе и уметности данас на Балкану, организатори су одлучили да тематизују проблеме смисла уметничкога стваралаштва, уметничких дела и њихове рецепције у преплетеним и укрштеним хоризонтима владајућега духа времена на Балкану. [1] Имајући у виду опште поставке философске херменеутике о језичко-реторичком посредовању искуства света, те о неопходности интерпретације различитих видова и облика очулотворења тога искуства, организатори очекују да учесници научне конференције изложе резултате својих истраживања значења и смисла повесне ситуације (традиције и савремености) транспоноване у уметничка дела. Поред стандардних питања тумачења књижевности или интерпретативних проблема иконологије, посебна пажња требало би свакако да буде посвећена широкоме дијапазону проблема интерпретације, очувања и изневеравања изворнога смисла, са-стваралаштва у извођачким уметностима, а нарочито у музици. Тема овога скупа такође захтева подробно испитивање проблема интерпретације уметничких дела унутар медијски конструисаних и дистрибуираних слика света и отворених технолошких могућности стваралаштва, извођаштва и образовања за уметност.

Дакле, омеђавајући подручје овога научног скупа, мислили смо пре свега на проблеме интерпретације уметничких дела. Али, будући да сложеност и значај те проблематике захтевају шире и дубље истраживачке и теоријске захвате, испоставља се да је понуђеној теми потребно одговарајуће утемељење.

[1] Уводна реч на отварању Другог националног скупа са међународним учешћем БАЛКАН АРТ ФОРУМ: УМЕТНОСТ И КУЛТУРА ДАНАС: ДУХ ВРЕМЕНА И ПРОБЛЕМИ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ, Факултет уметности Универзитета у Нишу, Ниш, 10-11.10.2014.

2. ИСКУСТВО СВЕТА – ИНТЕРПРЕТАЦИЈА

Непрегледно је подручје крупних питања о духу времена, интерпретацији, односно тумачењу, разумевању и објашњавању, разумевању и схватању, егзегези, херменеутици, уметности, иконографији, иконологији, имагологија, симболу, алегорији, стварању, извођењу и са-стварању, значењу и смислу... Овде ћу само „лагано" прошетати кроз ту шуму мотива, препуну заводљивих „шумских путева".

Ми знамо да чак и најнепосредније искуство света, и без елементарне форме саопштавања, „мора проћи" кроз нашу сензитивну (чулну), представну (уобразиљску), а потом појмовно-категоријалну (разумску) и идејну (умску) обраду. Потом, да сваки покушај саопштавања захтева какву-такву реторичку, или, још општије, експресивну обраду. Отуда се тешко може пренебрегнути темељни херменеутички, и не само херменеутички, по-став да је наш животни свет језички, експресивно посредован. Облици експресије су разни: фацијални, гестуални, говорни, сликовни, аудитивни (музички)... И сваки продукт тих облика експресије, сваки од тих „језика", захтева разумевање, којега нема без тумачења – интерпретације. Али, наш однос према свету није само рецептивно-сензитивни или представни, појмовни, већ и практично-делатни, па, у томе реду, и стваралачки. И такав – захтева интерпретацију. Уосталом (то би могла бити теза), стваралаштво је један вид интерпретирања и преиначавања света, јер је стваралачки однос већ по себи, не само увођење, већ и неки избор елемената, нека њихова посебна комбинација, што све излази на нужност интерпретације новостворених склопова. Узмимо, са једне стране, оно што сматрамо потпуно егзактним: квантна теорија нас уводи у свет у којем већ само наше посматрачко присуство мења поредак и положај енергетских „квантума". Са друге стране, повест је прича, иако заснована на чињеницама, јер су и „чињенице" само избор чињеница, и распоред о којем одлучују „победници" или „преживели", у складу са својим интересима, односно теоријско-методолошки али и вредносно-идеолошки „затровани" или напросто друштвено-историјски ситуирани историчари. Ни логички позитивисти одавно више не говоре о „истини" у науци, већ само о верификабилности, оповргљивости њених исказа и „закона". Уосталом, зар није још Ниче, у параграфу 481. *Воље за моћ*, позитивистичкоме „постоје само чињенице" супротставио схватање да „управо не постоје чињенице, већ само интерпретације" (gerade Thatsachen giebt es nicht, nur *Interpretationen*), градећи тако позицију перспективизма. Озбиљни аутори (историјских) романа прекрајају чињеничку историју, е да би нам скренули пажњу на смисао историјских догађања и, можда, саме повести, ако таквога уопште има. Озбиљни аутори документарних филмова никада не говоре о чињеничкој објективности својих дела, већ о томе да нам својим филмовима сведоче о једној визији догађаја, са неке одређене тачке гледишта (која се препознаје у избору, монтажи, редоследу, хијерархији итд. документарне грађе). Уметничка дела нису подражавање,

копирање извануметничкога света, већ стварање нових светова, у којима се може наслућивати смисао и онога извануметничкога. И све то још подлеже рецептивној конкретизацији у свакоме нашем појединачном акту читања, гледања, слушања..., који је увек, хтели-не хтели, интерпретација.

Филозофија се од својих почетака бави овим двојством (које се може схватити и као одјек суштинског сучељавања Субјекта и Објекта), и покушава да га превлада на различите теоријске начине, и то не само у теоријско-сазнајноме смислу. Платон је о свету опажања и мнења мислио као о менљивоме и варљивоме свету, који је само сенка идеја. Кант нам је поручио да нема „ствари по себи", тј. да се о њима, о ноуменону, не може ништа знати, већ да су нам доступни само феномени, „ствари за нас"; а кантовац Шопенахуер оставио нас у расцепу између „воље" и „представе", дарујући нам, додуше, утеху у схватању да је музика објективација саме воље, бивства самога. Феноменолози би до ноуменона, али само тако што би се овај сам појавио кроз феномене уз помоћ нашега „мука" и когнитивнога „свлачења". Читава историја нашега мишљења колеба се између суштине и појаве, бивства и бића, онога што јесте и онога што је доступно нашим сазнајним органима и апаратима. Јесмо ли ми онтолошко-онтички интерпретатори?

Премда у овоме о чему говорим постоји неко рационално језгро које ће сваки слушалац разумети у знатној мери, ипак ме свако од присутних интерпретира у складу са својим персоналним хабитусом, знањима, културом, мотивацијском настројеношћу, предрасудама и стереотипима.

Да ли је ова нужност интерпретације неки наш хендикеп, мана, невоља...? Је ли овај свет, варка, обмана, утвара? Или је, напросто, наш свет, наша слика света, наша прича, наша песма, наша грађевина, наша представа, наша перспектива, наша перспективистичка ком-позиција, искуство којега света, тј искуство које опште ком-позиције делимо у комуникативноме, мање или више комуникативноме делању?

Замисао о ејдетској редукцији, стављању у заграде нашега знања, предзнања итд., о вредносно ослобођеноме научном држању, о самопоништавању „атмана" ради утапања у „брахман", о аскетскоме обожењу, само су филозофско-религијски идеали, којима се једва можемо примаћи. И у животу, који је ближи непосредности, и у науци, која је ближа „истини", и у филозофији, која је ближа бивству, и у религији, која је ближа оностраноме, и у животу уметности, која је ближа доживљају смисла/бесмисла, ми се само приближавамо некаквоме природноме или божјему, друштвеноме, културноме, најзад, уметнички створеноме свету, који осећамо, разумевамо и осмишљавамо... И најизграђенији дискурс, и најсавршенији израз, као резултат некакве технике, обделавања стварнога света, чак и да нема унутрашњих противречности, напрслина, несавршености (што је готово немогуће у тварноме свету), има у себи конститутивну метафорику – стога захтева тумачење, зарад разумевања. Ствар је још сложенија тамо где се између ствараоца и реципијента нужно умеће преводилац, уредник, приређивач, а потом, у извођачким уметностима, редитељ, глумац, диригент, музичар...

3. ДУХ ВРЕМЕНА

Наш је посао, на овоме научном скупу, размишљање и расправљање о смислу и вредности интерпретације у савременоме свету. Данас је појам интерпретације најфреквентнији у оквиру философске херменутике, теорије и вештине разумевања, где означава управо главни поступак разумевања, а потом и излагања и примене значења и смисла творевине, ствари, говора, текста, записа, геста..., схваћених као знак божји или знак природе, неке културне традиције, индивидуалнога аутора итд., у свима сферама људскога живота, понашања и делања. Ту се, у подручју херменеутике, дакле, поводом феномена интерпретације, сусрећемо са значајним теоријским категоријама, као што су: аутор, знак, текст, језик, говор, метафора, интенција; тумач, реконструкција и интеграција, питање и одговор, реторика, доживљај, кривотворење, предрасуда, ауторитет, традиција, поглед на свет, повесни хоризонт, повесно-делујућа свест, контекст, интертекстуалност, херменеутички круг, временска дистанца, искуство света; тумачење, разумевање, значење, семиоза, истина, смисао; историзам, духовне науке, критика, ваљаност, верификација...

Наумили смо да испитујемо тај поступак разумевања, и као свакидашњи и као методски или анти-методски замишљен, онако како и херменеутичка традиција налаже, у оквирима хоризонта нашега времена, нашега простора, хронотопа Балкана, тј. на Балкану владајућега „духа времена". Балкан је и данас подељен: административно, политички, традицијски, конфесионално, културално... Али, истовремено, међу балканским политичким и културалним ентитетима постоје и бројне везе, те бројне сличности и сродности. Стога се и дух нашега времена, обележен нехуманим ефектима убрзанога а безобзирнога технологијског раста, радикалним злом олигархијскога плутоцентризма и патњама недужних, најамништвом и слуганством обесмишљене науке те академски технизиране „цитатне" философије, и тумарањем збуњене, премда оправдано критички настројене уметности, тај се дух нашега времена, велим, на карактеристичан начин прелама и кроз призму, тачније „срчу" балканскога живота осиромашених, историјски и политички завађених и интересно супротстављених друштава. А ми бисмо да баш тај део света, који нам је додељен, који смо запоседали и који још увек „освајамо", који смо задржали у губљењима и лутањима, да тај део света разумемо, да дешифрујемо смисао стваралачких напора његових одличника, не бисмо ли тако боље разумели и смисао наше борбе, наших граница, наших могућности и ограничења, а све зарад ваљанога суживота који бисмо да више не доживљавамо као оно досуђено, већ да га даље изграђујемо као оно што смо изабрали.

„Дух времена", као човеков дух, може се, слободним избором становишта вере, подредити „духу вечности", као духу богочовека. Али, о њему се може и размишљати, тј. изабрати трагање за смислом времена, уместо („пукога") примања вечнога смисла; другим речима, смисао се човека може наћи у сједињењу са Богочовеком (у одговарајућем начину живота и верској

преданости), или, што није лакше и извесније, у трагању за смислом у себи самоме. А можда се та два пута могу и укрштати? Јер, нама је ипак задано да видимо и препознамо „знаке времена“ (Мат. 16, 1-4).

Из духа времена постављају нам се, између осталога, следећа питања: о основноме тону, тј. атмосфери духа времена, о слободи, аутономији и каноници, о сродностима, афинитетима, те о „забораву“ и „открићу“ појединих аутора и дела, о новим медијима, новим техникама, и новој публици, о фрагментацији, ексцерпцији фрагмената и „кастрацији“ смисла дела избором допадљивога, о изворноме, „изданоме“ и новоме смислу дела, о „тешкоме“ и „лакоме“, о односу смисла и забаве, оспоравања и потврђивања постојећега...

4. ТУМАЧЕЊЕ СМИСЛА

Већ из ове мале а хаотичне скице види се да је у питању, доиста, огромни задатак, добровољно натоварен на крхка плећа организатора и на неупоредиво снажније теоријске и истраживачке мишице здружених учесника овога научног скупа – задатак прекопавања по старој и, на први поглед академски езотеричној, теми интерпретације.

Јер, ми тумачимо, да бисмо разумели, а не разумевамо никада докраја, знаке са неба и знаке времена, небеска тела., облаке и земаљске облике, светла и сенке, гласове и покрете тела, симптоме добробити и болести, ветрове и грађевине, гомиле и појединце, предмете, представе, слике и снове, артикулисане и темпериране и мрмореће или мумлајуће гласове, режања, лајања и појања... Тумачимо гласове богова, тј. духа схваћеног на митолошки, религијски, философски, научни и уметнички начин. И правимо дела која су резултат тога трагања за значењем и смислом. Уметничка дела, дакле, настају као резултат отеловљујућега трагања за смислом, тј. као покушај тумачења света и живота; а онда и њих саме, уметничка дела, морамо тумачити да бисмо назрели њима дотакнути и наговештени смисао или одсуство свакога смисла – апсурд. То тумачење није удаљавање од некаквога изворног смисла, већ једини начин да се смислу приближимо. Поготову када знамо да тај смисао није ни дат ни задат, већ се вазда и изнова изграђује.

Нема једнога смисла, чак ни када је неки такав смисао октроисан, наметнут. Има смислова. А њих не можемо разумети тако што би могли бити појмовно, аналитички, домашени и укроћени. Значење, које је референцијално, може се појмовно захватити, док се смисао може само наговестити у доживљају (свет није, или бар није у свима својим сегментима, текст који се може „са разумевањем“ прочитати), јер је смисао композицион, констелацион, а нереференцијалан. И зато је смисао, или бесмисао, наговештен – у уметности, чија дела нужно подлежу интерпретацији.

Различити су нивои интерпретације уметничких дела. У извођачким уметностима нужно се сусрећемо са извођачким интерпретацијама (драматурга,

редитеља, глумца, музичара...); потом, и дела извођачких уметности, као и дела других уметности, „подлежу" редовној рецептивној, доживљајној интерпретацији у свакоме акту рецептивне конкретизације; иза тога, може уследити теоријска интерпретација дела, а потом – на пресеку доживљајнога и теоријскога тумачења – и критичка интерпретација са валоризацијом.

5. УМЕТНОСТ И СМИСАО

Зашто сматрам да нас баш уметност приближава смислу, или да нам указује на бесмисао, при чему нам, чак и тада, раскрива, парадоксално говорећи, „смисао апсурда", „смисао бесмисла", тј. уметнички трансформисанога и стога унеколико докучивога смисла онога што је у животноме погледу – апсурд? Зато што је смисао, да поновим, за разлику од референцијалних, научно и философски, дакле методски, бројчано и појмовно „дохватљивих" истина – композицион, холистички, и зато што нам се може јавнути једино у сплету свих људских потенција (чулност, уобразиља, разум, ум, дух, укус...), а посредством очулотворења естетских идеја. Тај сплет једино у уметности није дискурсивно (као у философији) или представно (као у религији) редукован – осим, наравно, у протеоријским предузећима „нових уметничких пракси" и, посебно, концептуалне уметности, где је интерпретација схваћена, сасвим хегелијански, не само као саставни моменат рецептивнога чина, естетскога искуства, већ се промовише у конституенс уметности, штавише, где се интерпретација осамостаљује те чини непотребним, сувишним естетски појетско-технички израдак, предложак рецепције, тј. само уметничко дело, а посебно када се оправдана потреба уметничкога самопреиспитивања уметности претвори у победу вануметничкога, теоријскога дискурса над уметношћу.

Заблуда је да се уметничко дело може до краја дискурсивно интерпретирати, тј. потпуно превести у појмовни модус (да је то могуће, уметничка дела била би непотребна), где се често теорија настоји прокријумчарити као уметност.

Од мноштва херменеутички релевантних питања која се овде отварају, могу се назначити само нека. У области књижевности, теорија већ дуго „ради" на проблемима рецепције, читалачке конкретизације, и на споровима о иманентистичким или транстекстуалним тумачењима текста, о „стваралачкој издаји" првобитнога смисла, о метафори, слици Другога итд. У визуалним уметности отворило се ново, мултимедијско поље тумачења значења, а да „стари" проблеми иконографских и иконолоших студија још увек нису затворени. Извођачке уметности и даље имају једну интерпретативну инстанцу „више" од осталих уметности, па се тамо мора говорити о са-стваралачкој интервенцији и „актуализацији" од стране редитеља, диригента, глумца, музичара; у музици су ту још и загонетке нотнога записа – информације, редунданције, празнине, свирања „ад либитум", верности предлошку, транскрипције, обраде, аранжирања, самога извођења као са-стваралаштва. И тако даље.

6. СВЕТ ЈЕСТЕ НАША ИНТЕРПРЕТАЦИЈА СВЕТА, АЛИ НАША ИНТЕРПРЕТАЦИЈА НИЈЕ СВЕТ.

Дозволите ми да вас подсетим: када Платон, на уста Ијонова, каже да „песници божанским надахнућем тумаче оно што им кажу богови“ (καί μοι δοκοῦσι θείᾳ μοίρᾳ ἡμῖν παρὰ τῶν θεῶν ταῦτα οἱ ἀγαθοὶ ποιηταὶ ἑρμηνεύειν), његов Сократ вели да су рапсоди (јер Ијон је рапсод) – „тумачи песника“ (οἱ ῥαψῳδοὶ τὰ τῶν ποιητῶν ἑρμηνεύετε), то јест, да су, следствено „тумачи тумача“ (ἑρμηνέων ἑρμηνῆς) (Plato, *Ion*: 535a). Ако ово познато место из *Ијона* протумачимо, интерпретирамо метафорички – што нам допушта чињеница да су грчки богови ионако персонификације разних сила, идеја и вредности, онда ствари стоје тако да нам песници, читај: уметници уопште, посредују смисао великих идеја и вредности, а да смо ми, чак и као ствараоци, дакле, сви, напросто као људи у своме односу према свету, његовим тајнама и нашим идејама и вредностима, а овде посебно у односу према уметности, која захвата и очулотворује те идеје и вредности – *тумачи тумача, интерпретатори интерпретатора.*

Сви смо ми, и као ствараоци и као примаоци, само рапсоди у ланцу посредовања „божанских“ порука, тј. великих идеја, вредности, суштина, смислова. Кажем смислова, јер смисао није један, задат, готов и вечан, и нема значења и смисла „по себи“, већ се смисао изнова колико раскрива толико и приписује нашим световима и нашим животима.

Уметност јесте наша интерпретација уметничкога дела; а да ли је наша интерпретација, тј. да ли су наше интерпретације (јер интерпретације су разне) дело само, чак и онда када знамо да нам је једино у интерпретацијама доступно – остаје да се расправља, између осталога и на овоме скупу.

PLENARNA PREDAVANJA
(Plenary session)

UDK 7.024.5+7.011.2

ПОСТОЈАНОСТ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА
Упркос духу времена и интерпретацији

Сретен Петровић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
icebadi@yahoo.com

Сажетак

Повесна је чињеница да су у уметности и њеној историји велика остварења могућна у било којој, до сада теоријски измаштаној, стилској детерминацији: од *натурализма до апстракције.* Нигде више, а ни мање продуктивном, није изашла на глас потреба вредноснога порицања великог дела уметности само због тога што је историјски формат у којем је дато – „прегазило време"! Због теоријског разлога, али и интимног осећања трајности естетске чињенице као такве, а од краја педесетих година XX века, када је са идеологијама авангардног модернизма и соцреализма дошло до олакога урушавања Кантове идеје о генију, која се неопрезно отписивала као ствар прохујалога романтизма, учинило ми се изузетно важним актуелизовати ово питање. Зар се у уметничком Делу не успоставља стабилна, у неку руку петрификована, и на онтичком нивоу одржива структура, а у знаку вредносно-естетске довршености, чије родно место држи сâм Човек? Најзад, уколико адекватне „истости" не би било у творцу, Великом и Малом, како објаснити разлог за перзистенцију не само метафизичке идеје о „трајности великих уметничких дела", већ и саму емпиријску одрживост уметника на том путу, који у трајном и „довршеном" саздању прави такво исто, а трајно, дело? То је једна од тема у прилог тези о супериорности естетскога облика над могућношћу теоријскога домашивања до његове основе, са којом се суочавам у овоме разматрању.

Кључне речи: трајност уметничког дела, пролазност тумачења, политички ум, геније.

Одувек ме је провоцирало питање како објаснити природу естетскога доживљаја, ону „сталност истога" седимента, као нарочите интенције која овде значи понављање и у рецепцији потврђивање суштински *истоīа ефекта* који произноси једном давно, у прошлости установљена естетска Форма. Безброј је примера „естетске делотворности" која се, понављајући се, проноси кроз рецепцију дела Софокла или Шекспира (Shakespeare), Достојевског (Достоевский) и Микеланђела (Michelangelo), али и новијих, Сезана (Cézanne), Пикаса (Picasso) или Хенри Мура (Moore). Како је могућно онтолошко опстајање у истоме формату *основноī* облика [Gestalt], односно конститутивних *моменатā* који тај облик творе, али, истовремено,

и еманација трагова Душе као одзива са персоналне равни јединке која ствара, а и нужде Човека као бића Рода?

Савремени пораз уметности, ћорсокак у којем је, није поникао из недостатности Снаге саме естетске твари, коју, иначе, величанствено потврђује опстајање троједног, неразликованог јединства: *творац – дело – реципијент*. Упркос томе, уметност је бачена на муке због велике цивилизацијске девијације, када се, уместо одрживих „меких форми духа", и у томе реду уметности, у први план винуо робусни антиестетички политички Ум, устоличујући паразитирајући институт: *интерпретацију* уметности, са којим је кренуло свеопште загађивање поља естетског. Најпре прећутно, а онда и експлицитно, почесто бахато. Наиме, велика невоља по саму егзистенцију уметности јесте појава жандарма у лику Теоретика, Критичара и Тумача уметности. Иманенција вредности, према томе и говор саме уметности скрајнут је, а најважнијим начелом постала је Реч самога Теоретичара–вође, његова мисао о уметности, а онда и о уметнику, обложена прескрипторним наумом: радити и производити по мери Наручиоца. А све то, усаглашено са важећом интерпретацијом, тј. флоскулом о престижном историјском напретку датога стандарда.

Свака, теорија уметности, чак и привидно политичкога изгледа носи у себи макар и имплицитно филозофско и антрополошко оправдање. Који су, дакле, ослонци „естетике" која пориче трајне вредности естетскога постигнућа у великим делима уметности? Пред нама је теоријски екстремна, да не кажемо терористичка релативизација свега, позиција која у уметности, а принципијелно, и ни у чему другом, не види трагове сталности, осим петрифицираности својих сопствених постулата. Из угла отворене, до апсолутног релативизма доведене *егзистенцијалистичке антропологије*, изнедрило се поништавање било какве алузије о *есенцијалном* у човековом бићу. А само се из једне такве основе уопште и може разумети онај надолазак, тј. одрживост идеје о трајности у чину и делу људске јединке. И не само поводом уметности, већ и уопште. На тај се начин, поништава све *трајно*, осим трајности догме о перманентној пролазности свега. Свакако, све то, без критичкога пропитивања ослонца на коме је она сама, а тај је цивилизацијски Ум чија је мисао, хегеловски речено, израз „епохе глобализма".

Метафорички, овде смо пред радикалним налетом позитивистичке агресије демитологизовања тзв. „генијалног нерва" у Човеку–ствараоцу! Није ли митолошки екстремизам управо родно место истог догматског ума који пласира идеју о *трајности пролазности*, чиме функционализује интерес глобалистичког мита, тј. потрошачку логику која парадира мантром „новога" у свему и по сваку цену, то ће рећи и у уметности и култури!?

Недавно је у критичко-хуманистичком смислу теоретичар, иначе, са естетским ставом, приметио како је „тиранија увођења новина пропала, и

од средине седамдесетих година [XX века] присуствујемо" – у свеколикој уметности, од поезије до архитектуре – „опсежном покрету реакције против ултрамодернизма педесетих година"[1]. Овоме ћемо придодати како је наречена „тиранија измишљања све нових и нових интерпретација уметничког дела, такође, пропала", будући да уметност, која је у својој бити оригинална духовна творба која – упркос факту да је настала у *историјском* трајању човека – још увек реално опстаје, за разлику од самих *интерпретативних модела, форми тумачења* уметности. А ове радионице мисли које „тумаче" уметност и даље се бездушно множе, опстају и живе у својим уским кабинетским сећима, не дотичући *живот* стваралаца, осим његове главе! У основи, такви мануфактурни производи догматског ума, шематизовани, а затим преточени у идеолошке стандарде културне политике, управо долазе уметнику на наплату. Свакако, нису толико поразне различите интерпретације уметности, колико свеопште, планетарно урушавање опште људске спонтаности и оригиналности, као происход имманенције самога цивилизацијског логоса чији је постао носећи принцип претварања сваког човековог чина у пуку мрвицу високотехнолошке слагалице.

Зато је херменеутичар културне политике, Фредерик Џејмсон (Jameson), показао како је „естетско стварање данас постало интегрисано у робну производњу уопште. Бесомучна економска нужност да се [ствари] производе у таласима, ствари које ће изгледати увек као неки нови талас (од одеће до авиона) сада је *естетској иновацији* и *експерименту* дала све значајнију структуралну улогу и позицију"[2]. Ова чињеница посебно важи за разумевање тзв. модернистичког импулса, који је до краја потрошен и исцрпљен. Јединка оскудне надарености, неко ће цинично приметити, „пропали" уметник, очајнички трага за новим садржајем, техником и методом. Управо таквој пошасти инфериорнога, угледни естетичар је, пре стотинак година, у времену када је иновација постала модним трендом, поручивао: „Очајничко трагање за новом грађом одлика је само малог талента, који осим тога најчешће рачуна на то да код публике распали жудњу за сензацијом [а и егзибиционизмом – С. П.]. Плачљиво кукање о томе како је све већ искоришћено одаје слабост нарицатеља. Напредак се не састоји у изналажењу нечег дотад још нечувеног, него у смисаоном оживљавању онога на шта смо навикли"[3].

Уосталом, шта значи „ново" у уметности, а и најважније: да ли у уметности уопште постоји „новост" као *естетски* факт? Свакако, о томе се

[1] Лик Фери, *Homo aestheticus*. Откриће укуса у демократском добу. Издавачка књижарница Зорана Стојановића. Сремски Карловци / Нови Сад1994, 238.
[2] Фредерик Џејмсон, Постмодернизам или културна логика касног капитализма. У: *Трећи програм*, Радио Београд, Београд, 64 / 1985,185 (курзив мој).
[3] Max Dessoir, *Estetika i opća nauka o umjetnosti*. Sarajevo, 1963, 134–135.

може говорити у равни новога стила, нове моде, али је беспредметно рећи да постоји тзв. нова *естетска* форма, на нивоу говора о вредностима, као „нове" форме а у односу на претходну, и то ону која се у дужем временском трајању одржала. Тај атрибут важи и када је реч о тзв. уметничкој револуцији. Кроче је на тему „револуције у поезији" написао како је „свака песма за себе једна мала револуција и стварање једног '*novus ordo*' (новог реда)", а они умишљени таленти који себе промовишу у „уметничке" револуционаре нису ништа, већ је овде искључиво реч о „револуцијама у практичним ставовима", односно боље је рећи да су то „'револуције укуса'", које се налазе на линији промена „које одређују моду" и ништа више од тога! Додао бих, овоме, како у домену естетике термин „револуција", односно „новост", јесте примарно социолошка и историјска категорија, појам без естетичке релеванције. Грешка је, додаје Кроче (Croce), као „и у случају псеудопесничких историја, у томе што се тако створене класе са поља политичке и моралне историје, где могу бити употребљене, преносе на поље поезије, где могу само отворити пут злоупотреби"[4].

У естетици сам одувек сматрао да се историчари уметности, критичари и социолози, превасходно баве тзв. *модним аспектом* уметности, оним слојем дела који Кроче везује за *садржај, мотив или стил*, а све те равни нису ништа друго до пропратне појаве уметности. На крају, реч је о аспектима који – научницима који аналитички истражују уметност – говоре понешто о времену у коме је уметник живео, најзад, о *уметнику* као друштвеном бићу. Међутим, о самом *естетском* у уметничком делу, говори једино *форма* која, теоријски апстрактно, покрива *свељудско* у творевини, онај ниво који је дат кроз индивидуални израз творца. Естетска форма трансцендира време као и расу, али и простор и географију, или их бар не чини „видљивим" за продубљени естетски сентимент.

Али, противници сваког, чак и умереног естетичког есенцијализма, будући да су заговорници тезе о перманентној пролазности, односно о трајној несталности, нису кадри да у један такав антрополошки поредак егзистенције, у којем све врви од пулсирања немира, уклопе идеју „закључености", према томе ни саму истину о трајности уметничког Облика. А право питање које остаје пред таквим „дијалектичким" умом гласи: са којег метафизичког нивоа, односно стандарда његове неприкосновености – а на коју се позива – истрајава у свеколикој релативизацији свега, на тај начин што увек изнова инсистира како се у свему људском, у *фактима, формама* и *учинцима*, демонстрира интерес Човека као рањиве егзистенције, која све чега се дотакне инфицира усудом *незакључености*, дахом и духом *пролазног*, а то онда важи и приликом стварања уметности?

[4] Кроче, Бенедето, *Поезија*. Увод у критику и историју поезије и литературе. ИК Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1995,107–108.

Пред искушењима смо теоријске естетике, односно филозофије уметности и антропологије. Да ли је теорија, принципијелно, недостатна? На којим ослонцима почива и какав је карактер њене истине? Најзад, да ли је борнирани дијалектички ум, који критизирајући идеју трајности и постојаности човекових творевина у повесној егзистенцији човека, кадар да самокритички пропита и властите домете своје „тврде", догматске позиције, темеље свога „вјерују"? Какво је, дакле, становиште са кога самоуверено атакује на „етаблираност у трајном" свих других позиција, а да у исти мах, више но догматски, изузима досег своје властите домашивости, да не кажем умишљености у ваљаност тога полазишта? За такав не-само-рефлексивни Ум пролазно је све; Све бива и одлази осим његове непролазности и сталности!?

Код питања смо темеља сазнања, епистемолошког досега свакога трагања за истином. Реч је о могућности објективности теорије, истине, а и улоге логоса, питања априорности сазнања, најзад, улоге личности која мисли, и у томе пре свега удела предрасуда у процедури субјекта који сазнаје. Да ли сазнање располаже дометима који сежу до апсолутног, или је принципијелно недостатно? Постоји ли лично априори сазнања. Шта је са вансазнајним интересима човека, његовим расположењима? Да ли уопште постоји непристрасно знање у неком пределу научнога досега, у егзактној науци, на пример? Питање је релевантно управо за разумевање позиције интерпретације уметности, као и естетичке аналитике.

Шта нам говоре нововековна теоријска искуства, посебно о проблему објективности теорије. Карл Попер (Popper) је сасвим одређен: ни за „једну теорију не постоји логичка извесност да је апсолутно истинита". Може се, по њему, аргументовати зашто се „одлучујемо за једну теорију, а не за неку другу теорију"[5], но, поводом онога питања, ствар је од принципијелног значаја: нема чистих теорија, а слојеви пристрасних мотивација нижу се на скали од индивидуално психолошких до историјско-социјалних. Налазимо се одмах већ на тлу психологије сазнања, која је значајна потпора херменеутици теоријских резултата сваког истраживања. Када је реч о филозофима, међу првима који су дали теоријски легитимитет овој врсти пропитивања темеља сазнања, био је Јохан Готлиб Фихте, и нешто млађи, Вилхелм Дилтај (Dilthey). Овај последњи је указао на важност појма „живота" који чини основу наше егзистенције, и као такав „живот" доприноси да нам Човек уопште буде „приступачан за разумевање и анализу".

Овде је посебно значајан допринос психологији сазнања Макса Шелера који сматра да је човеков Дух у толикој мери „детерминисан личношћу", да се „може тврдити како сваки дух суштински и нужно има лични карактер"[6].

[5] Карл Попер, *Објективно сазнање*. Паидеиа, Београд, 2002; поговор: Драган Д. Лакићевић: Ка објективном сазнању.стр. 339–340.

[6] Scheler, M., *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*. 1913, 382, 400.

Ова идеја имала је и своје следбенике у савременој антропологији. Тако смо на пример, код Болнова (Bollnow) наишли да су у егзистенцијалној аналитици човека управо *расположења* и *осећања* постала конститутивни чиниоци индивидуалног априори сваке јединке. Према томе, *расположење* се мора узети као „стање обојености целокупног људског ту-бића". То значи да оно прожима „људско биће у његовом темељном устројству". Човек, односно људска егзистенција окренута је „себи" тек у „расположењима", и суштински кроз њих она бива у идентитету са собом на такав начин да то чини „*неразликовано јединство* личности и света"[7].

На истој линији аргументују и Ландман (Landmann) и Карл Ото Апел (Otto Apel). У стваралачком акту човека његове *интенционалне општости* увек су *непосредно* провучене кроз склоп *личноīа априори*. То долази посебно до изражаја када је реч о разумевању *уметничкоī стварања*. Из тога је могућно деривирати став по коме сам *естетски чин* претпоставља да је у стваралачком процесу незаобилазно присуство момента *непоновљиве целовите личности*. Субјект у том процесу уноси у стваралаштво иманентно већ, са собом и рефлексе своје свагда историјске случајности. Од овога није далеко помисао да човек у своју творевину, а посредством *личноī априори*, осим одсјаја *историјске случајности*, уграђује и *трајну вредност* која пробија из трансценденције *универзалне* телеологије.

Модерно, подстицајно гледиште, бар за разумевање, тачније за једну могућну, а критичку интерпретацију уметности, налазимо у антрополошким разрадама Ханса-Едуарда Хенгстенберга (Hengstenberg), која чини радикалан отклон од позиције које се држао Арнолд Гелен (Gehlen). Дистанцирајући се од Геленове идеје да је човек „неспецијализоване" структуре, према томе и „органски инсуфицијентно" биће, Хенгстенберг полази од става да је Човек нарочито *природно биће* кадро да успостави *изворни, неинструментални* и *некористољубиви* однос према стварности. Овај се мислилац у својој филозофској антропологији, противно „инсуфицијентној" теорији човека, залаже за једну онтолошку, дакле, конституционалну концепцију.

Насупрот Геленовом кључном ставу да „култура настаје из недостатка и сиромаштва", Хенгстенберг сматра како све најглавније, више духовне форме човека, настају управо из *пуноће* и *боīатства*. Када би збиља било тако да се уметност рађа искључиво из *недостатка*, како онда, каже Хенгстенберг, објаснити чињеницу да *духовни облик* поникао на темељу *недостатка*, дакле, на *неīативној* мотивацији, какво је на пример уметничко дело, може код реципијената изазвати ефекат „испуњен смислом и позитивним садржајем"? А и најважније: како се из „празнине" и „недостатка" може изнедрити, пронети она *сталност*, боље речено *трајна*

[7] Otto Friedrich Bollnow, *Das Wesen der Stimmungen*. Frankfurt-M. 8. Aufl. 1995, 35.

актуелност једног и истог уметничког дела? Уколико носивост једнога дела почива на „недостатку", зар је могуће, а ако јесте како, објаснити повесно евидентну чињеницу да велико дело прошлости „достаје", односно *бива и остаје* увек већ у *једном* и *истом формату*? Према томе, управо својом *пуноћом* уметничко дело се преноси и испоручује нам се – нама данашњима – и тако наставља са својим даровима исте каквоће, даље према будућим генерацијама. При свему томе, надолазећа публика, а из оне утопијске дубине, несмањеним интензитетом – што је показала досадашња историја рецепције – прихвата оно „исто Дела", реципирајући га и доживљавајући са свом његовом *заокруженошћу*?

Хенгстенберг сматра како управо ту *изван-рационалну* инстанцу нипошто не смемо искључити када трагамо за човековом „космичком" празавичајношћу. А она је кључна и *незаобилазна* у тумачењу порекла уметности, а и других виших духовних форми. Тек нам се на тој основи отварају могућности разумевања питања интерференције *уметности, естетског облика,* с једне стране, и *органског света*, с друге. Утолико се овде налази и могућност деловања *естетских, уметничких форми* на животињски свет, за који су антрополози, махом, сагласни како је он *неповесно*, космички устројен!

И ево нас код епистемолошких питања, уско повезаних са антополошким, о валидности научне теорије, које свакако додирује и проблем важења оне методолошки најопштије, филозофске теорије, према томе и филозофско уметничке, естетичке. Увођењем у игру, још једном, Карла Попера, помињем његово добро познато становиште[8], да научно сазнање чини узајамни преплет *универзалних, сингуларних, контрадикторних* и *егзистенцијалних* судова, који један другога непрестано надопуњују, оповргавају, или пак модификују а и фалсификују. Према томе, у темељу сваког научнога мишљења, а то значи и филозофског, налази се *начело фалсификације* (Falsifikationsprinzip). Само је на тој претпоставци уопште могућан напредак у науци, а додао бих и у филозофији. До научног напретка долази уколико нека нова претпоставка обори другу или претходну, која је у бити само привремена. Уосталом, „наше је знање критичко провоцирање, мрежа хипотеза, ткање направљено од слутњи". Екстремни егзистенцијалистички мислилац, који стратегијски кореспондира са духом глобалистичкога позитивизма, промовише став радикалне случајности човека, тј. његове егзистенције а и свакога њеног учинка. То значи, доводи се у питање и пориче свака трајност и сталност, а због сумњи у сваку етаблираност, осим у *петрифицираност* и *етаблираност* властитога гледишта!

То само значи да је улога научника битно другачија но улога уметника. Према Попперу „научника не чини то што он *поседује* знање о необоривим, коначним истинама, већ безобзирно критичко, непрестано *тражење*

[8] Karl Raimund Popper, *Logik der Forschung*. 1976

истине". Једном речи, научни проналазак, откриће, никада није коначно, уосталом, као ни само сазнање. Они увек напредују, па је стога „сталност промене" основно начело *теоријскоīа знања.* Насупрот споменутој особености научника, када је о уметнику реч, они се, и то незнатно, додирују само у једној равни, у чињеници што, субјективно или лично, *уметник* својим делом никада није задовољан. А научник, не само што је скептичан према свом сопственом постигнућу већ је критички диспониран према делима свих других истраживача. Дакле, сасвим је очигледна разлика када поставимо у исту онтичку раван *уметност* и *науку*. На том, тзв. другом плану, који се тиче вредносног и онтолошког статуса њихових остварења, уметничко дело и научно откриће су у односу антитезе. Уметниково дело, као објективитет, онтички артефакт, отпуштено из сликаревог атељеа, из његових руку, и тако ушавши у повест, постаје, ако је велико, или условно, *највеће* и *недостижно*, истовремено објективно *довршено*. Наиме, „као да је" *трајно* вредно и то „баш-у-тој-таквој-форми", што са научним остварењем, такође „објективно" гледано, никада није случај.

Иако је човек јединствено стваралачко биће, разлике постоје на феноменолошком плану егзистенције учинака појединих створитеља: научника и уметника, на пример. Научно дело, чак и највеће, *фалибилно* је, *подложно критици* и *преиначењу*. Принципијелно, то онда може ићи чак и до *порицања његове вредности*! На другој страни, за разлику од научног, уметничко је дело, додуше, условљено *повесним*, духовним прожето, али оно истовремено, надолази и из основа *орīанскоī, телесноī*, ако се хоће, из *космичкоī.* Дакле, уметност *битно* извире и из Другог стабла, за које сад не важи начело *повесне* класификације. Због тога разлога, а да тога органског није свестан, уметник иманентно у *дело* спроводи свој стваралачки нагон! Због тога је неопходно бити веома обазрив према ономе шта о себи, а и о своме делу, кажу сами „творци лепих дела", а нарочито, шта о делу једнога уметника „учено" приповедају врли *интерпретатори.* Још је Кроче упозоравао како се уметници, а посебно песници „не ретко варају или варају циљевима које себи постављају и у које верују, али који противурече ономе што је створено, на шта једино и треба усмерити око духа, јер поезија као једини циљ има саму себе"[9].

Код питања смо могућности досега теоријског увида у ствари уметности, према томе и у сржи смо проблема *интерпретације,* тј. *теоријске артикулације* онога шта је „уметност" или конкретно „уметничко дело". Ако је већ свака истина *битно* исторична, а под чији историјски усуд промена пада и концепт којега се овде и сами придржавамо, треба имати куражи и признати да и сама филозофија, свеједно што методски тежи свеобухватности, такође „подлеже историјској промени", дакле, иако се

[9] Кроче, Бенедето, *Поезија. Увод у критику и историју поезије и литературе.* ИК Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1995, 88.

издаје за свеобухватну, она није ништа мање исторична у односу на истину посебних наука. Ридигер Бубнер (Bubner) је умесно приметио: зар „све могуће знање о условном карактеру наводних израза ума у њиховом историјском контексту није и сâмо условљено?"[10]. Несумњиво, такав је став у сагласности са тезом егзистенцијалне антропологије. Но, ако је сваки човеков учинак, почев од мита, преко вере до сазнања у бити историчан и релативан, те подлеже разлогу случајности, нећемо ли онда и саму ову стратегију сматрати релативном, једнако вредносно необавезујућом а у односу на оне човекове форме које доводимо под удар скептичког Ума? Зашто би та стратегија била истинитија од оне метафизичке и онтолошке нарави!?

Пођемо ли од ове тезе да је свако знање о предмету – било да је филозофско или естетичко, принципијелно узев, исторично, следи да је и сама естетика историјски заснована, а њене разнолике истине о „лепоти" и смислу „уметности", нужно су већ *недостатне* у своме полазишту, сасвим експлицитно, оне су *лажне*. Некада сам, износећи до краја свој критички, скептички став према, у историји изграђених естетичких трактата, овај проблем формулисао једном провокативном тезом. Наиме, када се ствар метаестетички сагледа читава „историја естетика није ништа друго до историја негативних, погрешних одговора на питање: ‹Шта је уметност›"!

Несумњиво је, естетика као филозофска дисциплина настоји да пружи одговоре о уметничком феномену у његовој целовитости, једном речи, о свим формама и врстама, али и да захвати оно „битно" у уметности као уметности. Томе је епистемологија још придодала сумњиви атрибут прогресистичке, уједно и вредносне нарави, према којем истине о одређеном предмету које у повести долазе касније, морају бити и валидније, извесније од оних раније постављених. Ако сад останемо на нивоу принципа, установићемо како је свака истина као учинак сазнања суштински *фалибилна*, будући да је таква истина судбински *условљена* повесним разлогом који све њих чини неком врстом сазнајнога провизоријума, тј. релативизује их. Али, и то је овде одлучујуће: сматрам да је у чулноме свету једино уметност – сходно својој феноменолошкој егзистенцији – „од почетка до краја" Форма природно надарена генија, која у своме целокупном трајању принципијелно измиче да на себе прими усуд оне историјске порозности, који ту Форму суштински поништава. Остале човекове облике, као и начине њиховога феноменолошког устројства остављам, за сада, по страни. Док за свако сазнање важи сталност промене „истине" о одређеноме предмету, дотле за сазнање уметности важи сталност одржања предмета са уграђеним му квалитетом „Лепоте", но, који безнадно измиче свакоме сазнању.

[10] Ридигер Бубнер, *Савремена немачка филозофија*. Плато, Београд, 2001, 9, 10.

Још једном смо код питања: шта је то што принципијелно доводи до тога да је свака истина о једном предмету о коме мишљење рефлектира, необјективна или промашај? Да ли је у природи самога мишљења, да се оно свагда одвија у залеђу социјалне и психолошке мотивације? Данас се управо на Фихтеовом (Fichte) трагу, а у филозофској антропологији и епистемологији, с правом указује на важност психологије знања у разумевању одређеног теоријског, према томе и филозофског погледа. За Рајхенбаха (Reichenbach) „психологија филозофâ је проблем који заслужује већу пажњу од оне која му се указује при излагању историје филозофије". Ја бих додао како је такав став још и више од значаја за разузмевање историје естетичких становишта. Рајхембах додаје да ће се „проучавањем те психологије значење филозофских система осветлити више неголи свим покушајима да се они подвргну логичкој анализи".[11] Карл Левит (Löwith) је, пак, увео у игру темперамент мислиоца као одређујући разлог који структурира карактер његове филозофије.[12] Када се сад ова хипотеза примени у антрополошкој теорији, резултат је, како га Левит презентира, следећи. Када неки филозоф узима на пример *сӣрах* „као основно стање људског ту-бића, може се претпоставити да такве тврдње имају свој темељ у својственом темпераменту тог мислиоца". Други пример: „Кантов темперамент је сасвим другачији од Фихтеовог и толико различит као и њихов начин мишљења, а опште убеђење које одређеног човека карактерише према расположењу и темпераменту не може се произвести. Човек га има по природи, ма колико се оно вежбом и васпитањем може преобразити и изградити. Природној одређености духа припада, надаље, оно што Розенкранц (Rosenkranz) назива 'склоностима' под којима подразумева 'смисао за нешто'"[13].

Када сам својевремено говорио о филозофско-уметничким погледима два важна мислиоца, Адорна (Adorno) и Хајдегера (Heidegger), свакако различитих сензибилитета, указивао сам да је разлог њихових екстремних естетичких позиција, а према моме увиду и сасвим наопаких тумачења одређених уметничких творевина, последица њихове личне, ако се хоће и пристрасне понесености конкретним уметничким остварењима. Њихове теоријске естетике, а у истој равни су и друге филозофске изведенице, посматрао сам као изразе рационализације личних, приватних осећања, као и укуса и предрасуда ових мислилаца. Према томе, таква становишта, наглашено обојена личним априори остају изван саморазумевајуће упитности, дакле, без критичкога пропитивања досега и граница сопственога мишљења. Та некритичност довела је до тога да су нужно превидели це-

[11] Ханс Рајхенбах, *Рађање научне филозофије*. Нолит, Београд, 1964, 62.
[12] Karl Löwith, О питању филозофске антропологије. У: *Филозофија модерноī доба*. Логос, Сарајево, 1986. 168.
[13] Karl Löwith, ibid.168.

лину продуктивнога твораштва насталог у целокупној историји уметности, отписавши не само велики број одличних дела, већ и читаве оријентације које су се, иначе, повесно, емпиријски потврдиле.

Уосталом, одувек сам сматрао да је лични укус теоретичара, посебно оних без развијенога смисла за самокритичко разумевање досега теоријског над естетским пољем, редовно доводио до екстремне рационализације властитих осећања. И данас још прихватам став према коме изворно осећање, у савезу са многим персоналним предрасудама води, на крају, до формирања целокупног светоназора дате теоријске личности, прожимајући, онда и све посебне теоријске изведенице, и тако, према истом општем обрасцу, тонира његов поглед на морал, уметност, науку, религију, политику. Да све то не остане у пукој апстракцији навешћу неколико цртица о личности Теодора Адорна које кореспондирају са његовим укусом, а овај и са највишом теоријском, односно естетичком позицијом овога филозофа.

Ернст Блох је изузетно добро познавао Адорна, још од времена у нацистичкој Немачкој, када је обојици изгнанство било једини спас. Шта је Блох (Bloch) забележио о Адорну из времена пре а и после свршетка Другог светског рата? Занимљива је овде Блохова опаска која бар делимично може осветлити структуру Адорнове личности и омогућити разумевање структуре његове естетике. Какав је, дакле, био човек Теодор Адорно? Адорно, како га описује Ернст Блох, свакако „није био антиморалан, пре аморалан, равнодушан, *радовао* се лепој форми, *луксузу*, пре свега *племићким титулама*, нарочито кад су их *носиле жене*. Да се изразим пријатељски, ти елементи нису допустили да се потпуно развије оно морално". Као један од ретких заступника екстремних токова авангарде, Адорно је уједно, због политичког мотива, бар номинално, остао марксиста, па би се утолико овде могле препознати црте конзервативизма. А затим, настављајући, Блох бележи и следећа запажања.

Најпре, описује какав је утисак остављао Адорно на оне који се с њим сусрећу. Блох каже како су Адорнове *„као угаљ* црне очи" „деловале чудно као да су лишене позадине, изражавале су такву жалост какву нисам видео код других људи". А што се тиче Адорнове теоријске конзистенције – сматрам да се Блоху може веровати – постоји код Адорна извесна унутрашња лична амбиваленција. Наиме, „Адорно је писао дела или радове који су узајамно стајали у веома затегнутом односу." На пример, писао је о свему и свачему „о текстовима шлагера и о променама којима су они подлегли у току десет година." Једном речи он је истовремено „писао о текстовима шлагера", али и „о укидању блокаде у првом светском рату." О Адорновој поводљивости и компромисерству, која је, свакако, била и социјално мотивисана, говори и чињеница да је Адорно „пао под утицај оних људи из *Института за социјално истраживање* који су давали новац", тако

да се „све више окретао од левице. Не може се рећи да се окренуо ка десници, али, у сваком случају, више се није могло осетити ништа од оног старог револуционарног импетуса – ако је такав уопште и постојао." Па ипак, Адорно се све чешће показивао *„чудесно одевен, у одећи снобизма и езотерике"*, колико год је езотерика виша категорија од снобизма. Најзад, „познато је да је [његов животни] крај био такав да је Адорно позвао полицију у Институт у Франкфурту кад су се с њим почеле шегачити и ругати му се студенткиње које су га стално ословљавале са 'Теди', па су му, док је стајао за катедром, прилазиле с лепезом и разголићених груди. Без сумње, његова смрт је произишла из велике несреће и одвела је у несрећу."[14]

Из ових описа који се тичу приватнога живота Теодора Адорна, наслућујемо могућну кореспонденцију езотерике и снобизма са становиштем авангардизма. Из Блохових запажања може се установити својеврстан животни став који је у Адорну преовладао. Укратко, потреба за луксузом, а онда, важност новца, најзад, амбиција да се по сваку цену нађе у социјално „вишим круговима". Та је позиција имала превагу над оном, за време нацизма, левичарском оријентацијом. Да будемо овде теоријски сасвим коректни. Овим што је речено, никако се не доводи у питање право мислиоца на заузимање које било естетичке позиције. Овде се само указује на потребу теоријског разумевања једне позиције полазећи од предрасуда самога мислиоца, од улоге његовог личног укуса на такву позицију. Утолико се овде ствар узима са херменеутичке, теоријске позиције, и као такав, он је на линији мета-естетичког пропитивања смисла, важења и досега једне теоријске позиције. Посебност изградње естетичке теорије је у томе што је она, а почесто и ауторова општефилозофска оријентација, ништа друго до рационализација сасвим личног, крајње пристрасно изграђеног укуса и, према томе, заузимања става према естетској чињеници.

Управо због те околности, због релативности сваке интерпретације која претендује да појмовно до краја одреди биће уметности, одувек сам постављао питање релевантности хипотезе која узима за извесно да је у уметничком делу, као једнократној творевини, седиментиран основ његове пролазности. Пре ће бити да би за саму уметност била драгоценија друга теза. Наиме, да је њена специфичност у томе да је у саму једнократност дела одмах већ уграђен и моменат његове трајности! Питање је само аргументације која се подастире за такву хипотезу.

Било је, наиме, сасвим разумљиво постојање теоријскога вишегласја, или шаренила у историји естетике, у којој су се поједини естетичари, поред чисто теоријског одређење појма лепог и уметничког, каткада и сасвим лично сврставали на страну појединих оријентација уметности, стилских и садржајних, неретко и појединих дела, и тако их вредносно и

[14] Разговор: Ернст Блох и Хозе Маршан: Свет видно променити. У: *Трећи програм Радио Београда*. бр. 45. II, 1980, 390, 389.

хијерархијски постављали у поредак који није био ослобођен предрасуда и личног укуса. Овде је сада у центру питање које имплицира наша хипотеза, претпоставка о трајности естетског у сваком једнократно створеном, да ли рећи и, великом уметничком делу.

Због раскорака теоријски апстрактне, једнократно важеће историјско естетичке истине, и на другој страни претпостављене онтичке или естетске пуноће, и у облику заокружене, уметничке творевине, овде нам не преостаје други аргумент осим тзв. емпиријске евиденције. Први га је понудио енглески естетичар Енгл (Engl), а затим, сасвим експлицитно Микел Дифрен (Dufrenne) и Робер Ескарпи (Escarpit). Подсетио бих на Дифрена који истину о уметничком делу исказује речима како је „смисао дела у ономе што оно казује, а дело увек казује више него искуство из кога је произашло и од кога се оно отрже да би постојало".[15] . У наставку своју позицију образлаже ставом који сам назвао *емпиријском евиденцијом*. Постоји, наиме, очита граница између *света уметности* и „онога што се није потврдило у пракси нити било признато као уметност".[16] Овде се на појмовни начин не одређује суштина уметности, већ се *остенсивним методом* указује где столује само *естетско!* Оно је, ако није плеоназам, управо у рецепцијски трајној перзистенцији великих уметничких дела. Још се није родио потоњи великан који би макар и мало, формално и номинално променио у Творевини коју је саздао, дух великога стваритеља тога дела! У Баховом делу, у сликама Сезана, Рафаела, у роману Достојевског!

Нема никакве сумње, упркос плуралитету укуса, квалификована публика је, у присуству великих уметничких творевина прошлости, реаговала на прави, *естетски* начин, одређујући се на основу свог унутрашњег, естетски присилно контролисаног нерва, својеврсном интуицијом која је, претпоставља се, на исти начин, стваралачки носила и самога уметника. Тешко је не сложити се са Романом Ингарденом (Ingarden) да „није истина да постоји произвољност оцене или естетско-емоционалног реаговања на квалитете естетске вредности и да је, захваљујући тој произвољности, *свака* оцена подједнако оправдана, односно неоправдана." Против таквога релативизма модерних мештара, да не кажем мешетара, поглавито егзибиционисте у теоријској естетици, а понајвише у самој пракси „уметности", Ингарден додаје: онај „ко је једном успео да актуализује квалитете естетске вредности, који идеално припадају [на пример] датој слици, неће моћи произвољно да се односи према тим квалитетима".[17]

Каквих све интерпретација о уметности има, а колико тек њихових примена и употреба, још и више злоупотреба! Какву је само пустош

[15] Микел Дифрен, *Естетика и филозофија*. У: Трећи програм. Радио Београд, зима, 1971, III,1, 193.
[16] М. Дифрен, *Уметност и политика*, Етос, Свјетлост, Сарајево, 1982, 27.
[17] Роман Ингарден, *Онтологија уметности, Студије из естетике*. Нови Сад, Књижевна заједница Новог Сада,1991.156.

произвела уметничка критика као извршилац по уметност погубних прескрипторних теорија, најзад, као експонент политичке машинерије и идеологије, како би се зауздао слободни дух уметника и уметности. Питање је, свакако, зашто се критика судара са живом, продуктивном уметношћу? Изгледа, зато што аутентично уметничко дело наставља да еманира ону у себи свагда носећу а неуништиву снагу кроз трајање, док критика и критичари, попут њихових судова о уметности, једнократно живе, уосталом, као и сваки политички гест – без икаквога изгледа на будућност!

Греам Хаф (Haff) је добро разабрао ствар када је приметио како „нема коначног критичког дела. Критика се никад не упражњава једном за свагда. Она се увек заснива на историјском процесу и стању друштвене еволуције", тако да се „критичка питања никад не закључују јер постојећи књижевни канон није закључени низ". Једном речи, „критичар је ситуиран у историју као свако други, и не може да побегне од своје ситуације".[18] Супротно томе, уметничко дело се отима пролазности, оно гура напред, успевајући да урони у будућност.

Ако смо сагласни да се Данте (Dante) разумевао у ствари песништва, тај је делатник у пословима лепоте, једном приликом рекао: „када би требало једно песничко дело учинити разумљивим људима другог језика, био би пренесен смисао тог дела али се не би могла пренети и његова лепота"[19], онда је сасвим тачно показао као и Кроче, на пример, како чак ни на истом језику, ниједан аналитички ум неће бити кадар да уметничко дело рационално разгложди, да би га потом анализирао.

Не тако давно, сличним поводом се огласио и немачки мислилац Енценсбергер (Enzensberger) својом одличном критиком манијачног понашања теоретичара и учитеља у немачким школама, а у којима све врви од интерпретација уметничких дела. Он је говорио о бесмисленим расправама на тему тумачења уметности, при чему се такви „поткивачи" уметности у бесомучној борби за лични престиж, надмећу у томе која ће међу многим интерпретацијама бити она права, тј. „тачна нтерпретација". У школама које Енценсбергер описује као модерне заводе за уништавање смисла за лепу уметност, малолетницима се гуши „право на слободу лектире". Осим што младеж прегоне да чита којекакве песме, ти исти прегрејани научењаци чине још опакију диверзију тиме што приморавају децу да то што читају, а не воле, још и интерпретирају. Немачки мислилац је то формулисао бритким речима: „Цео тај посао интерпретације јесте терорисање, принудни рад на који [децу] терају научници, теоретичари литературе." На крају, згађен овом девијацијом школског науковања, Енценсбергер поставља питање: „Не знамо шта их [интерпретаторе] тера

[18] Греам Хаф, Границе критике. *Савременик*, бр. 11, новембар 1970. Београд, 343.
[19] У: Розарио Асунто, *Теорија о лепом у средњем веку*. СКЗ, Београд, 1975, став из: Convivio,I,VII.

да у нашим средњим школама узгајају на стотине хиљада квазигерманиста и да интерпретацију песама претварају у присилни рад!" Скрушеним тоном овај је мислилац затражио милост од наставника књижевности, завапивши: Не терајте ненаоружаног човека да „прогута песму до које му није стало!"[20].Овим поводом, једном давно, забележио сам: „Енценсбергер није далеко од разумног става, да су *рефлексија* о уметности, *суђење* и *разумевање* дела постали ствар кабинетских теоретичара и фах-филозофа за које је по правилу карактеристично да се не морају декларисати као имаоци било каквог респективног 'осећаја' за естетско пре него што ће се одважити на разговор о уметности."

На истоме критичком фону против демона „интерпретације" устала је и узорна Сузан Зонтаг (Sontag), која је слично Крочеу описала процедуру тзв. „интерпретатора" уметности, у којој мајстори и шегрти ове квазиисплативе делатности, издвајају из целокупнг дела неколико појединачних елемената, чиме како кажу, сасвим превладавају оне „нејасноће оригиналнога текста". А циљ је таквих радњи „отворене агресије" потпуно занемаривање самога дела као естетске творевине. И „док се традиционална интерпретација задовољава тиме да над буквалним значењем направи надградњу даљих значења, модерна се служи методом ископавања. Ископавањем, она уништава." Данас је интерпретација „срозана на један надасве реакционаран, бестидан, кукавички, тлачитељски пројекат", који попут издувних гасова аутомобила, загађује духовну атмосферу. „Масовна продукција интерпретације уништава наш сензибилитет... Интерпретирати значи израбљивати нашу природну околину и чинити је још сиромашнијом него што јесте›".[21]

Реч је о томе што је још почетком прошлога века Бенедето Кроче сасвим јасно предвидео оно што ће један век касније, а истим поводом, Енцесбергер артикулисати као „такозване 'техничке анализе' песничких дела, које чине омиљену вежбу у немачким докторским дисертацијама". А шта се у тим радњама чини? Оне, уистину, „спуштају песничко дело на ступањ индустријског производа, на ниво склопљеног предмета, чији се комади демонтирају, точкови, опруге, да би се показало како је склопљен: увод, диспозиција, заплети, дигресије, начини продужавања или скраћивања, коначни резултат, и тако даље до у појединости. Оваквим поступком се, кроз рачунање и склапање, фалсификује оно што је песнички израз".[22]

По истом моделу, разуме се, препарира се и будућа публика. Погледајмо каква је ситуација на групним изложбама слика, а онда улога водича туристичких група, најзад, шта се публици нуди од стране „едукованих" службеника салона? Колико се пута, мени лично, догодило да би ми у

[20] Hans Magnus Encensberger, *Ogledi*. Svetovi, Novi Sad, 1994, 29, 31–32,36.
[21] Susan Sontag, *Against interpretation*. 1964.
[22] Кроче, ibid. *252.*

салону, када ме примете усамљена – иако нисам остављао утисак да сам утучен а ни збуњен – прилазила изложбеница, односно дама која надгледа слике у салону – у доба без видео надзора – љубазно ме упитавши да ли ми је потребна помоћ, а она би да ми објасни, на пример, садржај на некој слици на којој птица виси на телефонском воду, или пас који се усред сунчаног дана излежава под дрветом! Свуда интерпретација до интерпретације!

Уосталом, баш о тим, тако ординарним погрешкама тумачења – интерпретација, говори и знаменити италијански естетичар. Због значаја његов став о наводним потребама да се неки текст, нека слика смести у историјски контекст, наводим у целини. „Свет верује да је својство историјског сазнавања поезије прегледати дела кроз низове школа и родова, или кроз географска и хронолошка локализовања." Међутим, „веровати како познавати историју ликовних уметности значи видети та дела груписана по школама: то је наивно веровање путника и излетника, са 'водичем' у рукама и оком упереним више у водича него на дела. Али то такозвано уметничко познавање јесте познавање садржаја-индекса, испрекидано многим, мада пригушиваним, зевањем. Онај ко схвата уме да изолује дело и да зарони само у њега: човек од истинског уметничког осећања обичава да оде у неки музеј или у неку цркву да поново посматра *једино* омиљено дело, и у том посматрању оживљава и схвата његову историју, једину и истинску историју која је његова. А остало препушта професорима да класификују, археолозима да се препиру, и чичеронима* који прате оне путнике и излетнике."[23]

На крају. Једини смисао који естетици као критичкој теорији преостаје, то је онај негативан или кантовски, али са, примарно, едукативним смислом. Наиме, да је основни циљ *естетике* да указује „шта уметност није и не сме да буде" ! Таква естетичка теорија, а у критичком предзнаку, свој позитиван смисао остварује тако што са могућног појма „уметности" у њеном „идеалитету", непрекидно „љушти" све оно што уметност није и што суштински не тангира онај *идеалитет*, и тако ставља *ad acta* све што пада изван строге естетске функције уметничког остварења!

Литература

Асунто, Розарио, 1975. *Теорије о лепом у средњем веку*. СКЗ. став из: *Convivio*,I,VII. Београд.

Dessoir, Max. 1963. *Estetika i opća nauka o umjetnosti.* Sarajevo: „Veselin Masleša".

Блох, Ернст / Маршан, Хозе. 1980. Разговор: Свет видно променити. У: *Трећи програм Радио- Београда*. бр. 45. II.

Bollnow, Otto Friedrich. 1995[8]. *Das Wesen der Stimmungen.* Frankfurt/M.

[23] *Conversazioni critiche*. II, 176–177. Види у: Кроче, Бенедето, *Поезија*. Увод у критику и историју поезије и литературе. ИК Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1995, 260.

*) Туристички водич у Италији.

Бубнер, Ридигер. 2001. *Савремена немачка филозофија.* Београд: Плато.

Дифрен, Микел. 1971. Естетика и филозофија. У: *Трећи програм*. Радио Београд, зима, III,1.

Дифрен, Микел. 1982 *Уметност и политика*, Сарајево: Етос, Свјетлост.

Enzensberger, Hans Magnus. 1994. *Ogledi.* Novi Sad: Svetovi.

Ингарден, Роман. 1991. *Онтологија уметности. Студије из естетике.* Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.

Кричли, Сајмон, 2013. *Кратка историја мртвих филозофа*. Алеф, Градац.

Кроче, Бенедето, 1995. *Поезија.* Увод у критику и историју поезије и литературе. Нови Сад: ИК Зорана Стојановића, Сремски Карловци.

Löwith, Karl. 1986. О питању филозофске антропологије. У: *Филозофија модерног доба.* Сарајево: Логос.

Popper, Karl Raimund. 1976[6]. *Logik der Forschung.*

Попер, Карл. 2002. *Објективно сазнање*. Београд: Паидеиа.

Рајхенбах, Ханс. 1964. *Рађање научне филозофије.* Београд: Нолит.

Scheler, M. 1913, 1954[4]. *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik, mit besonderer Berücks. Der Ethik I. Kanta*.

Sontag, S. 1964. *Against interpretation*.

Фери, Лик. 1994. *Homo aestheticus*. Откриће укуса у демократском добу. Издавачка књижарница Зорана Стојановића. Сремски Карловци / Нови Сад.

Хаф, Греам. 1970. Границе критике. *Савременик.* Београд, бр. 11, новембар.

Conversazioni critiche. II, 176-177. Види у: *Поезија*. Увод у критику и историју поезије и литературе. ИК Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад.

Џејмсон, Фредерик. 1985. Постмодернизам или културна логика касног капитализма. *Трећи програм,* Радио Београд, Београд.

Sreten Petrović

DURABILITY OF THE ARTWORK
Despite the spirit of time and interpretation

Summary

It is the fact that great achievements in the art and its history are possible in any, so far theoretically imagined, stylistic determination: from *naturalism* to *abstraction*. Nowhere more, and no less productive, did not come to voice the need of denying the value of the great works of art just because the historical format in which it has been given is - "behind the times"! Because of the theoretical reasons, but also intimate feelings about the durability of aesthetic fact as such, and since the end of the fifties of the twentieth century, when along with the ideologies of the avant-garde modernism and social realism, there has been a facile collapsing of Kant's idea of a genius, which has been carelessly signed out as a matter of bygone romanticism, it seemed to me as extremely important to actualize this issue. Is it not that a Work of art does establish a stable, somewhat petrified, and on the ontic level a sustainable structure, marked by value and aesthetic completion, whose birthplace holds the Man himself? Finally, if adequate "sameness" would not be within the creator, the Big and the Small, how to explain the reason for

the persistence of not only metaphysical idea of "sustainability of large works of art", but the very empirical viability of the artist on that way, who in permanent and "completed "creation realize such a work, permanent as well? It is one of the topics that maintain the thesis of the superiority of the aesthetic form above the possibility of theoretical outreach up to its basics, which can be faced in this discussion.

Key words: durability of the artwork, the transience of interpretation, the political mind, a genius.

UDK 781.2:37.036(091)

СТАТУС ДИСЦИПЛИНЕ ТЕОРИЈА И ИСТОРИЈА ИЗВОЂАШТВА У ВИСОКОМ ШКОЛСТВУ У СРБИЈИ[1]

Соња Маринковић
Универзитет у Београду
Факултет музичке уметности
sonja.marinkovic@gmail.com

Сажетак

Мада се још у првим класификацијама модерних музиколошких дисциплина наука о вокалном и инструменталном извођењу препознаје као једна од субдисицплина системске музикологије, односно у ужем смислу музичке педагогије и упркос врло динамичном развоју области теорије и историје извођаштва у савременој музиколошкој науци, у Србији академски статус ове дисциплине показује изузетно велику разноликост. Она се односи и на разлике међу појединим институцијама, али и на разлике у односу на обим, наставне садржаје и називе предмета у плановима за поједине групе инструмената или инструменте. Такође је у српском високом школству на различите начине решено питање профила стручњака којима се поверава извођење наставе тако да варира од стручних звања, преко уметничких до научних. Циљ рада је да се анализира тренутна позиција ове дисциплине у плановима студија извођачких уметности, и у контексту актуелног статуса ове дисциплине у свету, укаже на специфичности њене интердисицплинарне позиције и неопходност осавремењивања приступа овим питањима.

Кључне речи: интерпретација, теорија извођаштва, историја извођаштва, музичко школство, високо образовање.

1. СТАТУСНА ПИТАЊА ТЕОРИЈЕ И ИСТОРИЈЕ ИЗВОЂАШТВА

Већ је Гвидо Адлер (Adler, 1885: 5–20), утемељујући базичну поделу музичке науке на историјску и системску музикологију, у системској области определио место музичке педагогије у вези са вокалним и инструменталним извођењем (Табела 1, Системска област, B.6). То је био разумљив резултат препознавања ове значајне музиколошке субдисциплине која је у 19. веку доживела динамичан развој паралелан са

[1] У раду је представљен део истраживања на пројекту *Идентитети српске музике у светском културном контексту* (ев. бр. 177019) који финансира Министарство просвете науке и технолошког развоја Републике Србије.

развојем извођачких школа везаних за различите инструменте.[2] Поље интересовања теорије и историје извођаштва је веома широко. Обухвата разумевање функционисања музичких институција карактеристичних за поједине периоде; анализу друштвених односа; органологију (историјат музичких инструмената); студије ликовних споменика у вези са музиком; тумачење теоријских трактата као и саме музике, односно, музичког дела које је предмет интерпретације. Наиме, нотним записом најчешће су фиксирани само висина и трајање тона (мада и ови параметри само оквирно), док је однос према другим елементима израза део комплексног познавања стила неопходног за коректно тумачење партитуре те подразумева како познавање стила епохе тако и појединачних аутора. Са развојем технологије снимања извођачког чина, снимци такође постају предмет истраживања и анализе. Овако широко дефинисано поље истраживања теорије и историје извођаштва недвосмислено сведочи о њеној интердисциплинарној суштини. Дисциплина је рођена у окриљу педагогије, али је с временом њено поље истраживања значајно проширено.

Табела 1. Адлерова систематизација музиколошких дисциплина (1885)

МУЗИКОЛОГИЈА
I. **Историјска област** (историја музике сагледана кроз епохе, људе, империје, земље, провинције, градове, школе, индивидуалне уметничке доприносе): А. Музичка палеографија (семиографија)(нотација). Б. Основне историјске категорије (систематизација музичких облика). В. Правила: (1) отеловљења у композицијама неке епохе; (2) тумачена и промишљана од стране теоретичара; (3) онаква каква се појављују у уметничкој пракси. Г. Музички инструменти.
II. **Системска област** (шематизација главних правила прихватљива у различитим гранама музике): А. Истраживање и доказивање правила у: (1) хармонији (тонална); (2) ритму (метру); (3) мелодији (однос између тоналног и метричког). Б. Естетика и психологија музике: поређење и вредновање у односу на субјект перцепције са комплексом односних проблема. В. Музичка педагогија: подучавање о (1) музици уопштено; (2) хармонији; (3) контрапункту; (4) композицији; (5) оркестрацији; (6) вокалном и инструменталном извођењу. Г. Етномузикологија (истраживање и компаративне студије етнографије и фолклора).

[2] Први приручници о извођењу на појединим инструментима појављују се још у 18. веку. Међу бројним публикацијама објављеним у овом добу издвајају се Купренов (Couperin, 1717) и Рамоов (Rameau, 1706, 1724, 1726/27; Rampe, 2004) приручник о свирању на клавсену, расправе Матесона (Mattheson, 1739) и Марпурга (Marpurg, 1751), као и Кванцова школа за флауту (Quantz, 1752), клавирска Карла Филипа Емануела Баха (Bach, 1753, 1762) и виолинска школа Леополда Моцарта (Mozart, 1756).

Сазнања из ове области нужан су део образовања музичара-извођача, али се као засебна дисциплина у његовом развоју у српском музичком школству појављују тек на нивоу високе школе. До тог нивоа, знања се дистрибуирају у склопу различитих предмета, у највећој мери у вези са наставом главног предмета, гласа или инструмента. Циљ овог саопштења је да укаже на чињеницу да у Србији предмет Теорија и историја извођаштва има врло разноврстан третман, и та констатација се односи и на статус предмета на различитим високошколским установама, и у вези са различитим инструментима, јер веома варира обим изучавања дисциплине, наставни садржаји, па чак и називи предмета. Посебно значајно питање које треба отворити јесте питање компетенција наставника за вођење оваквих курсева, почев од базичног – да ли је њена матичност у друштвено-хуманистичким пољу или у пољу уметности?

2. ТЕРМИНОЛОШКА ПИТАЊА

Мада је у наслову овог рада дисциплина названа Теорија и историја извођаштва, потребно је указати да у нашем високом школству њено именовање није истоветно. Занимљиво је зато на почетку упоредити праксу различитих, нашој науци блиских језика.

На енглеском говорном подручју постоји разлика између енглеске (*performing practice*) и америчке варијанте термина (*performance practice*), а студијска област именована је као студије извођачких уметности (*performance studies*). Као један од типичних, и већ у свету афирмисаних програма овог типа, може се сматрати мастер извођачких уметности на Кембрицу (Performance studies, Faculty of Music, University of Cambridge). Он је осмишљен као изразито интердисциплинарни (између историјске музикологије и извођаштва) и даје научну квалификацију, мада је програмом предвиђен и извођачки део. У реализацији курикулума учествују водећи интерпретатори (у својим областима) и научници-истраживачи који држе курсеве из области сопствених истраживања везаних за различите извођачке праксе и проблеме.[3] Сродна је наставна пракса на Оксфорду (The Master of Studies in Music /Performance/, University of Oxford), са уметничким (мастер уметности) или научним исходом (научни мастер), који се уписује после уметничког и обезбеђује педагошке компетенције.

[3] Постоје и основне студије извођачких уметности са субспецијализацијама у извођаштву (без спецификације програма према инструментима), композицији, историји, етномузикологији, анализи и музичкој науци. Сви имају заједничко језгро курикулума, да би се од друге године (трогодишњег програма) отварао простор изборних области у вези са субспецијализацијама. Заједничко језгро наставе чине стандардни предмети: историја музике, анализа (хармонија и контрапункт), солфеђо и клавир.

Теорија и историја извођаштва се изучава и на руским универзитетима као *Истории исполнительских искусств.* У Србији је настава из ових области у великој мери заснована управо на принципима који су дефинисани на руским конзерваторијумима, базична литература извођена је из руских уџбеника, а неки од њих уживају и светски углед, попут књига Галимијана и Грина или Нејхауза (Galamian, 2006; Neigauz, 2013). Сродан термин је у употреби и у чешком језику *Teorie a dějiny hudební interpretace*, док се за ову област на немачком говорном подручју користи термин *Aufführungspraxis.*

3. НАЗИВИ, ОБИМ ИЗУЧАВАЊА ДИСЦИПЛИНЕ И КВАЛИФИКАЦИЈЕ НАСТАВНИКА НА ФМУ У БЕОГРАДУ

Као наша најстарија висока уметничка школа у области музике, Факултет музичке уметности (основан као Музичка академија 1937) својим кадровима и својом образовном традицијом поставио је темеље развоја укупном данашњем музичком школству у Србији. Стога ће прво бити сагледан статус дисциплине на овој установи. Истовремено са представљањем предмета биће указано и на компетенције наставника који су његови носиоци.[4]

На одсеку за соло певање предмет је именован као Историја вокалне уметности. Његово изучавање почиње на четвртој, завршној години основних академских студија, двосеместрални је и предају га наставници Катедре за музикологију. У основи курикулума је историјски приступ (на основним студијама се прати развој вокалне уметности од ренесансе до раног романтизма), а на мастер академским студијама, такође током два семестра, градиво се заокружује музиком 19. и 20/21. века. Курс не представља понављање наставних садржаја историје музике, већ у визуру ставља не само значајна музичка дела, већ и извођачку праксу и поставку темеља аналитичког приступа делима вокалне уметности, нарочито опере. Студенти имају прилику да се упознају са оригиналним приступом анализи који је разрађен у руској традицији (Коловский, 1988), а само су спорадично коришћени и у нашој музикологији (Маринковић, 2012). Методички садржаји изучавају се у посебном предмету којег предаје наставник соло певања. У исходима учења акценат је на разумевању музичких стилова у вокалном стваралаштву и извођаштву.

На клавирском одсеку такође постоје два одвојена предмета – Историја и теорија пијанизма 1–6 и Методика наставе клавира 1–2, али је обим њиховог изучавања битно различит. Курсеви Историје и теорије пијанизма се слушају током три године, а на четвртој се појављује нови курс – методика

[4] Курикулуми су представљени у односу на студијске програме акредитоване 2008–2010. године.

наставе. Наставу историје држи наставник са хуманистичким докторатом (област педагогије),[5] док наставу из методике предаје пијаниста, и ова одлука Катедре за клавир о компетенцијама за поједине области је врло интересантна и у основи се може сматрати исправном. На мастеру клавира се предаје само методика. Историја и теорија пијанизма као образовни циљ поставља „упознавање са историјским развојем клавирске извођачке уметности", а као исход образовања „познавање и разумевање развоја клавирског извођаштва и стваралаштва. Развој способности критичког сагледавања карактеристика извођења клавирских дела из датог периода и постављања у контекст савремене пијанистичке уметности" (Књига предмета, Факултет музичке уметности: 112).

На гудачким и дувачким инструментима који као оркестарски инструменти имају сродан курикулум, предмет има јединствено име – Методика наставе 1–8 – и слуша се током све четири године, а потом двосеместрално и на мастер студијама. Увидом у курикулум открива се да су прве две године првенствено усмерене на стицање знања и компетенција из области историје и теорије извођаштва,[6] док су завршне године основних академских студија, као и мастер студије посвећене углавном питањима методике наставе главног предмета.[7] На гудачким инструментима је ангажован посебан наставник за овај предмет, док је на дувачким инструментима дуго била пракса да се настава овог предмета поверава предметном наставнику. Тек са ангажовањем обоисте Милоша Васиљевића организује се групна настава за студенте дувачког одсека.

Инструменти обухваћени Полиинструменталном катедром предмете из ове области именују као Познавање (назив инструмента – гитаре, оргуља, удараљки) са методиком наставе за солистичке, односно Познавање оркестарске литературе са методиком наставе за оркестарске инструменте, и на харфи, чембалу, гитари, оргуљама и удараљкама ове часове држе наставници главног предмета. Мада се због назива предмета може помислити да је он сродан пијанистичком Корепетиција и читање с листа или гудачком и дувачком Оркестарске деонице, увид у програм открива да су елементи оба предмета обједињени, како се може прочитати у курикулуму оргуља.

[5] Драгољуб Шобајић, наставник овог предмета на ФМУ, у часу акредитације је имао звање наставника стручног предмета, данас, после стицања доктората на Учитељском факултету Универзитета у Београду ради у звању редовног професора.

[6] Током прве две године студенти се упознају са историјатом инструмената и градитељских школа, као литературом за поједине инструменте. Слично је пројектован и курикулум дувачких инструмената.

[7] На трећој години почиње упознавање педагошких теорија и педагошке праксе у дијахронијској перспективи, док је четврта година посвећена анализи наставних програма почетне наставе и наставе ниже музичке школе. На мастеру се раде методичка питања наставе средње музичке школе.

> У оквиру овог модула студенти се упознају са првим инструментима, почецима европске градње и ренесансним табулатурама. Развија се инетрес за учење и свирање старих мајстора проучавањем литературе и инструмената: позитив, портатив и регал. Приступ инструменту и мотиви за учење, упознавање првобитних принципа добијања звука и положај за инструментом, стари просторед, на примерима италијанских, немачких, француских и шпанских аутора 15 и 16 века. Обрађују се појмови везани за конструкцију, техничке појединости, трајање тона, реверберацију, регистре и основе интонације. Студенти се упознају са иновацијама у градитељству, на примерима барокних оргуља у Немачкој и Француској у 17. и 18. веку, проблематиком свираоника, трактуре и артикулације. Кроз развој музичких облика обрађује се појам барокног виртуозитета, артикуилације у карактеризацији и педалне технике. Студенти се уче препознавању регистарских група, њиховим сродностима и разликама, начинима свирања на различитим трактурама, али и вештини преношења теоријских знања и свирачких сазнања. Такође, због малог броја студената на години (планиран 1), а због економичности извођења наставе и природе предмета који потенцира међусобну извођачку комуникацију, у оквиру истог предмета обједињени су студенти све четири године, који ће током четворогодишњег школовања обрадити све предвиђене методске јединице. На крају модула студенти полажу испит, пред предметним наставником, који се састоји из писаног рада и усменог излагања, које може бити и у форми држаног часа. (Књига предмета, Факултет музичке уметности: 120)

Уочава се да се сродни наставни садржаји предају у оквиру предмета различитих назива. Заједничка оријентација је такође да предмет има изразито историографску конотацију, док се питања теорије извођаштва чешће расправљају у контексту методичких питања.[8] Када су у питању кадровска решења, видљиво је да не постоји јединствен профил стручњака којем се поверавају предмети овог типа, што је разумљиво јер до сада у нашем високом школству није било специјализација у овој области. Било је стручњака који су дали значајан допринос истраживањима (Емил Хајек, Дејан Михаиловић, Урош Пешић, Емина Смоловић, Драгољуб Шобајић, Александар Сердар, Вера Огризовић и други) и то јесу здрави темељи на којима се дисциплина може даље градити, разумљиво, уз интензивније праћење промена које су се у свету догодиле на овом пољу у последњим деценијама. Индикативан је и податак да је у последњих неколико година пријављено неколико тема докторских дисертација из ове области.[9]

[8] На мастеру клавира постоји занимљив предмет Анализа интерпретације музичког дела који предаје пијаниста Дејан Синадиновић, а усмерен је на поставку методологије анализе дипломског програма. Концепт предмета би могао да се разуме као део савременог оживљавања праксе историјски информисаног извођења, али препоручена литература указује да је ипак веома далеко од тог концепта. Наиме, теоријски концепт је изведен из Тенове филозофије уметности и познатих Нолитових издања књига Дерика Кука и Леонарда Б. Мајера, а необична је у контексту предмета сугестија за читање магистарског рада Марије Корен [Бергамо] – *Хумор као средство реалистичког музичког језика у музици до 19. века* (објављено 1985). Упор. Књига предмета. Факултет музичке уметности: 111.

[9] На Универзитету уметности су то урадили виолончелиста Филип Милинковић, пијанисткиња Јулија Матејић и виолинисткиња Тијана Лукић, на Факултету музичке уметности контратенор

4. ИСКУСТВА ДРУГИХ ВИСОКИХ ШКОЛА У СРБИЈИ

Када се визура сагледавања статуса дисицплине прошири на цео високошколски простор у Србији, уочава се даље усложњавање слике, јер се појављује много варијација базичног, већ по себи разуђеног концепта. Како не би било продуктивно даље детаљно представљање разлика у свим дисциплинама, пример приступа Теорији и историји пијанизма у Новом Саду, Крагујевцу и Београду може да послужи као парадигма актуелног стања и у вези са другим инструментима и њиховим плановима и програмима у овој области.

Прво се може констатовати да постоји сродност концепта предмета у Београду и Крагујевцу, што је разумљиво јер се ова у Србији најмлађа висока школа тек недавно осамосталила од београдског факултета (2002), а рад је почела као његово истурено одељење. Новосадска Академија уметности (осамостаљена 1974) има знатно дужу традицију индивидуалног развоја курикулума. У области која је предмет овог рада профилисана су три двосеместрална предмета: Методика наставе клавира, са 2 часа предавања и 1 часом практчне наставе, у обиму од 6 ЕСПБ (наставник Биљана Горуновић), Познавање клавирског извођаштва, 2 часа, у обиму од 4 ЕСПБ (наставник Милан Миладиновић) и Познавање клавирске литературе, 1 час предавања у обиму од 2 ЕСПБ (наставник Доријан Љељак). Поређење садржаја предмета указује на њихову комплементарност, мада се може уочити одсуство бриге за успостављање хронолошких паралела. У Крагујевцу постоје два предмета: Познавање клавирске литературе, 2 часа предавања и 2 часа вежби, у обиму од 4 ЕСПБ (наставник Виолета Васиљевић) и Историја и теорија извођаштва, 4 часа предавања, 4 ЕСПБ (наставник Зоран Ракић). У Београду, као што је већ наглашено, предмет се зове Историја и теорија извођаштва 1–6, 2 часа предавања, по 2 ЕСПБ, 4 на годишњем нивоу (наставник Драгољуб Шобајић). Како се из прилога може видети, сваки од наставника је развијао курикулум почевши од заједничке идеје, али на врло индивидуалан начин. Различит обим изучавања, број часова предавања и вежби, број ЕСПБ – сви суштински елементи курикулума показују битне разлике, а да се стручни разлози за овакав приступ дисицплини не могу сагледати.

ЗАКЉУЧАК

Разматрање статуса дисицплине Теорија и историја извођаштва у високом музичком школству у Србији показује изразиту разнородност при-

Предраг Ђоковић и музиколог Стефан Цветковић. Све дисертације су пријављене у пољу друштвено-хуманистчких наука.

ступа овој наставној области, како у погледу обима, наставних садржаја, назива предмета, броја часова предавања и вежби, тако и у односу на квалификације наставника који предају предмет. Мада постоје тенденције ка обједињавању неких инструмената (у групе гудачких, дувачких и клавијатурних), ни на једној од наших високих школа не постоји идеја о јединственом курсу за све инструменталисте и певаче. Да ли је заиста утопија замисао једног предмета који би објединио кључне теме постојећих курикулума:

- Извођачка пракса
- Историјат инструмен(а)та
- Историјат литературе (она није само солистичка, независна од других инструмената, у великом делу је заједничка)
- Историја извођачке уметности (принципи су јединствени за епохе и ауторе)
- Теорија извођачке уметности (у оквиру које би се такође дефинисао корпус јединствених елемената приступа).

На крају, и у садржаје курикулума постојећих предмета било би нужно укључити савремена сазнања и истраживачко искуство историјски информисаног извођаштва – области која у свету доживљава значајну експанзију и суштински модификује савремени приступ извођењу, а тај корпус питања за сада остаје ван образовних институционалних оквира у Србији.

ПРИЛОГ 1.

НАСТАВНИ САДРЖАЈИ ПРЕДМЕТА НА ВИСОКИМ ШКОЛАМА У НОВОМ САДУ, КРАГУЈЕВЦУ И БЕОГРАДУ

Познавање клавирског извођаштва 1,
садржај предмета:

Историја пијанизма – специфична академска дисциплина; Сачуване матрице звука у данашњој критичкој пројекцији; Претече клавира и инструмент са чекићима; Извођаштво Баха и Хендла и њихови опуси под разним прстима; Бахови синови – извођачи новог периода (Ф. Е. Бах); Специфичне историјске позиције Д. Скарлатија/I; Д. Скарлати/II; Моцарт и извођење његовог опуса на међи епоха чембала и клавира; Моцарт/II.

Клементи – родоначелник нових схватања; Клементијеви ученици – весници нове етапе (Крамер, Филд, Калкбренер); Виртуози – савременици великана (Дусек, Велфл, Гелинек, Штајбелт); «Хероји»

прелазне етапе (Хумл, Мошелес); Историјске околности на раскрсници око Бетовена; Резиме семестра. Колоквијум.

Бетовен између извођаштва и композиторске радионице; Припремање романтичарског пијанизма (Черни, Вебер, Менделсон); Успостављање извођачког романтизма и његових законитости; Извођаштво Шопена и његов опус у разним тумачењима; Шопен/II; Шопен/III, Лист и његово многозначно деловање; Лист/II; Лист/III.

Хронолошко-национални преглед Листових ученика/I; Листови ученици/II, Такмаци – епигони – следбеници (Talberg, Herc, de Mejer, Drajšok, Henzelt, Alkan); Рана национална језгра/I (Руси пре и после оснивања националних конзерваторијума. Клара Шуман и њена «школа»); Рана национална језгра/II (Почеци у Француској. Готшалк и збивања у САД. Остали – Т. Карењо). Извођачки резултати на прагу струјне етапе.

Познавање клавирске литературе 1,
садржај предмета:

УВОД У ПРЕДМЕТ – Место клавира међу инструментима са диркама, Појам и предмет клавирске литературе

РАЗВОЈ ИНСТРУМЕНАТА С ДИРКАМА – Савремени клавир, Развој клавира од Кристофорија до данас (Прелмеханика и штросмеханика, Кристофоријев клавир, Од Кристофорија до савременог клавира), Претече клавира (Линија клавикорда, Линија цимбала, Линија чембала, Линија оргуља), Експериментални клавири

ЕНГЛЕСКИ ВИРЏИНАЛИСТИ И ФРАНЦУСКИ КЛАВСЕНИСТИ

J. S. BACH – Биографија, Заоставштина и Бахова ренесанса, Шмидеров – BWV каталог, Стилске одреднице – Ordruf-Lineburg-Vajmar I, Arnštat-Milhauzen, Vajmar II - Кетен, Лајпциг

БАХОВИ СИНОВИ

Г. Ф. ХЕНДЛ

Д. СКАРЛАТИ

ОСТАЛИ КОМПОЗИТОРИ (БАРОК)

ИНСТРУКТИВНА ЛИТЕРАТУРА (БАРОК)

ОСТАЛИ КОМПОЗИТОРИ (БАРОК)

Крагујевац: Познавање клавирске литературе 1,
садржај предмета:

Предмет изучава класификацију инструмената са диркама, њихов развој до појаве савременог клавира, сагледава техничке могућности инструмента, као и различите историјске, експерименталне и електронске варијетете клавира. Затим се бави изучавањем клавирске литературе и основних форми за претече клавира у периоду рене-

сансе, барока и рококоа. Централни део предмета односи се на изучавање литературе клавасениста преко старих мајстора барока, до класицизма. Слушање најважнијих дела клавирске литературе. Компаративна анализа одабраних дела у погледу форме, стила, хармонског језика, клавирске фактуре...

Историја и теорија извођаштва 1
(клавир, чембало, оргуље и хармоника), садржај предмета:

Упознавање студената са историјским развојем извођачке уметности на инструментима са диркама, од почетака до краја XVI века; изучавање стилских интерпретативних норми средњовековне и ренесансне епохе. Упознавање студената са историјским развојем извођачке уметности на инструментима са диркама током музичког барока и изучавање његових стилских интерпретативних норми. Теме за обрађивање:

1. Настанак музичких инструмената са диркама и њихов развој до краја XVI века
2. Опште карактеристике средњовековне инструменталне и вокално-инструменталне музике
3. Ренесансна музика за инструменте са диркама – опште карактеристике
4. Извођачке школе у периоду ренесансе 1 (немачке оргуљске табулатуре)
5. Извођачке школе у периоду ренесансе 2 (музика за клавијатурне инструменте шпанских аутора)
6. Извођачке школе у периоду ренесансе 3 (венецијанска оргуљска школа)
7. Извођачке школе у периоду ренесансе 4 (енглески вирџиналисти)
8. Тест
9. Теоријски списи ренесансних композитора, извођача и теоретичара у којима се обрађују различити проблеми извођаштва (први део)
10. Теоријски списи ренесансних композитора, извођача и теоретичара у којима се обрађују различити проблеми извођаштва (други део)
11. Третман извођачких компонената у контексту музике ренесансе (темпо и агогика, акустичка динамика, фразирање)
12. Третман извођачких компонената у контексту музике ренесансе 2 (артикулација)
13. Третман извођачких компонената у контексту музике ренесансе 3 (орнаментика, прсторед, регистрирање на оргуљама и чембалу)

14. Начини прераде ренесансних чембалистичких и оргуљских дела за хармонику
15. Компаративна анализа звучних записа истакнутих извођача
16. Развој музичких инструмената са диркама током барокне епохе, настанак клавира, опште карактеристике барокне музике
17. Извођачке школе у бароку 1 (холандски и италијански оргуљаши)
18. Извођачке школе у бароку 2 (немачка оргуљска школа)
19. Извођачке школе у бароку 3 (француски клавсенисти)

Београд: Историја и теорија пијанизма 1 и 2 (клавир, чембало), садржај програма:

1) Увод у предмет. 2) Енглески вирџиналисти – карактеристике и значај стваралаштва за вирџинал. 3) Вирџинал, спинет и чембало као претече клавира. 4) Вилијам Берд – стваралаштво за вирџинал. 5) Џон Бул – стваралаштво за вирџинал. 6) Француски клавсенисти. 7) Франсоа Купрен – извођачки стил и стваралаштво за клавијатурне инструменте. 8) Упоредна интерпретативна анализа једне Купренове свите. 9) Преглед стваралаштва за клавијатурне инструменте немачких и италијанских мајстора (Фробергер, Кунау, Пахелбел, Фрескобалди, Марчело). 10) Темперовано штимовање – карактеристике и значај. 11) Ј. С. Бах – извођачки стил; стваралаштво за клавијатурне инструменте. 12) Дидактичко-методичко дело Ј. С. Баха – значај и карактеристике. 13) Инвенције као основа Баховог приступа клавијатурном извођаштву. 14) Арија са 30 варијација – анализа интерпретативних могућности. 15) Упоредна интерпретативна анализа једног Баховог дела (Хроматска фантазија и фуга, Италијански концерт, ДТК, Токате и др)

1) Г. Ф. Хендл – извођачки стил и стваралаштво за клавијатурне инструменте. 2) Д. Скарлати – извођачки стил и стваралаштво за клавијатурне инструменте. 3) Упоредна интерпретативна анализа одабраних Скарлатијевих Соната 4) К. Ф. Е. Бах – извођачки стил и стваралаштво за клавијатурне инструменте; клавикорд као претеча клавира 5) Практично-теоријски радови 6) Ј. К. Бах – извођачки стил и стваралаштво за клавијатурне инструменте 7) В. Ф. Бах – извођачки стил и стваралаштво за клавијатурне инструменте. 8) Б. Галупи, П. Парадизи, П. Чимароза – стваралаштво за клавијатурне инструменте. 9) Ј. Хајдн – стваралаштво за клавијатурне инструменте. Упоредна интерпретативна анализа одабраних клавирских соната. 10) В. А. Моцарт – извођачки стил. Концертне каденце. 11) Моцартови Концерти за клавир и оркестар. 12) Моцартове Сонате за клавир. 13) Упоредна интерпретативна анализа одабраних клавирских соната. 14) Моцартови циклуси варијација 15) Фантазије, ронда и остала дела за клавир; упоредна интерпретативна анализа једног дела.

Литература

Adler, Guido. 1885. Umfgang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* (1), January, 5–20.

Bach C. Ph. E. 1753 (I), 1762 (II). *Versuch uber die wahre Art das Clavier zu spielen.* Berlin: Christian Friedrich Couperin, François. 1974. *L'Art de toucher le clavecin. The Art of Playing the Harpsichord* (French and English Edition), transl. and ed. by Margery Halford. New York: Alfred Music Publishing.

Galamian, Ivan i E. Green. 2006. *Principi sviranja na violini,* prev. Dragoslav Ilić. Beograd: Studio Lirica.

Henning (I). Berlin: George Ludewig Winter (II).

Књига предмета, Факултет музичке уметности, доступно на: https://www.fmu.bg.ac.rs/fmu/_files/Knjiga%20predmeta.pdf [18. 09. 2014].

Коловский, О. П. (редактор). (1988). *Анализ вокальных ūроизведений*, Ленинград: *Музыка.*

Маринковић, Соња. 2012. Хорско стваралаштво Милана Михајловића. У Соња Маринковић и Санда Додик (уред.). *Традиција као инсūирација*. Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Музиколошко друштво Републике Српске, 201–215.

Marpurg, Friedrich Wilhelm. 1751. *Die Kunst das Clavier zu spielen.* Berlin: Bey Haude und Spener.

Mozart, Leopold. 1770 (Zweyte vermehrte Auflage). *Versuch einer gründlichen Violinschule.* Augsburg: Johann Jacob Lotter.

Neigauz, Genrih. 2013 (drugo ponovljeno izdanje). *O umetnosti sviranja na klaviru,* prev. Nina Misočko i Dragica Ilić. Beograd: Studio Lirica.

Performance studies, Faculty of Music, University of Cambridge, dostupno na http://www.mus.cam.ac.uk/directory/research-themes/performance-studies [18. 09. 2014].

Quantz, Johann Joachim. 1906.*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Kritisch revidierter neudruck nach dem Original Berlin 1752* (Arnold Schering, ed.). Leipzig: C. F. Kahnt Nachfolger.

Rampe, Siegbert (ed.). 2004. *Rameau: Pièces de Clavecin, Nouvelle édition intégrale* 2 vols. Augsburg: Bärenreiter.

The Master of Studies in Music /Performance/, University of Oxford – dostupno na http://www.ox.ac.uk/admissions/graduate/courses/mphil-music-performance [18. 09. 2014].

Harriss, Ernest Charles (ed.). 1981. Johann Mattheson's Der vollkommene Capellmeister: a revised translation with critical commentary. Michigan: UMI Research Press.

The Master of Studies in Music /Performance/, University of Oxford – http://www.ox.ac.uk/admissions/graduate/courses/mphil-music-performance [18. 09. 2014].

Sonja Marinković

POSITION OF THE PERFORMANCE THEORY AND HISTORY IN SERBIAN HIGHER EDUCATION

Summary

Although still in the early classifications of modern musicological discipline science of vocal and instrumental performance is recognized as one of the sub-discipline of systematic musicology, or in the narrow sense of music education and despite a very dynamic development of the theory and history of interpretation in contemporary musicological science, in Serbia academic status of the discipline shows a very large variety. She refers to the differences between

individual music academies, but also differences in relation to the scope, teaching contents and names of objects in the plans for certain groups of instruments or tools. Also in Serbian higher education in different ways solved the issue of expert profiles are entrusted teaching that range from professional positions, through art to science. The aim of this paper is to analyze the current position of the discipline in the curriculum of performing arts, and in the context of the current status of the discipline in the world, indicate the specificity of its interdisciplinary position and the necessity of modernizing approach to these issues.

Key words: Interpretation, performance theory, performance history, music education, higher music education.

UDK 781.68:78.08

ANALIZA FRAZIRANJA U INTERPRETACIJI

Aleksandar Serdar
Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti
sasaserdar@gmail.com

Sažetak

U radu se predstavljaju tri moguća načina posmatranja organizacije fraze: organizacija melodije, organizacija harmonije i organizacija ritma i uspostavljaju njihovi međusobni odnosi. Polazeći od stavova Artura Šnabela i njihovog tumačenja u studiji Konrada Volfa (Wolff 1972), u radu se analiziraju pricipi koji predstavljaju osnovu komunikacije među umetnicima u organizaciji muzičke fraze. Na primeru analize interpretacija drugog stava *Italijanskog koncerta* Johana Sebastijana Baha, objašnjava se odnos harmonske i melodijske komponente, kako bi se pokazalo da je melodijska komponenta organizovana putem rubata, dok postavka harmonske komponente mora da bude oslonjena na preciznu pulsaciju. Naime, ritam je tretiran kao pomerljiva melodjska komponenta, dok je pulsacija nepomerljiva i predstavlja objektivan parametar u muzici. Cilj analize je da se pokaže da ono što se naziva „intuitivnošću u organizaciji fraze" u praktičnom smislu ne može da postoji, jer je podvrgnuto kanonu koji predstavlja osnovu profesionalne komunikacije.

Ključne reči: interpretacija, teorija izvođaštva, muzička fraza, muzičko školstvo, Artur Šnabel, Konrad Volf.

Renomirani pijanista i pedagog Artur Šnabel, nakon bogate i dugogodišnje didaktičke prakse, oformio je veliki broj značajnih pijanista i pedagoga koji su kasnije pronosili informacije o posebnom pristupu organizaciji muzičkog dela koju je oformio na temeljima teorijskog iskustva. Leon Flajšer je kao dugogodišnji đak Artura Šnabela u potpunosti usvojio i, svojim bogatim iskustvom, dopunio osnove učenja o fraziranju. Verovatno je da sve elemente pristupa fraziranju nije osmislio isključivo Artur Šnabel s obzirom da je on sam učio kod jednog od najistaknutijih pedagoga svog vremena Teodora Lešetickog. Poznato je da je Lešeticki bio đak isto tako čuvenog Černija koji je učio kod jedne od najznačajnijih muzičkih figura u istoriji muzike, Ludviga van Betovena.

Pitanja organizacije muzičkog dela, podrazumevajući pod tim pojmom organizaciju melodije, harmonije kao i metroritmičku organizaciju, mogu se pronaći detaljno analizirana u knjigama i radovima teoretičara muzike. No sa sigurnošću se može reći da je Artur Šnabel (Schnabel, 1988) svojim bogatim iskustvom osmislio, produbio, osvestio i prikazao elemente organizacije muzičkog dela koji su da-

nas u svetu prihvaćeni kao pravilo na kome se zasnivaju elementi škole sviranja na klaviru. Škola podrazumeva opštu prihvaćenost načina fraziranja po kojem se svi učeni muzičari u svetu prepoznaju i komuniciraju. To je internacionalni jezik komunikacije svih muzičara. Upravo je Konrad Volf (Wolff, 1972), u svojoj knjizi o učenju Artura Šnabela objasnio sve didaktičke principe po kojima je Šnabel uspostavio temelje odnosa prema melodiji, harmoniji i metroritmičkom aspektu. Dakle, Šnabelove postavke nisu proizašle proizvoljno, iz njegove vizije o fraziranju na klaviru, već su duboko utemeljene na već poznatim teorijskim analizama opšteg, teorijskog odnosa u muzici prema melodiji, harmoniji i ritmu. Kod nas, u knjizi Zorana Božanića (Božanić, 2007) pronalazi se upravo teorijska analiza i jasne teorijske postavke, odnosno objašnjenja opšteprihvaćenih osnovnih postulata organizacije bilo kog muzičkog dela. U izvođačkoj praksi se često govori o individualnosti, a ona je poistovećena sa slobodom umetnika da na sebi svojstven način prikaže delo koje izvodi. Individualnost nikako ne može biti apsolutna sloboda, a sloboda sigurno ne izvan one kakvom je mi u civilizovanom društvu prepoznajemo, ne bez ograničenja uspostavljenih civilizacijskim procesom. Parametri organizacije muzičkog dela, određeni teorijskom elaboracijom koja je proizašla iz izvođačkog iskustva, predstavljaju naučne smernice na osnovu kojih se uspostavljaju granice u okviru kojih može biti ostvarena umetnička sloboda. Zato se znanja o organizaciji muzičkog dela i zovu *škola sviranja* a ona su baza i okvir u kojem istražujemo maksimum slobode koju možemo pronaći kao individue a u okviru naučenih pravila.

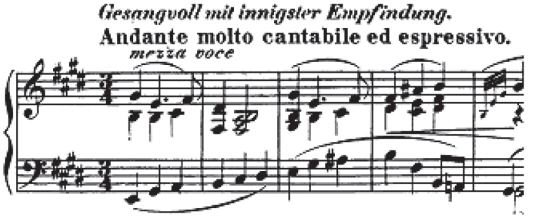
Moglo bi se desiti da čitanje ovakvog teksta kod mladih, koji se nisu susreli sa ovim učenjem, izazove otpor zbog utiska da se na ovakav način „guši njihova individualnost". Istina je upravo potpuno suprotna. Naučivši sva pravila i primenivši ih na muzička dela, dolazi se do prostora suštinske slobode gde umetnik može prikazati svu svoju individualnost i nemati nikakav strah da će u bilo kom trenutku izaći van okvira forme, pulsa i dobrog ukusa. Ja sam tokom pisanja o muzičkoj organizaciji davao komentare i objašnjenja koja mogu mladom čitaocu sa nedovoljno stečenih profesionalnih informacija kao i profesionalnog iskustva, približiti naizgled dogmatska tumačenja Šnabelovog učenja prikazana kroz tekst njegovog učenika Konrada Volfa.

1. MELODIJSKA ORGANIZACIJA

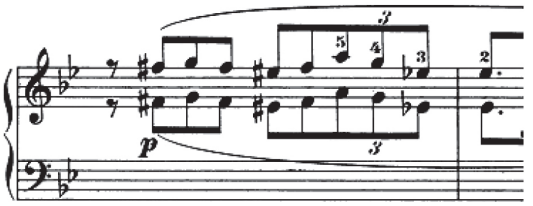
Svaka organizacija bilo koje grupe nota mogla bi da se svrsta u melodijsku organizaciju. Melodijska organizacija podrazumeva grupu nota koje su povezane po svojoj uzlaznoj ili silaznoj putanji kao i note povezane po svojoj melodijskoj logici. Najmanja melodijska organizacija i uopšte melodijski pokret mogao bi da bude posmatran kao pokret koji se odvija oko jedne note. Po Šnabelu okosnica melodijske linije bi mogao biti:

1. Ton od kojeg melodija kreće (sa konstantnim ponavljanjem): J. S. Bah, *Italijanski koncert II stav*, takt 19

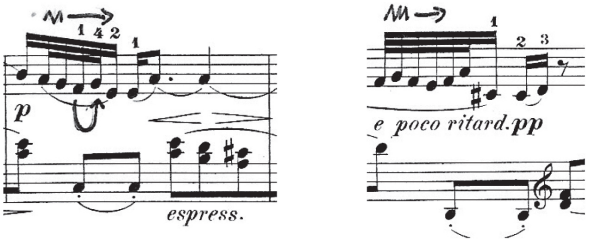
2. Ton oko kojeg se melodija kreće ili centar gravitacije (isti ton koji se ponavlja u svakom taktu): Početni taktovi trećeg stava Betovenove *Sonate op.109*



Početni taktovi prve balade Frederika Šopena: ton oko kojeg se kreće melodija je **fis.**



3. Konačni cilj – ton ka kojem se melodija kreće: J. S. Bah, I*talijanski koncert,* II stav takt 9 i takt 12



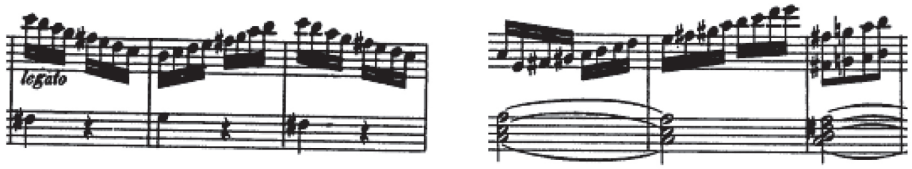
Kada se govori o melodijskoj organizaciji melodijskog pokreta koji se kreće u pravcu ciljnog tona, onda svakako moramo posmatrati melodiju i pokušati da definišemo šta je to melodijska linija. Mogli bismo reći da je **melodijska linija grupa tonova usko povezanih intervalskom bliskošću i identičnim notnim vrednostima**. Dakle **to je grupa tonova iste, osminske ili šesnaestinske vrednosti, koja se kreće u pravcu tona dužeg trajanja, kao što je četvrtina ili polovina.**

Šnabel je govorio da melodijski pravac u mnogome zavisi od muzičkog ukusa samog umetnika, od njegovog karaktera, kao i od profesionalnog razvoja koji je prošao tokom godina učenja. Svaki umetnik može odrediti pravac kretanja melodije u zavisnosti od potrebe da se izrazi kroz muzičko delo. Svakako da postoje definisana pravila u muzičkom kretanju na osnovu kojih organizujemo frazu. Pravila su različita i njihove različitosti možemo primenjivati u zavisnosti od lične odluke. To bi značilo da isti segmenti muzičkog dela mogu različito organizovati različiti umetnici. Svako bi koristio neko od pravila organizacije fraze, ali bi koristio različite vrste organizacije. Dakle pravila svakako postoje, samo što primenu pravila organizacije bira sam umetnik, te se stoga mogu pronaći primeri gde se različita pravila organizacije primenjuju na istom tekstu.

Jasan melodijski pravac sa kojim se konstantno susrećemo je pravac u jednom smeru, gde se više nota, obično manjih notnih vrednosti, kreće u jednom ili drugom smeru. Sa tom vrstom melodijskog pokreta se susrećemo u svakom delu muzičke literature pisanom za bilo koji instrument ili orkestar.

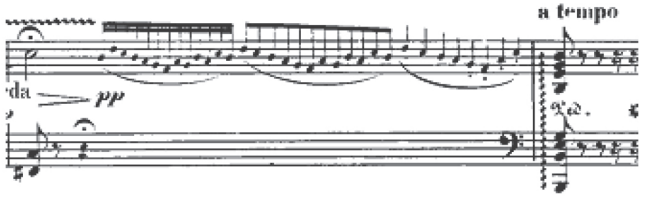
Pokret pasaža u okviru kompozicija ima zadatak da dovede jednu melodijsku liniju do određenog cilja koji je u najvećem broju slučajeva predstavljen notom duže vrednosti. Pokret grupe nota može biti sviran u krešendo ili dekrešendo dinamici. Imajući spoznaju o baroknom načinu sviranja i izučavajući taj period možemo videti već u primeru ukrasa da se grupe brzih nota sviraju u jednom dahu, u poslednjem trenutku, pre nego što u odgovarajućem pulsu treba svirati narednu, dužu notu. U primeru sviranja brzih pasaža, koji imaju uzlaznu ili silaznu liniju, treba svirati grupu nota sa osećanjem direktnog kretanja u bilo kom smeru.

Jedan od primera kretanja pasaža u različitim pravcima kao i u jednom pravcu, preuzet je iz III stava *Klavirskog koncerta C-dur* KV.467 V. A. Mocarta.



Melodijski pravci ne postoje samo u slučajevima brzih pasaža već i u sporim sekvencama. Jedan od takvih primera možemo pronaći u rečitativima u delima barokne ili klasične literature. Jedan od primera je prikazan u knjizi Konrada Volfa i odnosi se na kraj drugog stava Betovenovog četvrtog klavirskog koncerta. U tom pasažu se vidi melodijski pokret u jednom ili drugom pravcu, gde imamo jasno označene gornje tonove koje vode melodiju u jednom ili drugom pravcu. U ovom slučaju imamo gornje tonove na osnovu kojih se pasaž penje naviše dok se u jednom smeru spušta naniže. U ovom slučaju, i svakom drugom sličnom primeru, gornja melodijska orijentacija mora biti bazirana na gornjim tonovima.

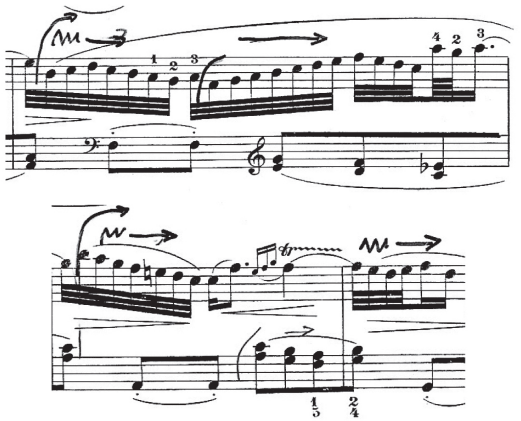
L. v. Betoven, *Klavirski koncert br. 4*, II stav.



Direktno kretanje tonova podrazumeva ubrzanje, usporenje ili ubrzani pravac kretanja. Ukoliko se radi o ubrzanju ono, po pravilu, mora imati agogički početak gde iz početnog rubata ulazimo u ubrzanje. Rubato takođe može biti napravljen na sredini pasaža sa ubrzanjem ka kraju. Ceo pasaž može biti sviran u jednom smeru sa osećanjem ubrzanja. Ukoliko je ceo pasaž osmišljen kao ubrzanje, on svakako, kao i ukrasi, mora početi kasnije u ritmičkom vremenu kako bi konačni ton ka kojem se ide došao potpuno tačno na ciljni, koji uvek dolazi na tačan udarac pulsa. Stoga na početku mora da postoji usporenje iz koga se pasaž postepeno ubrzava. U bilo kom obliku, kada smo odlučili da sviramo jedan pasaž, važno je da on u svakom trenutku uvek ima svoj jasan smer kretanja koji uvek mora da dovede do cilja, to jest to glavnog tona, dužeg trajanja, koji, kako je već istaknuto, pada na tačan pulsacioni udarac. Ovakav vid organizacije pasaža je posebno vidljiv u sporim stavovima baroknih kompozicija ili rečitativima.

S obzirom na to da će u ovom radu kao osnovni primer poslužiti II stav *Italijanskog koncerta* J. S. Baha, primere organizacije teksta preuzeću upravo iz ovog dela. U narednom primeru, označen je melodijski pokret u pravcu ciljnog tona. S obzirom da je tempo spor, ova grupa tonova mogla bi se posmatrati kao rečitativ. Svaki pokret grupe nota ka ciljnoj noti počinje iz sporijeg tempa a strelicom je označen pravac kretanja i ubrzanje grupe nota.[1]

Primeri pokreta u jednom pravcu, takt. 15, 17.



[1] Na kraju ovog teksta data je u celosti interpretativna analizira drugog stava Bahovog *Italijanskog koncerta*, sa označenim melodijskim pravcima i različitim agogičkim rešenjima.

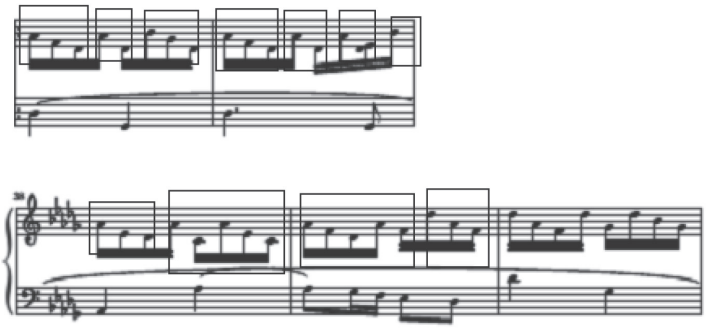
Govoreći o agogičkim pravilima govorimo o odnosu metra i ritma u melodijskoj liniji.

Šnabel je ukazivao da je puls ram a ritam slika, i to je objašnjeno u delu knjige posvećenom rubatu, a mi možemo reći da je mentalna i tehnička organizacija dela koje sviramo ram u okviru kojeg možemo govoriti o slobodi interpretacije. Slobodna interpretacije postoji jedino kad je stavljena u organizovane okvire jednog sistema. Takav sistem predstavlja školu i samo u okviru njega možemo govoriti o slobodi. Sloboda izraza u okviru parametara organizacije i osmišljenosti zavisi od talenta individue koja se bavi izvođenjem.

Ukoliko se radi o različitim oblicima kretanja pasaža dolazi i do različitog agogičkog rasporeda. Od rasporeda nota unutar pasaža zavisiće **muzičko oblikovanje pasaža.** Svaki skup tonova koji je organizovan u određen model mora biti predstavljen u muzičkom smislu na način koji zahteva ta grupa tonova po svom melodijskom rasporedu. Govoreći o grupama tonova u ranijem segment, napomenuo sam da brze grupe koje se kreću u jednom smeru ne smeju biti „isviravane", već treba da se kreću brzo ka svom cilju to jest ka tonu koji predstavlja oslonac.

Kad govorimo o kontinuiranom pokretu u melodiji gde postoje jasno određeni melodijski pravci na osnovu kojih određujemo pravce kretanja melodije, ne možemo govoriti o ubrzanim melodijskim pravcima koji se završavaju jednom notom. U ovom slučaju moramo govoriti o kontinuiranom melodijskom kretanju gde se melodija kreće u svim pravcima i svaka nota u okviru ovih melodijskih pravaca mora imati svoje adekvatno melodijsko mesto. To znači da upravo suprotno od primera sa ubrzanim kretanjem grupe tonova ka svom cilju, ovde imamo pažljivo odslušane note koje u svom kretanju označavaju melodijske pravce određene na osnovu melodijskog pokreta.

L.v.Betoven: *Sonata op. 57,* II stav

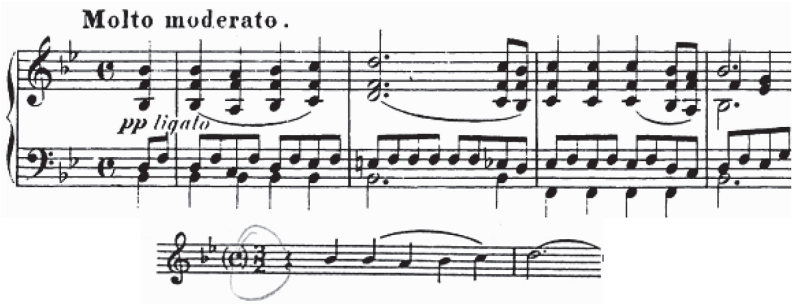


Muzička organizacija pasaža mora kretati od lake dobe. Ukoliko nije specifično naglašeno da pasaž mora početi od prvog tona, muzičko kretanje bilo kog pasaža počinje da se organizuje od prvog sledećeg tona. Muzičko oblikovanje pasaža zavisi od toga da li je grupa nota napisana kao pratnja melodiji, obično u levoj ruci, ili su pasaži ti koji oblikuju melodiju oslanjajući se na note u levoj ruci koje označavaju pulsaciju.

Organizacija II stava *Italijanskog koncerta* se upravo zasniva na nepogrešivosti leve ruke i agogici desne u kojoj možemo videti gotovo sve elemente melodijske organizacije o kojima je reč.

Šnabel je posvetio dosta pažnje organizaciji melodije koja pomera granice takta i ritmičkim oznakama u cilju očuvanja celovitosti melodijske linije. On je upravo pokušao da prikaže da oznake kao što su taktovi ili metričke oznake ne moraju da imaju vezu sa melodijskim tokom koji ima svoju logiku, disanje, kao i svoju pulsaciju.

Glavna funkcija očuvanja celovitosti melodije je da preporuči pokrete unutar jednog segmenta obeleženog taktnim crtama. Ništa više nije uznemiravalo i razljućivalo Šnabela no naglašavanje i pravljenje akcenta na prvoj noti. Razvoj melodijske linije bi po pravilu trebao uglavnom da se kreće od naredne to jest od druge note. Očuvanost melodijske celovitosti je uvek bila najvažnija, pa u tom clju i pravljene najrazličitije organizacije melodijske fraze koje su uključivale pokrete od različitih tonova. Važno je naglasiti da je cilj uvek postići celovitu i logičnu muzičku liniju. Jedan od zanimljivih primera očuvanja melodijske linije i njene organizacije je početak Šubertove *Sonate u B-duru* gde prva tema počinje predudarom. "Nikada ne počinješ stav sa završetkom", govorio bi. Često bi napravio novi, izmišljeni ritmički raspored kako bi došao do željene melodijske linije. U temi Šubertove sonate, Šnabel je izmenio ritmičku oznaku i uklonio taktove linije upravo želeći da izbegne osećaj akcentovane druge note i osećaj predudara koji je napisan na samom početku sonate.



Ovo je ujedno i primer 'uklanjanja' taktova u cilju melodijske ekspresije i ostvarenja određene umetničke zamisli. Uklanjanje taktova u muzičkoj organizaciji bilo je posebno važno Šnabelu u njegovom objašnjenju organizacije fraze.

Muzičko oblikovanje je osnovni element u izvođenju, a osnovna svrha bi bila ostvarenje najviše moguće umetničke slobode. Pokret u okviru niza tonova može biti različito organizovan. Zavisi od individualne potrebe umetnika i njegove potrebe da se izrazi u okviru jedne melodijske linije ili melodijskog pravca predstavljenog sa više tonova koji se u okviru pasaža kreću u jednom pravcu. Često je pitanje, kako određujemo da li će se melodija kretati u jednom ili drugom smeru kao i na koji način određujemo da li se u okviru melodijskog

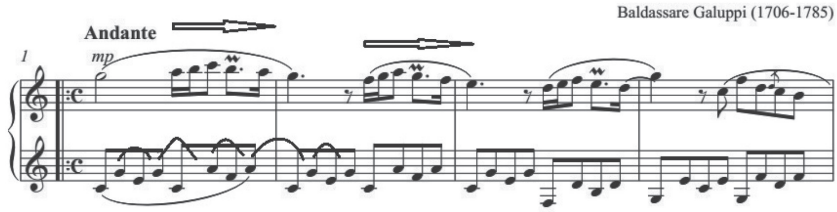
pokreta fraza kreće od druge, treće ili četvrte note. Najčešći primer grupisanja pokreta melodije je od druge note. Postoji objašnjenje zašto fraziramo od druge note. Prva nota uvek predstavlja početak i ona prirodno ima svoju naglašenost i oslonac. Sviranje bilo kog instrumenta mora biti identično sa fraziranjem govora. Note ili grupe nota nikako ne mogu biti jednolično odsvirane u okviru jedne fraze. Naprotiv, svaka od njih ima svoje dinamičko mesto kako bi u konačnom obliku mogla da prikaže ekspresiju koju želimo da ostvarimo putem fraze koju sviramo. Zato frazu ne predstavlja kratka melodijska podela koja može da se kreće od druge ili treće note već ideja cele fraze koja u sebi sadrži različite melodijske podele zasnovane na pokretu nota koji vidimo u tekstu. Kratke melodijske podele su praktično mali dahovi koji nikako ne smeju biti tako podeljeni da prekidaju dugačku liniju jedne fraze. Oni su jednostavno intonacija ili vibracija u minimalizovanim dinamičkim prikazima u okviru jedne jedinstvene fraze koja se završava diminuendom. Nakon svih pravila, konačno, način fraziranja zavisiće od naše potrebe da na određeni način izrazimo ono što mi želimo da kažemo interpretirajući jedno muzičko delo. Upravo zato je i moguće odrediti različite početke fraze bilo da se oni kreću od druge ili treće note. U primeru drugog stava Betovenove *Sonate op. 57* možemo videti kako se melodijski pravci kreću od najrazličitijih nota. Važno je da uvek imamo jasno određeni smer melodije.

Pokret od druge note, što je prikazano u primeru, svakako nije jedini koji je moguć u okviru melodijske organizacije jednog muzičkog dela. Postoje i pokreti fraziranja od treće ili četvrte note, u zavisnosti od melodijskog pravca. Pokreti melodije od treće ili četvrte note najprisutniji su u sporim melodijskim delovima koji se najčešće susreću u drugim temama prvih stavova romantičnih sonata i koncerata kao i drugim stavovaima sonata, kako klasičnih tako i romantičnih kompozitora.

Raznolikost organizacije tonova najčešće se zapaža u okviru razloženih akorada, u pokretu pratnje koja se obično nalazi u levoj ruci. Ovaj vid razložene akordske strukture pronalazimo u celokupnoj literaturi u delima svih epoha, od baroka do muzikle 20. veka. Leva ruka prvog stava Galupijeve *C-dur sonate* jedan je od tipičnih primera ovakvog harmonskog pokreta koji kroz ceo stav prati melodiju desne ruke. Zbog svoje jednoličnosti i jednostavnosti moglo bi se pomisliti da ona nema svoj melodijski značaj. Upravo to bi bila osnovna greška u interpretativnom pogledu na ovo muzičko delo.

U primeru leve ruke *Sonate broj 5 u C-duru* Galupija, možemo videti primer melodijskog pokreta razloženog akorda. Melodijska organizacija pokreta leve ruke organizuje melodijsko oblikovanje desne ruke. To jest pokret leve ruke direktno utiče na dah, odnosno vreme koje možemo uzeti u organizaciji fraze desne ruke. Upravo u ovom primeru možemo videti raspored nota koje se u svojoj organizaciji kreću po dve note od druge.

Primer Galupijeve ***Sonate***, organizacija leve ruke.

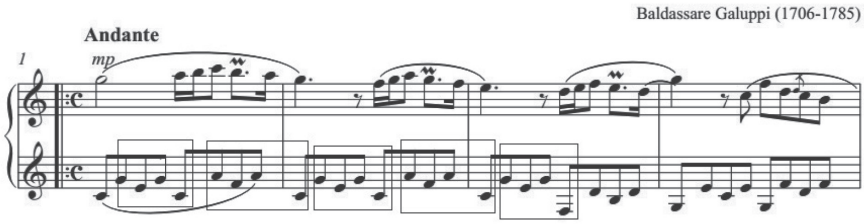


Zanimljivo je da upravo pokret leve ruke u grupama od po dve note pruža najveću slobodu melodijskom pokretu desne ruke koja donosi melodiju. Rigidnost pokreta u levoj ruci, koja bi se nazvala metronomskom ritmičnošću, potpuno bi oduzela svaku slobodu pokreta desne ruke i svela melodiju na monotonu i potpuno neizražajnu.

Pokreti u pratnji leve ruke daju nam najrazličitije mogućnosti organizacije razloženih akorada i upravo ta organizacija će direktno uticati na melodijski raspored desne ruke u kojoj se nalazi tema koju čujemo i po kojoj muzičko delo prepoznajemo.

Svaki umetnik sam određuje organizaciju leve ruke i kako različite organizacije utiču na melodijski raspored desne ruke.

U primeru početnih taktova sonate Baldasari Galupija, leva ruka može biti organizovana i u grupama od po četiri note (od druge).



Svaki od navedenih primera pokreta leve ruke dao bi potpuno drugačiju melodijsku sliku desne ruke. Tako bi i ekspresivnost melodije bila potpuno drugačija u svakom od primera. Zato je organizacija melodije uvek individualna odluka umetnika zasnovana na različitim mogućnostima.

2. BAROKNI PERIOD

Barok je počeo da se priprema još pre 1600. godine. Smatra se da je to stil koji se razvijao tokom 17. veka i okarakterisan je kao period dramatičnih ekspresija i stroge i visoke ornamentike. To je vreme vlasti apsolutističkih monarhija gde je svaki dvor imao svoju muzičku trupu ili orkestar. Doktrina afektacije u baroku odgovara raskoši celog perioda, a u muzici je to izraženo na poseban način, kroz strukturu fraziranja. Ritam i energija, ujedinjena sa

snažnom melodičnošću, daju satisfakciju kako muzičaru tako i slušaocu. Muzika je počela metrički da se organizuje a taktovi da se regularno koriste u zapisivanju muzike. Počela je da se upotrebljava vrlo jasna artikulacija, a tome je doprinela i sama priroda tadašnjih instrumenata (misli se pre svega na tadašnje preteče klavira), gde je pravljenje zvučnih nijansi bilo praktično nemoguće. Nemogućnost zvučnog nijansiranja nije uticala na ekspresivnost koju su umetnici izražavali na starim instrumentima. Ekspresivnost je bila neophodni deo izražavanja svakog umetnika. Stoga su postojali posebno oformljeni metodi muzičkog fraziranja koji su izražavali ekspresiju umetnika koristeći instrumente, preteče klavira. Oformljene su određene zadržice koje su se koristile strogo u okviru jasno definisanog pulsa. Ovakav vid strogo planiranog načina fraziranja ostao je da se primenjuje i u svim kasnijim periodima. To je bio, pre svega, način strukturisanja fraze baziran na dahu gde je fraza počinjala logično uzomanjem daha, trajala je uglavnom kratko, a potom se završavala. Zadržice (usporenja) su bile uglavnom na početku i na kraju fraze. Nakon kraja fraze, potrebno je uzeti kratki dah kako bi se „uzeo vazduh" a potom nastavilo sa frazom.

Ritam u baroknom periodu je motoričan i konstantan. Termini kao što su Allegro, Adagio, Presto, Vivace, postojali su više kako bi uputili izvođača na karakter dela no na pravu indikaciju tempa. Mogućnosti tadašnjih instrumenata svakako su same određivale brzinu kojom je jedino moglo da se izvodi kao i dinamiku koja je mogla da se primeni. Stoga lagani stavovi u periodu baroka nisu mogli biti svirani u tako sporom tempu kakav pronalazimo u kasnijim periodima kada su se pojavili daleko savršeniji instrumenti.Velika i dugačka ritenuta takođe nisu bila primenjivana.Stoga su ritenuta bila kratka i matematički organizovana što ćemo videti u prikazanim primerima.Moramo podvući da je konstantna pulsacija vitalni deo barokne muzike i to uvek moramo imati u vidu, jer konstantna pulsacija mora postojati kako tokom motoričnih tako i tokom lirskih delova kompozicije.

3. KVALITET TONA

Postoji velika razlika u zvuku koji je postojao na svim ostalim instrumentima i pretečama klavira. Svi ostali instrumenti su u doba baroka bili približniji modernim instrumetnima nego što je to aslučaj sa klavirom koji se u današnje vreme vidno razlikuje od svojih preteča. U to vreme glas je bio najfleksibilniji, jer je i tad, kao i danas, imao sposobnost velikog nijansiranja i tako dostigao najbliže moguće zvučne nijanse koje su karakterisale suptilnost izraza. Zanimljivo je da je način pevanja u doba baroka bio drugačiji. U tom vremenu vibrato gotovo nije postojao a glas je proizvodio gotovo ravan ton, bez vibrata, nijansiran sa mogućnostima koje glas može da proizvede.

Veliki broj autentičnih izvođača tog vremena je usvojio princip sviranja gde tempo nije stabilan. Na taj način ritam nije bio ravnomeran pa se tempo kretao u talasima od bržeg ka sporijem i suprotno. Stoga su dirigenti, obično kompozitori dela koje su dirigovali, bili primorani da, pored dirigovanja, različitim metodama drže ritam muzičarima. Zanimljivo je da se to nije dešavalo samo na probama već su glasno obeležavali ritam i na samom koncertu. Ritam nisu održavali samo lupajući nekim predmetom po stolu ili pultu, već je postojala tradicija da nogom lupaju o pod i na taj način održavaju ritam kod muzičara koji su svirali njihovo delo. Tako je nastala, istinita anegdota, o francuskom kompozitoru Žanu Batisti Liliju koji je napisao muzičko delo *Te Deum*, kako bi proslavio ozdravljenje francuskog kralja Luja XIV. Dok je izvodio svoje delo, toliko je snažno lupao nogom o pod da je dobio gnojni podliv od koga je nakon kratkog vremena i umro.

4. RUBATO, RITAM I PULS

Na osnovu zapisa iz vremena baroka kao i spoznaja o tadašnjim instrumentima, možemo zaključiti da je u baroku postojao specifični sistem organizovanja fraze. Gudački instrumenti su u to doba imali crevne žice koje nisu imale takvu mogućnost vibrata kao što se to može ostvariti danas, na metalnim žicama. Dužina zvuka je bila kraća pa shodno tome fraza se neminovno morala brže završiti. Glas takođe nije imao vibrato kao u kasnijem periodu. Dakle, fraza je počinjala dahom i brzo se završavala u diminuendu. To što se ona brzo završavala nije značilo da ne postoji kontinuitet u melodiji. Kontinuitet u okviru jedne kompozicije postoji od njenog početka pa do samog kraja kompozicije. Razlika je jedino u tome na koji se način raspored fraza odvija u okviru cele kompozicije. Sigurno je nemoguće svirati celu kompoziciju u jednoj dinamici ili je svirati bez dahova. Ako uporedimo pevanje sa sviranjem, možemo pevačke dahove u okviru jedne kokmpozicije uporediti sa dahovima koje koristimo kako bismo u instrumentalnoj kompoziciji počeli i završili jednu frazu. Pri pevanju jedne arije, koja ima svoju jedinstvenu muzičku liniju od prvog pa do poslenjeg tona, pevač označava fraze uzimanjem daha, početkom fraze i završava frazu u diminuendu logično sa manje daha ili sa dahom koji je preostao. Kod sviranja kompozicija na klavirskim instrumentima, uzimanje daha se predstavlja kratkom pauzom (kao što je to i kod pevanja) a kraj fraze se u najvećem broju slučajeva prikazuje smanjenjem zvuka to jest diminuendom. Iz današnjeg ugla, imajući spoznaju o svim periodima koji su se odvijali pre nas, možemo sa sigurnošću predstaviti razliku u načinu fraziranja, odnosu ka zvuku kao i pulsaciji i ritmičkom rasporedu nota u svakom periodu.

Pored predznanja, izvođač treba da se oslanja na svoju umetničku intuiciju u kreiranju fraze i upravo od njegove intuicije zavisiće dužina fraze, agogička organizacija i melodijski pokret.

a. Rubato

Rubato je jedan od najznačajnijih elemenata ekspresije na instrumentima u doba baroka. S obzirom da klavirski instrumenti tog doba, a misli se pre svega na čembalo i njemu srodne instrumente, nisu imali mogućnost tonskog izraza, način izražavanja agogike na tim unstrumentima bio je putem rubata. Ton je bio jednoličan jer je način produkcije bio značajno različit od načina produkcije tona na modernom klaviru. Zvuk se proizvodio putem trzanja žice i time se dobijao uvek isti jednoličan zvuk. Zlatno doba čembala je period od 16. do 18. veka, kada se ovaj instrument koristio na koncertima, u operama i u kamernim sastavima kao glavni klavijaturni instrument.[2]

Produkcija zvuka klavijaturnih instrumenata je svakako bila drugačija od drugih koji su i u to vreme mogli proizvoditi zvučne nijanse. Klavir je u to doba bio najnerazvijeniji i bitno drugačiji u odnosu na današnji, moderni klavir. O čembalu je moguće govoriti isključivo kao o preteči klavira, posebnom instrumentu i kao takvog ga treba posmatrati. Čembalo je imalo značajan uticaj na razvoj muzike tog doba i sve kompozicije koje danas izvodimo na modernom klaviru su pisane u tom periodu za čembalo koje je postojalo kao na koncertima najzastupljeniji instrument sa dirkama. S obzirom na prirodu njegovog zvuka razvila se cela estetika fraziranja kompozicija na čembalu. Taj način izraz je postao jedini moguć i jedini poznat u tom periodu, a bio je vezan za rubato. Pojavom modernog klavira, koji je pružio najrazličitije zvučne nijanse, vidno je smanjena potreba za predimenzionirnim rubatom i agogikom koja je bila osnovni način izraza tog vremena. Tempa su postala brža na modernom instrumentu jer su jasnoća i preciznost instrumenta omogućavali veliki prikaz brilijantnosti. Uprkos velikim kvalitativnim razlikama koje poseduje moderni instrument, osnovni principi rubata su ostali. To jest rubato je ostao nezaobilazni vid ekspresije u bilo kom muzičkom delu. On postoji od najranijih oblika postojanja muzike do današnjih modernih muzičkih formi.

O rubatu su govorili mnogi kompozitori različitih perioda, a poseban značaj je dobio u muzici romantizma.[3] U baroku, na čembalu, rubato je bio način da se prikaže ekspresivnost u okviru jednog dela s obzirom na to da sam instrument nije posedovao dinamičke mogućnosti koje bi mu u okviru samoga zvuka obezbedile ekspresivnost. Ovakva ritmička pomeranja zavise pre svega od mogućnosti izvođača da oformi grupe nota koje će se kretati brže ili sporije u

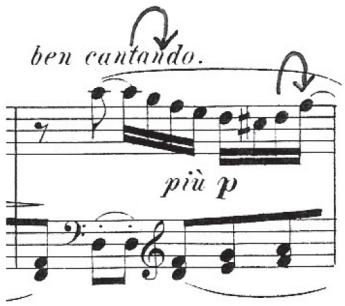
[2] Pored čembala u baroku su bile korišćene i mnoge druge varijante klavijaturnih instrumenata, ali je koncertnu funkciju među njima prvenstveno imalo čembalo i zato će upravo njemu u ovom radu biti posvećena posebna pažnja.

[3] Čuven je u to vreme bio Šopenov rubato. Muzička oznaka „rubato" (ital. „ukradeno") navodi izvođača da se prema metričkom pulsu odnosi slobodnije, da diskretno produžava ili skraćuje notne vrednosti. Tempo rubato, treba da bude analogan uzbuđenom, emotivnom ljudskom govoru. Preterana upotreba rubata vodi, međutim, afektaciji. Šopen je, objašnjavajući kako pravi rubato izgleda, pravio poređenje sa plamenom sveće: „Ako dunete blago, plamen će se zalelujati, ali se neće ugasiti. Ako samo malo jače dunete, ugasiće se."

okviru naznačene fraze. Dakle ekspresija na starim instrumentima, pretečama klavira, ostvarivala se putem rubata kojim je u najvećem broju slučajeva svaka fraza počinjala. Rubato se mogao odvijati i u sredini fraze kao i na njenom kraju. Ovaj vid rasporeda nota u okviru jedne fraze zavisi uglavnom od samoga izvođača i od načina na koji umetnik želi da prikaže određenu poruku kroz umetničko delo. Rubato je vid eskpresije kao što je usporavanje ili ubrzavanje govora u okviru jedne rečenice način na koji mi, kao individue, želimo da slušaocu objasnimo određeni pojam. Rubato kao pojam karakterističan je za sviranje rečitativa, no organizacija rubata u okviru kratkih fraza u baroku je konstantna pojava koja se događa u svakoj frazi a ne samo u rečitativu kao slobodnom delu jedne kompozicije. Flajšer jer bio profesor koji je didaktički precizno učio studente načinu pravilnog ostvarenja rubata. Govorio je da u većini slučajeva, pre nego što počne rubato, mora da se osigura jedna basova nota. Na taj način Flajšer je usavršio i razvio korak dalje Šnabelovu ideju. Mogućnost rubata u mnogome zavisi od strogoće strukture od koje se sastoji harmonija kompozicije. Flajšer je koristio organizovani rubato kako bi ostvario „strogoću bez rigoroznosti". Govorio je da se rubato najbolje može ostvariti ukoliko postoji nepomerljiva struktura basa. Drugi stav Bahovog *Italijanskog koncerta* je po njemu jedan od najboljih primera slobode rubata u desnoj ruci. U slučaju kada imamo stabilni bas, sloboda kojom možemo svirati desnu ruku je gotovo neograničena, pa stoga i u delima baroknih kompozitora sloboda desne ruke može biti veća nego u bilo kom delu Šopena. Izbor rubata ne zavisi od zahteva stila već od trenutne potrebe izvođača za jasnoćom i ekspresijom melodijske linije koju možemo osetiti na različite načine u različitim mometima življenja. Zato je, kako su govorili sledbenici Šnabelove škole, „rubato dozvola a nikada naredba".

Često se govori o neritmičnom ritmu sa postojanjem ritmičnog pulsa. Zbog različitih potreba svake individue postoje jasno definisana pravila rubata koja svaka jedinka različito primenjuje na određenim mestima. Rubato se može primeniti recimo u grupi od četiri note, kao zadržica od druge note, zadržica od treće ili čak od četvrte note u silaznoj grupi od četiri note.

Primer je vidljiv u taktu 4 II stava *Italijanskog koncerta*. Upravo u tom taktu imamo zadržicu između prve i druge note na drugoj četvrini i zadržicu između treće i ćetvte note na trećoj četvrtini.



U ovom primeru se jasno vidi na koji se način ekspresivnost povećava sa primenom različitog rubata na svakoj od četiri grupe nota koje se dva puta pojavlju jedna za drugom. Ovakav način rubata doprinosi ekspresiji pojačanog sentimenta gde svaki naredni raspon između dve note je vremenski veći nego prethodni. Ovakva vrsta rubato sviranja je bila karakteristična za čembalističku školu i ona je ostala kao tradicija sviranja baroknih kompozicija i primenljiva je i dobrodošla i na našem modernom klaviru. Siguno takav način ekspresije i rubata možemo pronaći u sviranju legendarnog Glena Gulda kao i modernih pijanista poput Andraša Šifa. Ovo bi bio primer rubata na maloj grupi nota. Ovakva vrsta rubata je primenljiva u sporim stavovima kada je primena rubata na celoj frazi manje vidljiva. Primena rubata je vidljiva kako u okviru kraće fraze u bržim stavovima tako i u kratkim rečitativnim frazama sporih stavova. U svim primerima možemo u potpunosti videti pravila različitih ubrzanja i usporavanja u okviru jedne kratke fraze.

b. Ritam i puls

Da bi rubato bio logičan i ekspresivan mora biti stavljen u okvire forme. Forma koja dozvoljava rubatu da bude slobodan u svojim ritmičkim kretanjima je **puls.** Puls, kao forma koja održava celinu muzičkog dela, obezbeđuje apsolutnu tačnost generalnog tempa važnu za postojanje celine, to jest jedne kontinuirane linije toka od početka kompozicije pa do njenog kraja. Fenomen odnosa ritmičkog pomeranja ili rubata i perfektne forme, to jest pulsa, mogli bismo da nazovemo akustičkom iluzijom gde uprkos vidljivim pomeranjima, kompozicija ne izlazi iz generalnog osećaja perfektne pulsacije. Pulsacija u tom vidu je praktično prolongirani ritmički tok koji nepogrešivo uvek stiže na svoju dobu otkucaja. U okviru perfektne pulsacije dolazi do ritmičkih pomeranja nota unutar dva pulsaciona udara. Sloboda kretanja ritma, unutar pulsa, zasnovana je na odluci samoga izvođača, koji će na osnovu svog osećaja i potrebe da izrazi određenu emociju, rasporediti po svom nahođenju pauze i dahove unutar jedne fraze.

Izbor rubata ne zavisi samo od zahteva stila no i od trenutne potrebe izvođača za jasnoćom melodije i njenom ekspresivnošću jer ona svakog dana može biti donekle drugačije odsvirana. Svakako da bi izvođač mogao praviti male razlike u svojim odlukama o rubatu mora imati veliko predznanje, iskustvo i meru. Mera je pored spoznaje načina na koji se određeno delo izvodi, suština kvalitetnog izvođenja. Kao što je Šnabel govorio, **rubato je dozvola, ali nikad naredba**. Odnos ritma i pulsa bi mogao da se predstavi kao subjektivni i objektivni element. Ritam je subjektivni deo jer ga mi određujemo i usmeravamo u cilju ekspresije koju želimo da ostvarimo. Puls bismo mogli da predstavimo kao objektivni deo u muzici s obzirom na to da je on nepomerljivi deo ritma. Puls se odvija ravnomerno, u dužim segmentima, nepogrešivo dolazeći na svoje vreme. Sva ritmička pomeranja moraju se odvijati između dva udaca pulsa, no ritam i puls

se obavezno moraju poklopiti u noti u kojoj se oni spajaju. Flajšer je govorio o pulsu kao objektivnoj komponenti u muzici. On je ukazivao na to da pulsira sve što vidimo i što nas okružuje. Sva pulsacija koja se odvija u prirodi, u kosmosu i u nama kao malim jedinkama neodvojivim od prirode pripada jednom izvoru. Postajući svesni našeg unutrašnjeg pulsa i poštujući tačnost pulsacije, mi smo u izvesnom smislu u skladu sa celom prirodom i, u mnogo višem delu, sa opštim pojomom pulsacije svega što nas okružuje.

Kad se govori o osećaju pulsacije unutar nas samih, neminovno moramo postaviti pitanje svesti, to jest samoosvešćenja. Pitanje osvešćenja jedinke je staro verovatno koliko i civilizovani čovek. No suštinska razmatranja, analiza i spisi o pojmu samosvesti pojavljuju se u vreme antičke Grčke kod tadašnjih filozofa koji su u svojim raspravama analizirali pitanja svesti, a Platon je te dugačke rasprave predstavio u svojim dijalozima. Kasnije, kroz našu modernu istoriju, pitanjem svesti čoveka i osvešćenja individue bavili su se kako filozofi tako i psiholozi, a u 20. veku psihijatri i psihoanalitičari od kojih su temelje psihoanalize postavili Frojd i Jung. Osvešćena jedinka podrazumeva harmoničnu jedinku. Osvestiti, postati svestan i prihvatiti svešću svoj intuitivni deo podrazumeva upoznavanje sebe kao emotivne jedinke i racionalizaciju svih svojih emotivnih reakcija. Racio i emocija su oprečne veličine kod ljudske jedinke, a jedinstvo dualnih veličina u svojoj spoznaji stvara uravnoteženu i harmoničnu jedinku. Harmonična jedinka treba da bude u stanju da relativizuje nekontrolisane emotivne reakcije i sledi ono što je svest prepoznala u njoj kao emotivnu suštinu. Na taj način jedinka smanjuje na najmanji mogući nivo sopstvenu zavisnost od emotivne, impulsivne i time nekontrolisane reakcije. Sve ovo pišem kako bih objasnio u kom je momentu jedinka u stanju da na najbolji način oseti puls u sebi i da ga koristi radeći bilo koju delatnost, pa tako i svirajući. Puls postoji i bez nas, a naše je da pronađemo način kako da ga spoznamo kao nezavisni element u okviru koga možemo slobodno i emotivno da pričamo, to jest sviramo. Dakle puls nam je kao ram koji nam daje perfektnu sigurnost i nepokolebljivi oslonac, u njegovom okviru možemo da trčimo, usporavamo, sednemo ili hodamo. U okviru oslobođene pulsacije, rubato ritma je nesagledIv a eksperiment vremenom bezgraničan. I sve to samo kad pusl oslobodimo, a može ga slobodno posmatrati samo harmonična jedinka koja ga je osvestila, i svojom svesti oslobodila.

Rubato može biti predstavljen usporenjem, ubrzanjem, ubrzanjem nakon što smo frazu počeli iz usporenja ili ubrzanjem ka centru fraze gde usporenje stavljamo na početak i na kraj fraze.

Mogli bismo reći da puls saodnošava sa ritmičkim pokretom i melodijom. Pokret mora biti organizovan i stavljen u apsolutnu proporciju kako bi došao tačno na metričko vreme pulsa koji traje konstantno i neometeno. Dakle puls u muzici, koji je u nama samima, pulsira u svom kontinuitetu a pokret između dve pulsacije, to jest muzički sadržaj, predstavljen je ritmičkim rubatom gde melodija koju u cilju emotivne izražajnosti pomeramo u različitim pravcima,

mora završiti svoj proces rubata i doći tačno na vreme sledećeg otkucaja pulsa. Događanje između dva otkucaja pulsa mora biti fleksibilno a jedina opravdana fleksibilnost može postojati ukoliko je pomeranje proporcionalno. Postoji nekoliko mogućnosti u organizaciji rubata u okviru fraze kako bi fraza perfektno završila svoja pomeranja do početka sledećeg otkucaja pulsa.

1. Ukoliko je na početku pulsa fraza počela usporenjem tada mora doći do proporcionalnog ubrzanja fraze ka njenom kraju.

2. Fraza može imati svoje usporenje i na početku i na kraju što podrazumeva ubrzanje ka centru fraze.

3. Možemo početi frazu usporenjem i na sredini je prekinuti ponovnim početkom. Ovakav primer pronalazimo kad u okviru fraze imamo brze pasaže koji se uzdižu i spuštaju.

5. INTERPRETATIVNI PRISTUP I PRIMENA AGOGIČKIH ELEMENATA U IZVOĐENJIMA BAHOVOG *ITALIJANSKOG KONCERTA* PIJANISTA GUSTAVA LEONHARDTA I ARTURA ŠNABELA

Posmatrajući dva izabrana izvođenja u interpretaciji dva legendarna umetnika, na čembalu i na klaviru možemo jasno videti sve elemente organizacije teksta o kojima je pisano. Obeleživši tekst, a na osnovu interpretacije ova dva umetnika, prikazao sam njihovu organizaciju melodije, kao i odnos prema metru i ritmu. Harmonska organizacija je jasna u momentu kad interpretaciju čujemo, dok će u samom notnom tekstu biti obeležena agogička pomeranja u okviru fraze kao i melodijska kretanja.

Ova dva izvođenja su u velikoj meri slična i to je upravo ono što sam i želeo da prikažem upoređujući ove dve interpretacije. To potvrđuje da su pravila interpretacije identična i primenljiva na bilo kom instrumentu, a upotreba organizacionih elemenata uvek ista i prepoznatljiva, mada su stavljena u službu ostvarenja individualne interpretacije. Ono što može razlikovati određenog umetnika je mesto na kojem upotrebljava agogička pomeranja, no pravilo po kojem koristi agogiku je uvek isto. Različitost mesta na kome umetnik koristi agogička pomeranja označiće i njegovu individualnost u interpretaciji. No individualnost se može ogledati samo u različitosti mesta agogike ali ne u nepoznavanju načina primene agogike u interpretaciji. U izabranim izvođenjima može se uočiti nekoliko karakterističnih momenata na kojima umetnici primenjuju različita agogička pomeranja, no jasno je da je način na koji fraziraju i primenjuju agogiku identičan. Oba umetnika primenjuju sve vrste organizacije o kojima je pisano u tekstu i to se uglavnom, u ovom delu, odnosi na pokret desne ruke.

Takt 4, Leonhard ostvaruje proširenje na početku i na kraju melodijskog pokreta. To praktično znači da ubrzava sadržaj ka sredini fraze.

Šnabel agogikom, iz usporenja ubrzava šesnaestine kako bi nadoknadio uzeto vreme i došao tačno na sledeći pulsacioni udarac. U oba primera fraza počinje da se kreće od druge note.

Takt 5, oba umetnika fraziraju na identičan način organizujući grupe od po četiri šesnaestine od druge note.

Na klaviru kraj grupe ima svoju dinamičku sliku te se svaki kraj završava u diminuendu. To su ujedno i melodijski pravci jer u okviru jedne grupe (u ovom primeru po četiri šesnestine od druge note) tonovi se kreću ka poslednjoj noti koja je ujedno i nota oslonac, a završava se u diminuendu.

Takt 6 i 7, oba umetnika fraziraju na identičan način. U taktu 6, imamo grupu od četiri šesnaestine, a potom po dve note koje su predstavljene šenaestinskim pokretom koji počinje desnom a završava levom rukom. I leva i desna su predstavljene osminama no krećući se zajedno u grupama od po dve note slušno daju sliku šesnaestinskog kretanja. U taktu 7, uočavamo dve grupe od po četiri note koje imaju svoj pokret u jednom pravcu od druge note. Svaka grupa se završava u diminuendu dok na trećoj dobi vidimo kako iz ritenuta melodija kreće ka ubrzanju.

U taktu 8, Leonhard usitnjava fraziranje te uvodi novi agogički momenat ubrzanja melodije dok Šnabel nakon ubrzanja, koje je započeo u prethodnom taktu, nastavlja početak osmog takta kao deo prethodno započete fraze.

Takt 9, oba umetnika fraziraju na identičan način koristeći agogički element gde iz usporenja pokreću melodiju ka ubrzanju.

U taktu 10, na prvoj četvrtini, oba umetnika ostvaruju postepeno ubrzanje iz zadržane note i to od druge osmine. Na trećoj i četvrtoj dobi Leonhard usitnjava fraziranje imajući agogički pokret u okviru pokreta četiri šenaestine i to od druge note. Šnabel nakon prve četvrtine nastavlja melodijsku liniju do kraja takta bez daljih pomeranja.

Takt 11 i 12 se značajno razlikuju u organizaciji svakog od umetnika.

Leonhard prikazuje sitniju podelu fraze uvodeći već spomenutu agogičku organizaciju (iz usporenja na početku ka ubrzanju) na svake četiri note. U taktu 11, na drugoj četvrtini, od druge note počinje fraza iz usporenja da bi odmah na četvrtoj osmini ponovo naglasio prelaz između prve i druge tridesetdvojke. Na poslednjoj osmini u taktu ponovo naglašava pokret od druge note unutar četiri tridesetdvojke naglašavajući prostor između prve i druge note. Početak takta 12, takođe je označen identičnom agogičkom slikom – ubrzanje iz zadržanih nota gde se melodija sa osećanjem ubrzanja kreće u jednom pravcu, ka svom konačnom cilju, to jest noti duže vrednosti. To je nota „cis" koja je ujedno i nota oslonac nakon proporcionalnog obrzanja.

Šnabel, za razliku od Leonharda, objedinjuje ova dva takta (11 i 12) i pravi jednu veliku frazu koja je predstavljena agogičkim elementom ubrzanja ka centru fraze. Ovaj vid agogike je posebno zanimljiv s obzirom na to da je osnovni vid organizacije fraze Šopenove muzike kao i kompozitora romantičnog perioda.

Odnos usporenja, ubrzanja kao i ubrzanja iz ritenuta ili zadržanih nota, uvek je perfektno proporcionalan i to kontroliše nepogrešiva leva ruka koja se bez ikakvih promena kreće u savršeno jednakim vremenskim intevalima i time predstavlja puls u okviru koga ritam može imati svoje organizovane agogičke oscilacije.

Taktovi 13, 14 i 15 su oragnizovani na identičan način osim što u taktu 15, na trećoj četvrtini, Leonhard usitnjava fraziranje i pravi vremenski prelaz između dve note počinjući i na trećoj četvrini novu frazu od druge note. Šnabel nakon započete fraze na drugoj četvrtini takta 15, nastavlja frazu do prve note u taktu 16.

Taktovi 17 i 18 su organizovani na identičan način a vid organizacije je identičan prethodnom tekstu i već objašnjen u svakom taktu.

Prikaz taktova 19 i 20 je zanimljiv jer pored organizacije fraze putem agogičkih pomeranja, koje su kod oba imetnika organizovane na gotovo identičan način (kažem gotovo jer Leonhard usitnjava frazu u taktu 20), u interpretaciji Artura Šnabela vidljiva je dinamička organizacija gde oba takta tretira sekventno. U tom smislu, takt 20 je za jedan stepenik jači u dinamičkom smislu označavajući identični materijal iz prethodnog takta, samo za jedan stepen više.

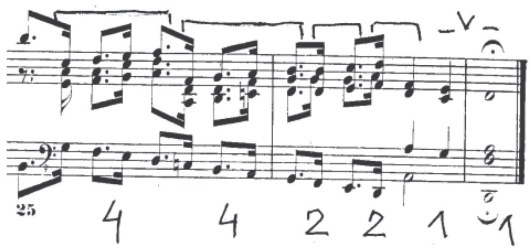
Na osnovu prikazanog primera organizacije fraziranja, ostatak teksta je potpuno jasan jer je način organizacije fraze, melodijskog pokreta desne ruke, u nastavku potpuno identičan prethodno analiziranom.

Ovim kratkim primerom prikazani su osnovni principi organizacije fraze putem agogički organizovanih pomeranja. Kao što sam već napomenuo, možemo primetiti tri osnovna vida agogičkog pokreta na osnovu kojeg organizujemo sva melodijska kretanja.

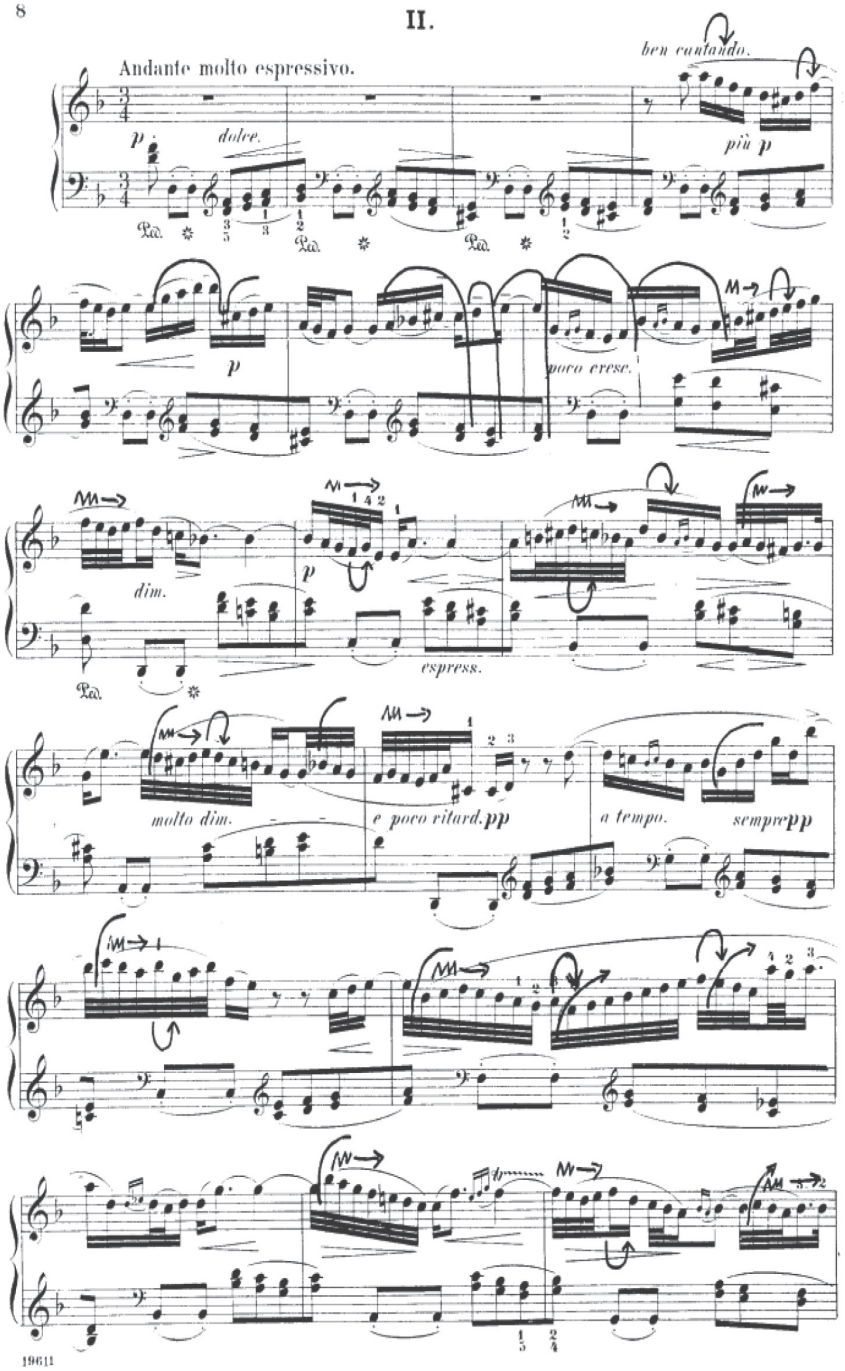
Pokret postepenog ubrzanja, gde malodija počinje da se kreće iz sporog ka bržem. Usporenje na kraju melodijske fraze i ubrzanje ka centru melodije gde usporenje imamo na početku i na kraju melodijske fraze.

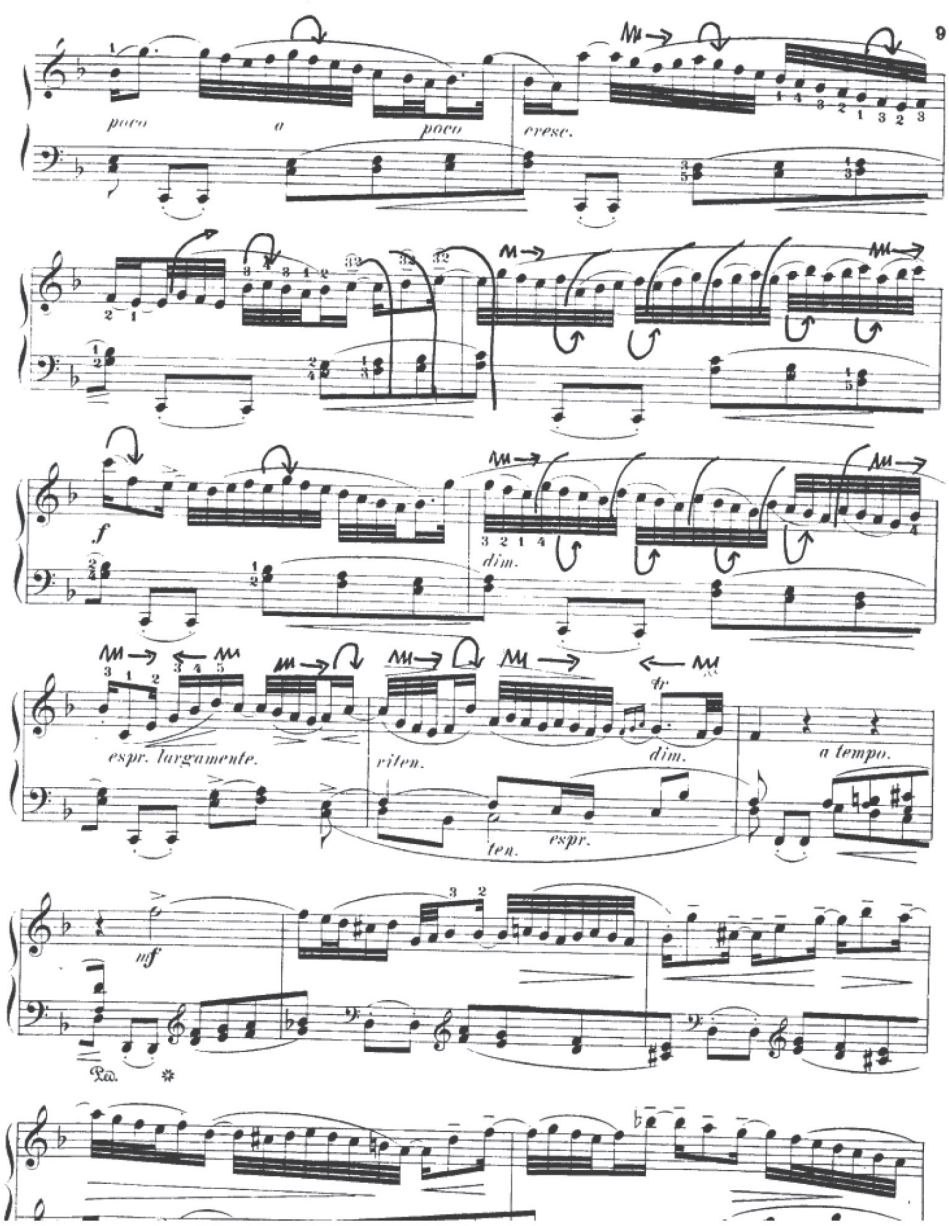
U baroku, najčešće primenljiva agogička komponenta je ubrzanje ka kraju melodijske fraze. Ređe možemo videti ubrzanje ka centru fraze, a usporenje na kraju fraze je u svojoj organizovanoj formi vidljivo na kraju svakog muzičkog dela iz doba baroka. Na kraju, treba istaći da je organizovano usporenje na kraju svake barokne kompozicije gotovo matematički proporcionalno organizovanje putem sažimanja materijala. Fraza se usporava obično u srazmeri 4+2+1+1.

Primer kraja fuge u D-duru DTK I sveska

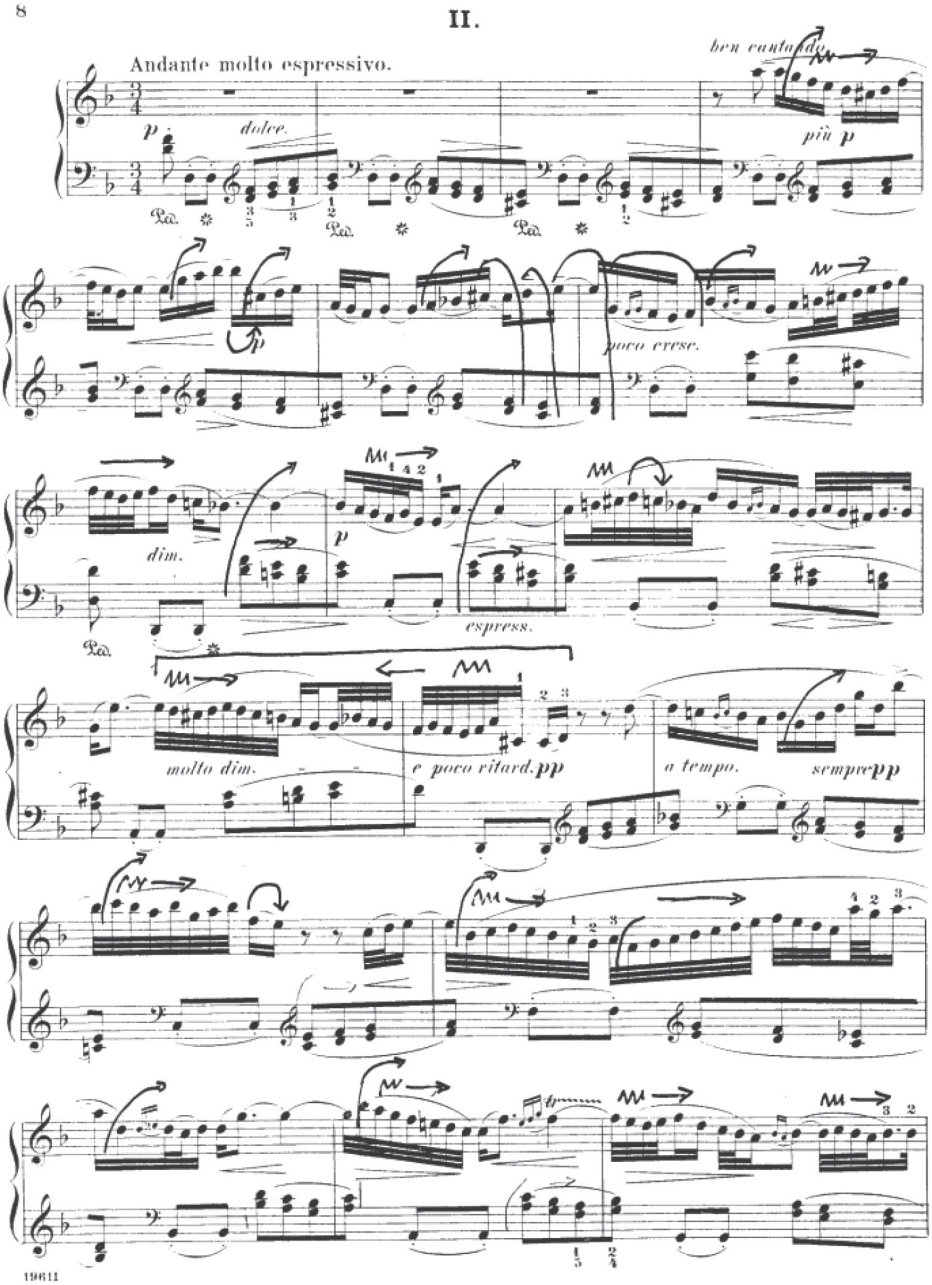


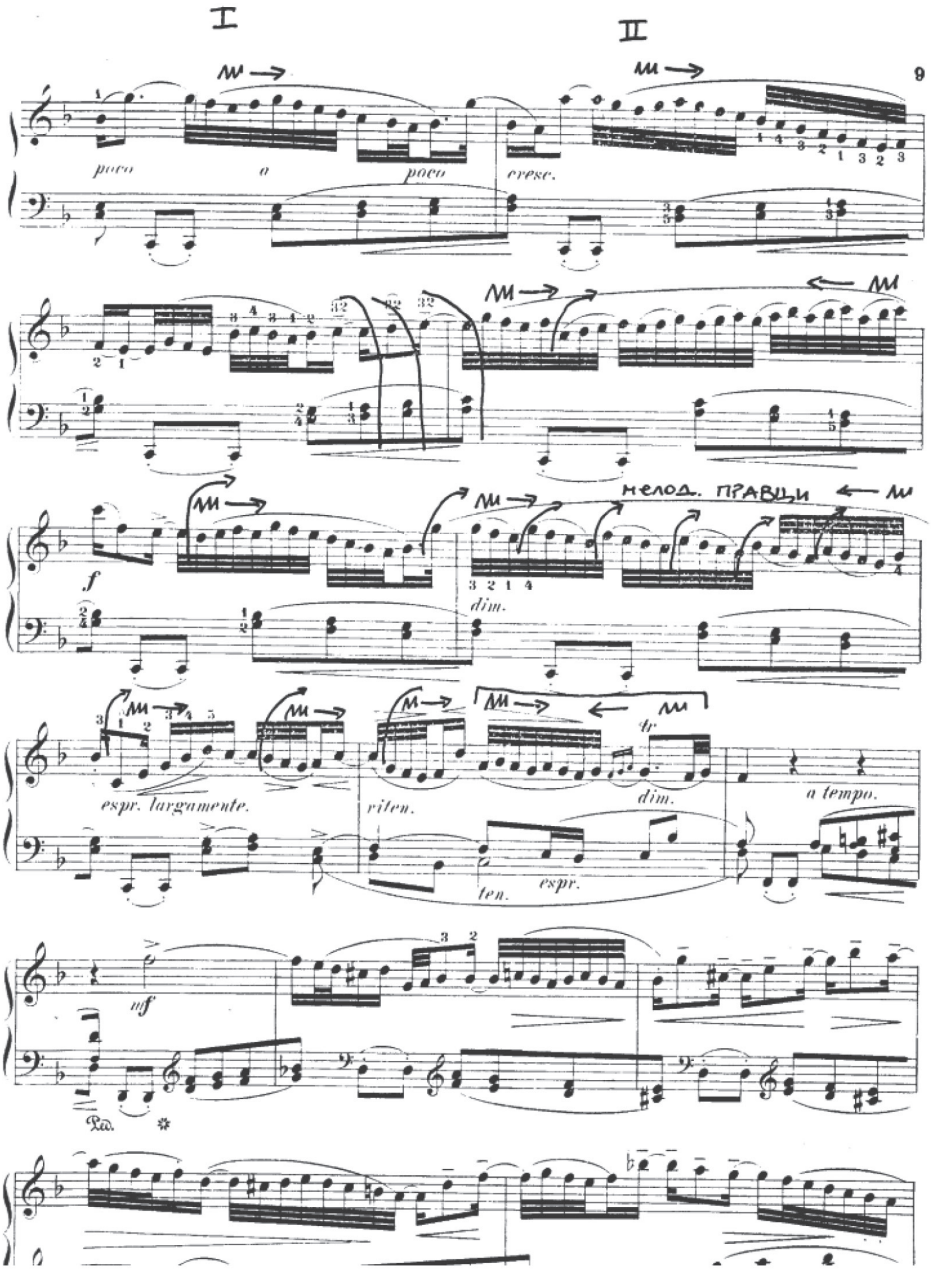
GUSTAV LEONHARDT




9
poco
a
poco
cresc.
f
dim.
espr. largamente.
riten.
dim.
a tempo.
ten.
espr.
mf
Ped.

ARTUR SCHNABEL




I
II
9
poco
a
poco
cresc.
f
dim.
мелод. правци
espr. largamente.
riten.
dim.
a tempo.
ten.
espr.
mf

Literatura

Božanić, Zoran. 2007. *Muzicka fraza.* Beograd: Clio.

Leonhardt, Gustav. Interpretation of *Italian concerto,* 2nd movement, dostupno na https://www.youtube.com/watch?v=XIhteTLwwqs

Schnabel, Arthur. 1988. *My life and music*. New York: Dover Publications.

Schnabel, Arthur. Interpretation of *Italian concerto*, 2nd movement, dostupno na https://www.youtube.com/watch?v=K8kgn31WeuA

Wolff, Konrad. 1972. *Schnabel's interpretation of piano music.* Toronto: George J. McLeod Limited.

Aleksandar Serdar

ANALYSIS OF THE MUSICAL PHRASE IN INTERPRETATION

Summary

This paper presents three possible ways of viewing the organization of the musical phrase: organization of melody, organization of harmony and organization of the rhythm and establishes their interaction. Starting from the views of Artur Schnabel and their interpretation in the study of Konrad Wolff (Wolff, 1972), this paper analyzes the principles which are the basis of communication between artists in the organization of musical phrases. As an example it takes interpretative analysis of the second movement of the Bach's *Italian concerto* it explains the relationship between harmonic and melodic components, in order to show that the melodic component is organized by rubato, while setting harmonic components must be dependent on the precise pulsation. The rhythm is treated as movable component of the melody, while the pulsation is hardwired and an objective parameter in the music. The goal of the analysis is to show that what is called "intuitively presented phrase" cannot exist in a practical sense, because it is subjected to the canon, which is the basis of professional communication.

Key words: interpretation, performance theory, musical phrasing, music education, Artur Schnabel, Konrad Wolff.

МУЗИЧКА ПИТАЊА: ТАМО ГДЕ СЕ ТЕОРИЈА И ПРАКСА СУСРЕЋУ (ЕСТЕТИЧКИ ПЕРФОРМАНС)[1]

Димитрије Бужаровски
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ у Скопљу
Факултет музичке уметности
dbuzar@t-home.mk

UDK 78:111+78.01:111.852

МУЗИКАЛИЗИРАНИ ЕСТЕТИЧКИ ДИСКУРС– ВОДИЧ КРОЗ ЕСТЕТИЧКИ ПЕРФОРМАНС *МУЗИЧКА ПИТАЊА: ТАМО ГДЕ СЕ ТЕОРИЈА И ПРАКСА СУСРЕЋУ* ОД ДИМИТРИЈА БУЖАРОВСКОГ (ПРИКАЗ)

Трена Јорданоска
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ у Скопљу
Факултет музичке уметности
trenajor@yahoo.com

Сажетак

Естетички перформанс *Музичка питања* је покушај да се споје музичка теорија и пракса у јединствен догађај. Онтолошка и гносеолошка естетичка питања о суштини музике, њеног ствараоца, вредновања и уопште проблеми спознаје музичког феномена, пропраћени су потенцијалним музичким одговорима. Текст *питања* изговара компјутер на енглеском и српском језику, а одговори се састоје од великог броја сегмената колажног музичког материјала од композиција Бужаровског и (према редоследу појављивања): бразилских племена, Аборицина, женске групе из Ињева (Македонија), Гуноа, Штокхаузена, Анрија, Кејџа, грегоријанског корала, *Црвене књиге Монсерратског манастира,* Холста, Брукнера, Чајковског, Вагнера, Гудмана, Харта, Стравинског, Дебисија, Тончоа, Шефера и Бернштајна. Спајање унутар и између делова је изведено електронском музиком Бужаровског, а и делови текста су дигитално процесирани и уређени у различитим комбинацијама. Перформанс завршава фрагментом последње песме „Благе кише“ (поема Саре Тисдејл) из вокалног циклуса Бужаровског *Песме о миру и рату,* која отвара питање о музици после нестајања човечанства. Текст *питања* је графички присутан кроз видео перформанс у којем на крају постоје и четири видео фрагмента. Као резултат, естетички перформанс је текстуални/аудио/видео-производ на граници музичког дела и теоријске расправе.

Кључне речи: естетички перформанс, онтологија музике, гносеологија музике, аксиологија музике, електронска музика, Димитрије Бужаровски.

[1] Филм се налази на ЦД-у који је саставни део овог зборника радова

Постојано трагање за новим и различитим долази до пуног изражаја у најновијој креацији Димитрија Бужаровског – естетички перформанс *Музичка питања.* Преглед његовог уметничког и теоријског стваралаштва само потврдуђује чињеницу која га позиционира *као првог* у македонској музичкој култури[2] – прва дечија опера (1976), прва комична опера (1991), први концерт електронске музике (1984), прве писане партитуре са компјутером и то шире у оквирима Балкана (1987), први аудио-снимци на харддиску (1992), први мултимедијални концерт са комбинацијом видеа и живог извођења (Ретроспективни концерт 2012), први музички веб сајт (1997), први дигитални архив македонског музичког фолклора и других артефаката из македонске и балканске музичке културе (2000), читав низ првих теоријских радова из области естетике музике (1989), анализе музичког дела (1996), дигиталне обраде и архивирања звука (2002), истраживачких методологија (2012), и менаџмента, економије и маркетинга музике (2014). При том свака нова креација је изненађење, у њој има и континуитета са претходним, али и правила приказивања која су радикална новина. И да тим изненађењима нема краја потврђује управо најновији *естетички перформанс*, који уникатно, први пут на истом месту, супротставља теорију и праксу као питања и музикализиране одговоре, и при томе оставља слушаоцу–гледаоцу да у свом размишљању изгради тумачење онога што се десило протеклих 18-ак минута овога текстуалног/аудио/видео-производа на граници између музичког дела и теоријске расправе.

Перформанс је изграђен око основног онтолошког питања – *шта је музика,* питања које остаје без одговора упркос скоро три миленијума другим покушајима филозофа и естетичара свих ера и провенијенција да на њега одговоре. Ово питање изазива још веће интересовање у савременом плуралитету музичких стилова и жанрова, односно у ери дигиталне технологије која доприноси свеприсутности музике у људским активностима.

Онтолошкој димензији у потпуности одговора гносеолошка – *може ли теорија да реши проблем;* а да би се заокружио целокупни корпус естетичких интересовања, овде је и модална димензија кроз питање о ствараоцу музике, као и аксиолошка димензија – *ко оцењује музику.*

При постављању питања *о суштини музике* Бужаровски користи своју категоризацију генеративних (креативних) идеја, које дефинише још 1986. године (у раду објављеном у *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 17/2). Пет генеративних идеја: музика као математика,

[2] Видети Trena Jordanoska, „Povezivanje tradicije i eksperimenta – elektronska i kompjuterska muzička dela Dimitrija Bužarovskog", *Balkan Art Forum Umetnost i kultura danas, Zbornik radova sa naučnog skupa* (Niš 11–12. oktobar 2013), ur. D. Žunić, M.M. Đurđanović, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu, 2014 : 285–301; "Od IRAM-a do BuzAr-a – zgodovina digitalnega arhiviranja glasbene kulturne dediščine v Makedoniji/From IRAM to BuzAr – a history of digital archiving of music cultural heritage in Macedonia", *Glasba v šoli in vrtcu*, letnik 18, št. 4, 2014, 10–17; BuzAr – Buzarovski Archive, 2015: http://buzar.mk/.

подражавање, изражавање, независна формална структура (организовани акустички материјал) и језик (комуникација), преведено је у једноставне синтагме, а то је карактеристика читавог перформанса. Очигледна је идеја Бужаровског да избегне сложену стилистику естетичког дискурса и укаже на свој неопозитивистички приступ филозофским питањима. У том он алудира на агностицизам и антиестетику, представљене у његовом мишљењу „ипак, музичко биће ... остаје исто толико нетакнуто као што је било и у антици...“.[3]

Перформанс се затвара последњим питањем – *ко воли (односно ко не воли)* музику. После кратког музичког цитата из соло песме – *мрзим музику, али волим да певам,* постављеног у потпуно другој конотацији него код оригиналне верзије композитора Бернштајна, следи последњи музички пример који садржи питање неизговорено у перформансу – *шта ће се десити са музиком када не буде више човечанства, односно да ли је музика само људски феномен или је универзална.*

Али све то, упркос капиталности покушаја да се укупна естетика музике сведе на једну страницу текста, не би било толико фасцинантно, када не би имали изванредну музичку креацију одговора који прате антиестетичку идеју да се на естетичка питања, која се баве музиком, не може одговорити речима, јер музика је неизрецива. Овде такође наступа Бужаровски композитор, али и Бужаровски тонски инжењер и Бужаровски аутор електронске музике, који прави синтезу свих ових вештина у компактном аудио-производу. Чак је и текст који компјутер говори креативно надограђиван у комплексној аудио-монтажи. И опет, с овим се не завршава грандиозност подухвата, него је он надограђен и видео-монтажом. И у видеу постоји одређена динамика, најпре преко чисто анимираног текста и празног екрана, да би се обезбедила концентрација на текстуалну и музичку суштину, и тек на крају се јављају прави видео-материјали.

Уопште, архитектура пројекта има своју динамику која не дозвољава да одахнемо, непрекидно нас изненађује и гради кулминацију у видеу до краја перформанса.

Аутор реализује перформанс у свом студију у лето 2014. Године. Текст питања изговора компјутер (преко text-to-speech апликације) на енглеском и српском језику. На свако питање одговара један музички део, тако да перформанс садржи укупно 18 делова. Они су колажно састављени из музичких примера који се разликују историјски, географски и стилски, при чему аутор у перформанс укључује и композиције из свог опуса, а спајање унутар и између делова изведено је кроз његову електронску музику. Укупни број аудио-шнитова у монтажи је 174 (монтажа је рађена у Final Cut-у, а поједини аудио-сегменти снимљени су и обрађени у Pro Tools-у). Мушки и женски глас, гласови који изговарају питања, процесирани су

[3] Dimitrije Bužarovski, *Istorija estetike muzike*, Fakultet umetnosti u Nišu, 2013: 207.

кроз различите типове реверба, delay-а и еха из аудио-процесора из Final Cut-а, и допунски мултиплицирани у целини или деловима.

Текст питања је графички присутан током читавог видео-перформанса (израђен је у програму LiveType). Први видео се јавља у тренутку одговора на питање о извођачу као стваоцу, односно када треба да се виде различити извођачи који учествују у извођењу једног истог дела. У следећем делу, о инжењеру, појављује се слика аутора перформанса у електронском студију (на слици је Бужаровски у електронском студију Државног универзитета у Аризони 1992. г.) са алузијом да у аудио-материјалу има и много процесираног звучног материјала. Видео се појављује и у делу о публици као једнаком креатору музичког акта. Финале перформанса садржи два видеа са оквиром филмског екрана ради добијања утиска гледања старих филмова. У последњем делу тече и текст песме који је израђен различитим фонтом и бојом, да би се одвојио од осталих текстуалних анимацијских питања.

Цео пројекат започиње електроником у којој аликвотни низови различитих фундаменталних тонова алудирају на комплексност природног звука. Ово је основа за прво питање – ***шта је музика***, у којој се првобитни хармонични низ претапа у звучни свет бразилских племена.[4] Уз њих се полако уводе и снимљени и мултиплицирани ударци рукама (пљескање) – први музички инструмент у историји цивилизације, и певање и свирање на дувачком инструменту Аборицина, дициериду, придружено је пљескању руку и ритмичним ударцима палица. Аутор постепено уводи и фрагмент своје музике за ТВ филм *Вампирџије* оп. т34 (2001), која је рађена са конфигурацијом Capybara/Kyma, и Logic Studio Pro и SampleCell II, која укључује и полифоно (антифоно) певање женске групе из села Ињево са југоистока Македоније.[5] Овај уводни *став* има симболику архаичне музике обогаћене чистим хармонским тријадама, као и тамним наговештајима трагике која ће следити човечанство, изведене су електроником у ниским регистрима.

Ово је подлога за следеће питање – ***да ли је ово музика,*** за које је изабран изузетно ефектан пример – рефрен духовне композиције „Божански избавитељ" Шарла Гуноа у извођењу Мормонског табернакул хора. Тоналност примера, романтичне хармоније и изванредна кулминација граде велики контраст са одговором на следеће питање – ***или је ово музика***? Комплексни ремикс фрагмената антологијских дела аутора савремене музике: *Варијације за врата и уздах* Пјера Анрија,[6] *Песме младића* (Gesang der Jünglinge, 1955–1956) Карлхајнца Штокхаузена и

[4] Звуци инструмента bullroarer (окретање у ваздуху коштани или дрвени штапић) у извођењу бразилског племена Бороро у који су укључени и узвици.

[5] Снимљени прошлог века, *Колекција Фирфов*, Архив Бужаровски, 2001–2005.

[6] *Variations pour une porte et un soupir*, 1963; коришћени делови су Sommeil (Сан) и Eveil (Буђење).

Недетерминираности (Indeterminacy) (1959) Џона Кејџа[7] насилно је прекинут да би почетак следећег питања остао без музичке позадине.

Наредни делови (пет) су уједињени у питању – ***шта је суштина музике,*** и доносе појединачно сваку од пет генеративних естетичких идеја (према дефиницији Бужаровског).

Прва идеја – ***нумеричка пропорција/однос бројева,*** најављена је преко тонова осцилатора Роландовог синтисајзера Јупитера 6. При том, користе се синусоидални звуци представљени интервалима *октава, квинта и кварта,* односно односима 1 : 2, 2 : 3 и 3 : 4, према којима је изграђен питагорејски концепт *универзума као музичке кутије*, односно *хармонија сфера.* На овом хипнотичком фону наступа изговорени текст, након чега се укључују фрагменти из првог дела "O Virgo splendens" *Црвене књиге Монсератског манастира* (Llibre Vermell de Montserrat, 14. век); затим, синтетизовани снимак имагинарног певања православног хора који користи семплове мултиплицираног гласа Бужаровског из музике за филм *Дичо Зограф* оп. т22 (1994); и на крају, извођење грегоријанског корала *Lux et Origo*. Овај избор и обрада фрагмената представља алузију на средњовековну музичку теорију и њен питагорејски приступ. На крају овог дела опет остају само питагорејски интервали који се претапају у музику следећег броја да би се добила основа за следеће.

Део ***подражавање*** је илустрован наизменичним појављивањем фрагмената ставова „Марс – носилац рата" из оркестарске свите *Планете* оп. 32 (1914–1916) Густава Холста и финала Осме симфоније у c-moll Антона Брукнера (1887/1890). Ови фрагменти се преплићу са ефектима музике за филм *Вампирџије* који подсећају на електронску музику из филмова научне фантастике. Коначно, у кулминацији се користи фрагмент дела *Скелет и лепотица* (The Skeleton and the Beauty) оп. 37 (1993) Бужаровског, који кроз распадање звука доноси следеће питање о *изражавању*. Уједно кроз цели део изражавања и даље звучи *Скелет и лепотица* са финалим деловима ове композиције. Овај избор драматичних фрагмената направљен је са интенцијом да побуди јасне визуелне сензације катастрофа и ратова (као на пример у филму *Планете* Кена Расела).

Део ***изражавање ј***е представљен преко финала, такође драматичног фрагмента *Шесте симфоније* (Патетична) у b-moll-у, оп. 74 Петра Иљича Чајковског, који садржи експлозију емоција, и средњи део увертире из опере *Танхојзер* (1845) Рихарда Вагнера. Ударци из *Скелета и лепотице* су укомпоновани и претапају се са крајем прелудија и експозицијом фуге из балета *Возови* оп. 21 (1984) Бужаровског. Код другог појављивања теме јавља се и текст следећег дела.

[7] Реч је о седмој причи: Years ago in Chicago I was asked to accompany two dancers who were providing entertainment at a business women's dance party given in a hall of the YWCA.

Фуга из балета *Возови* наставља да траје у току читавог дела који се односи на генеративну идеју – ***орīанизовани акуст̄ички мат̄еријал.*** Њена чиста формална фактура асоцира на Ханслика и његове тезе да музика приказује саму себе, односно да нема никаквих ванмузичких садржаја у приказивачком или изразном смислу. На почетку другог излагање тема ове фуге, које је у *stretto-у*, појављује се текст следеће генеративне идеје – ***музика као језик***, односно ***комуникација.***

За овај део на почетку је искоришћена имитација звукова електронске комуникације која је анимирана на различитим висинама. Уводни део познате џез композиције "Sing, Sing, Sing (With a Swing)" (Луи Прима, 1936. у аранжману за биг-бендом Бенија Гудмана, 1937), у којем се јављају само бубњеви, треба да симболизира комуникацију из прошлости. Поред тога, Бужаровски је додао и разне обрасце из ритам машине Roland TR-909, а на крају је укључен и основни семпл ремикса (Tiga vs. Zyntherius, 2001) поп песме "Sunglasses at Night" (Кори Харт, 1983). Какофонија ритмичких образаца нагло је прекинута да би се поставило питање – ***може ли т̄еорија реш̄ити п̄роблем?*** Одговор садржи 7 семплова инструмента Devil's Bells (Ђаволска звона) SampleCell-a II (анимирани МИДИ контролером). Застрашујући и узнемиравајући звук продубљује проблем сукоба теорије и праксе.

Следеће питање – ***ко ст̄вара музику***, отвара низ од 4 дела.

Почеци балета *Посвећење п̄ролећа* (Le Sacre du printemps) Игора Стравинског (1913), при чему су коришћене три суперпониране верзије и симфонијске поеме –*По̄подне једної фауна* (Prélude à l'après-midi d'un faune) Клода Дебисија (1894) – а формирају део о ***комп̄озит̄ору***. Бужаровски намерно бира ове две композиције које су основа новог постромантичног музичког идиома и уопште, према његовим речима, дела која су означила кулминацију музичког стварања свих времена. Музика се почиње губити док се изговара следећи текст.

У делу о ***извођачу*** као ствараоцу први пут се појављују видео-садржаји. Видео се односи на два различита наступа у истом концертном простору (први је са виолинистом Љубишом Кировским, а други са виолинистицом Иваном Аћимоски-Жикић). Реч је о извођењу уводног дела првог става „Мане", сонате за виолину и клавир, оп. 57 (2009) Бужаровског. Ова два извођења аутор поставља једно изнад другог, да би у одређеном тренутку почели да се мешају са правим *мане*-ом чалгијског виолинисте Алоа Тончова (који је само звучно присутан).[8] Избор *мане*-а као импровизујућег сегмента музичких дела треба да истакне посебну креативност овог модуса егзистенције музичког дела. И у овом случају музика се губи при изговору следећег текста.

[8] *Колекција Фирфов*, Архив Бужаровски, 2001–2005.

Део о ***снимателју*** најпре садржи почетак „Железничке етиде“ (Étude aux chemins de fer, 1948) из *Пет етида буке* Пјера Шефера, који се потом утапа у први део балета *Возови* (Токата, воз долази) Бужаровског. Балет *Возови,* који је у македонској музичкој култури први пример коришћења комплексне 24-каналне монтаже и процесирања синтисајзерских линија велике вишеставне композиције, треба да илуструје континуитет функције тонског инжењера од оца конкретне музике Пјера Шефера до данас. Овај део је такође спојен са следећим.

У делу ***публика*** појављује се други видео – почетак првог става *Вокалне симфоније* оп. 53б (2008) Бужаровског, која је изведена на отварању Нишких хорских свечаности 2008. Године, пред више хиљада гледалаца на Летњој позорници у Нишкој тврђави. Да би се избегао застој и добило згушњавање музичке структуре, у следећа два дела аутор перформанса ставља музику *Вокалне симфоније*. На питање – ***ко оцењује музику*** надовезују се потенцијални одговори: *публика, композитор, извођач, теоретичар, критичар, менаџер* и *тржиште*.

Након еха питања – *ко воли музику*, губи се звук *Вокалне симфоније* и појављује се трећи видео у којем сопранисткиња Криста Лудвиг изводи почетак песме “I Hate Music!” из истоименог циклуса за сопран и клавир Леонарда Бернштајна (1943). Тиме је постигнут и духовити ефекат алузије на естетичке теме о *музикомрсцима*. Фрагмент ове песме је вешто преведен у увод последњег дела перформанса – песма „Благе кише“ (Soft rains) који је и финале вокалног циклуса Бужаровског *Песме о миру и рату* оп. 38а (1994). Ова дирљива песма је компонована на стихове Саре Тисдејл, која је иначе била медицинска сестра у Првом светском рату и била сведок до тада невиђене људске деструктивности. У извођењу учествују мецосопранисткиња Нен Хјуз и сопранисткиња Марија Муратовска-Наумовска а снимљене су у античким костимима у продуховљеном окружењу Охридског језера.

Естетички перформанс *Музичка питања* је несумњиво изузетно оригинално дело које је велика новина и у нашој и светској теоријској музичкој пракси. Теоријска, музичка, али и реализацијска сложеност овог пројекта одражава аутора који стоји на висинама које пружају један сасвим другачији поглед на музички феномен. Управо то је утисак који аутор дели са нама после слушања и гледања овог предивног пројекта.

Trena Jordanoska

MUSICALISED AESTHETIC DISCOURSE – A GUIDE FOR THE AESTHETIC PERFORMANCE *MUSIC QUESTIONS, WHERE THEORY AND PRACTICE MEET* BY DIMITRIJE BUZAROVSKI

Summary

The aesthetic performance *Music Questions* is an attempt to connect music theory and practice in a unique event. Possible music answers accompany onthological and gnoseological questions about the essence of music, music creation, music evaluation and the possibility of grasping the music phenomenon. The text of the *questions* is spoken by a computer in English and Serbian language, while the answers are composed of a collage containing numerous segments from Buzarovski's works and music by (in a order of appearance): Brazilian tribes, Aboriginal music, female vocal group from the village of Injevo (Macedonia), Gounod, Stockhausen, Henry, Cage, Gregorian chant, Llibre Vermell de Montserrat, Holst, Bruckner, Tchaikovsky, Wagner, Goodman, Hart, Stravinsky, Debussy, Toncho, Schaeffer and Bernstein. The connections within and between the various pieces is achieved via Buzarovski's electronic music, while textual segments are also digitally processed and arranged in different combinations. The performance ends with a fragment from the last song "Soft Rains" (poem by Sara Teasdale) from Buzarovski's song cycle *Songs of Peace and War*, thus raising the question about the existence of music after the disappearance of humankind. The text of the questions is graphically present through the video, in addition to four video fragments at the end of the performance. As a result the aesthetic performance is a textual/audio/video product at the boundaries of a music piece and a theoretical essay.

Key words: aesthetic performance, onthology of music, gnoseology of music, axiology of music, electronic music, Dimitrije Buzarovski.

MUZIKOLOŠKA ISTRAŽIVANJA
(Musicological Research)

Саопштење / *Announcement*

UDK 786.2.071.2

СТРУЧНА КРИТИКА У САВРЕМЕНОМ СВИЈЕТУ ПИЈАНИЗМА

Невена О. Ћеклић
Универзитет у Источном Сарајеву
Музичка академија
nevena.ceklic@gmail.com

Сажетак

Брз темпо савременог живота прожет евидентном експанзијом технологије рефлектовао је неизбјежне промјене у свијету пијанизма. Сама демонстрација пијанизма одавно не егзистира као у вријеме свог највећег процвата у деветнаестом вијеку. Рапидна експанзија медија чини да атмосфера и амбијент концертног пијанизма буду маргинализовани. Неизбјежна промјена у манифестацији пијанизма одразила се и на критеријуме и вредновање интерпретације. Неизбјежно се мијењају и постојећи параметри. У центар пажње поставља се виртуозитет саздан од прецизности, тачности и брзине, као и звучног волумена потпомогнут достигнућима савременог клавира. Музикалност, стилистика и карактеризација потиснути су у други план. У таквим условима мијења се и профил стручне критике. С обзиром да се домети пијанизма у данашње вријеме углавном остварују на такмичењима, а мање на концертима, његово вредновање све више одређују извођачи, а не критичари, као што је то било у прошлости. Стицајем околности, дешава се да и тако варљив и дискутабилан кохерентно изражен стручни суд укуса, постане још више субјективан и упитан.

Кључне ријечи: пијанизам, интерпретација, виртуозитет, стручна критика.

УВОД

Импресивна, садржајна и високоумна клавирска литература вијековима се репродукује у умјетничким круговима, и на тај начин потврђује своју трајну умјетничку вриједност. И поред експанзије суштински другачијих популарних музичких жанрова који су одраз и продукт нашег времена, умјетничка пијанистичка музика и данас посједује респектабилан круг својих поштовалаца и реципијената. Ова врста умјетничке музике, углавном везана за урбане и културне центре, употпуњава многобројне музичке манифестације и контексте. Захваљујући америчким и јапанским произво-

ђачима, савремени клавир посједује још боље звучне могућности у односу на свој највећи успон у XIX вијеку.

Кад се узме у обзир да школовање профила пијанисте подразумијева, поред конкретних генетских и природних предиспозиција, и дуготрајно и захтјевно школовање, интересовање за ову умјетничку област и поред свих измијењених околности данашњице, и даље је евидентно и код нас и у свијету. Само у Кини клавир студира више од тридесет милиона младих.

Пијанистичка интерпретација у виду репродукције постојећег умјетничког дјела представља посредника између стваралачке идеје умјетника и његовог пријема и доживљаја од стране слушаоца. Музичко дјело дефактно посједује два аспекта: продуктивни и стваралачки аспект представља непосредно и лично стваралаштво умјетника, док је репродуктивни аспект извођачка умјетност у виду интерпретације. Не треба губити из вида чињеницу да је у бити пијанистичке интерпретације приоритетан репродуктивни карактер оригинала, док стваралачки припада искључиво аутору. "Смисао музичког дјела је само дјело, јединствено а сложено као личност, чија се суштина никад не исцрпљује чак ни послије хиљаду питања која постављају његова извођења" (Дифурк 1982: 405).

Савремено доба са свим својим друштвеним турбуленцијама које доноси, уноси промјене не само на мјесто и општи статус пијанизма, већ и у саму пијанистичку интерпретацију. Брз и захтјеван темпо живота подупријет континуираним технолошким развојем, суштински мијења став према интерпретацији. Тако репродуктивно пијанистичко извођаштво у данашње вријеме такође постаје све брже и захтјевније, а инфилтрирани модернистички приступ незаобилазан. Садржај музичког дјела у оквиру одређеног стила и музички израз пијанисте потискују се у други план. Покушај импутирања личног у постојећу интерпретацију, која је много времена репродукована и потврђена, вјероватно код извођача ствара варљиву илузију да је нешто „открио".

Као ланчана реакција мијењају се и устаљени критеријуми у вредновању и оцјењивању пијанистичке интерпретације. Постојећи параметри постају неувјерљиви и варљиви. У новонасталим условима, промоција и развојни пут школованих пијаниста све мање се одвија на концертима у концертним дворанама културних центара. У односу на прошла времена, данашња разноврсна пијанистичка такмичења постају главни центри дешавања у свијету пијанизма, и кључне одреднице које детерминишу референце и перспективу у овој области.

Док су раније умјетнички критичари давали стручне оцјене, данас су то сами извођачи и клавирски педагози. Стога се озбиљно поставља питање каква је личност у данашњим условима компетентна да критикује и оцјењује домете у савременом пијанизму? И поред могућег посједовања високог образовања, умијећа и истанчаног смисла за лијепо, нема га-

ранције да је одређена стручна личност ослобођена потенцијалних предрасуда. Објашњење треба тражити у начину доживљаја музике у сложеном механизму људске свијести.

ДОЖИВЉАЈ МУЗИЧКЕ УМЈЕТНОСТИ

Музичка умјетност као временска и тонска умјетност специфична је у односу на друге умјетности. С обзиром да није поткрепљена ријечима или сценском радњом, њена високоумност саздана је од беспојмовне игре тонова. „Музика је храна за дух која у њега продире кроз ухо које је најосјетљивије и најтананије наше чуло. Њен предмет је комуникација извјесног облика љепоте посредством звука" (Дифурк 1982: 408).

Свако дјело умјетничке музике резултат је индивидуалног надахнућа и стваралачког процеса надарене личности. Његово постојање полази од момента умјетникове замисли, преко практичне реализације те замисли, све до љубитеља и поштовалаца као његових конзумената. Музичко дјело умјетничке музике рефлектује историјске, друштвене, идејне и културне прилике свог времена. Стваралачки момент у настанку музичког дјела јесте инспирација која надахњује умјетникову идеју. Материјализовањем те идеје настаје умјетничко дјело. Доживљај умјетничког дјела представља моћ његовог дјеловања на публику.

Феномен доживљаја умјетничког дјела посредством слушања музике у сложеном механизму људске свијести посједује широку варијабилност. Ријеч је о високом стадијуму свијести слушаоца сазданом на синтези емоционалног напона и мисаоног процеса проистеклих након аудитивног надражаја звучном формацијом. Овакво стање свијести код слушаоца призива емотивне трагове раније доживљеног личног емотивног искуства, које је најчешће из ванмузичког свијета, и у оквиру је животног фонда појединца. У свијести слушаоца ове врсте искустава, која представљају квалитативни скок из чулног опажања у сазнајни ток свијести, обликована су у одређени смисао и значење, и на тај начин утичу на његов субјективан однос према звучној формацији. Оваква будност свијести суштински се разликује од дискурзивног начина размишљања.

Музички укус који се формира као степен реализације у континуираном практичном слушању музике, у свијести слушаоца утиче на ток трансформације његовог животног искуства у тонске слике. Без обраде тонске формације у сазнајни процес, доживљај музике био би само физиолошки надражај аудитивног осјета. Стога рецепција високоумне умјетничке музике у свијести слушаоца не може представљати пасиван пријем звучне комбинаторике тонова или акордске комбинације саздане од одређеног ритма уз изражену мелодију.

Сваки покушај вербалног и поетског изражавања мисаоног садржаја музичког дјела никад не може бити достојан оригиналу. Стога се, с обзиром на његову неоспорну варијабилност, оправдано поставља питање како доживљај умјетничке музике није другачији код сваког слушаоца. У том контексту постоје извјесне претпоставке које су неопходне за разумијевање и трагање за смислом музике, за што је како наводи П. Стефановић потребно:

1. Да слушалац буде истог културно-историјског поднебља те музичко-језичких конвенција са којих је изникла визија композитора;

2. Да слушалац уме да повезује доживљаје звука са музичко-језичким формулама композиторовог изражавања у свету исте цивилизације;

3. Да слушалац буде сродан по духу унутарњој личности композиторовој, и да тако може ступити у духовни однос са његовим делом, са свим оним што је композитора нагнало на стварање музичког дела. (Стефановић, 1986: 74).

Да би проникао у смисао музичког дјела, слушалац мора бити упућен у основе језика музике. Посједовање сличног сазнајног и емотивног искуства, у виду духовне везе са аутором, у слушаоцу ће формирати преференцију према музици одређених умјетника. „Разумевање једног музичког дела одувек је захтевало схватање бар минималног броја елемената звучног језика, идентификацију бар једног или неколико физичких и психолошких својстава тог језика. Без тог минимума идентификације никакав смисао се не разазнаје“ (Дифурк 1982: 405).

Слушалац музике који са расположењем неког композитора није нашао додирну тачку, тј. заједничку духовну платформу, неће бити у могућности да проникне у бит музике која „говори“ о нечему што је њему далеко и неразумљиво. С друге стране, онај слушалац који успије да схвати унутрашњи смисао и дух музичког дјела, слушаће га попут читаоца занесеног у занимљиву књигу подређену његовом укусу.

Немогуће је очекивати апсолутну акцепцију између свих музичких дјела и њихових потенцијалних поклоника. Сваки слушалац тежи ономе што му одговара и што га интересује. Разумљиво је да поједина музичка дјела напросто не одговарају склоности сваког слушаоца. Ни најкомпетентнији стручњаци не могу имати афинитет према сваком музичком стилу, правцу или школи. Дефакто, имати афинитет према једној музици истовремено значи и немати га према некој другој музици.

Индиректно отварање идејног смисла музичког дјела, који пише између редова музичког текста, слушаоцу зависи од дубине и могућности његовог личног доживљаја тог дјела. У сваком случају индивидуални доживљај детерминисан је нивоом образовања у оквиру комплетног животног фонда појединца.

ПРОБЛЕМАТИКА ВРЕДНОВАЊА И ОЦЈЕЊИВАЊА МУЗИЧКЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ

Специфичност доживљаја музичког дјела отвара проблематику стручног вредновања и оцјењивања у његовој интерпретацији. У случају пијанизма као извођачке вјештине дешава се да и поред конкретних и постојећих параметара степен реализације у покушају оцјењивања, и поред настојања за објективном процјеном, упућује на латинску мудрост „о укусима се не расправља“ (de gustibus non disputandum est), од које се и кренуло.

Варијабилност критеријума у покушају оцјењивања музичког дјела, као и интерпретације тог дјела посљедица су више друштвено условљених околности:

1. За више од 2. 500 година научног рада идеал љепоте није успостављен.
2. Доживљај умјетности као психички процес није егзактно научно утемељен, с обзиром да је механизам људске свијести и даље недовољно истражено подручје.
3. Егзистенција умјетности кроз своју организацију, манифестацију и презентовање условљена је и лимитирана актуелном друштвено-политичком констелацијом.

Експертизе ОРЛ указују да слушање сопственог гласа на тонском запису изазива углавном непријатно изненађење. Научно утемељено сазнање да је немогуће чути свој глас на начин како га чују остали новијег је датума. Спољњи звукови улазе у организам посредством чула слуха кроз ушни канал. Унутрашњи звуци затим доспијевају до мозга преко костију и ткива. Мозак дешифрује оно што се чује и тако ствара слојевити ефект чији резултат је дубљи и богатији индивидуални звук у односу на онај који остали чују.

Тумачења психологије указују на чињеницу да су сентименти као саставни дио духовног живота озбиљна препрека у покушају објективног и непристрасног оцјењивања дешавања у стваралачкој и извођачкој музици. Сматра се да су сентименти унутрашње снаге личности које имају мотивациони карактер. С обзиром да представљају сплет различитих и контрадикторних емоција, у могућности су да утичу на понашање људи на дуже вријеме. Сложена природа сентимената отвара могућности манипулације и злоупотребе. Тако се важећи ставови према некој вриједности могу потпуно девалвирати, и обрнуто.

Овакве околности узрокују разне несугласице. Оцјењивање и вредновање и стваралачке и извођачке умјетности често постаје подложно злоупотребама. Базични мотиви разних злоупотреба су користољубље, сентиментални афинитет и актуелна политичка констелација. У неким случајевима јављају се селективно, а нажалост, у највећем броју случајева наступају удружено изазивајући озбиљне посљедице.

НЕМОГУЋНОСТ ИСКЉУЧЕЊА СУБЈЕКТИВНОСТИ У ПРОСУЂИВАЊУ И ОЦЈЕЊИВАЊУ МУЗИЧКОГ ИЗВОЂАШТВА

Стручно оцјењивање квалитета пијанистичке интерпретације захтијеван је и одговоран посао. Уплив варљивог и спољног утиска у стручну оцјену, који је углавном ванмузичке природе, неизбјежна је појава, којој су мање или више подложни и најеминентнији и најкомпетентнији стручњаци. „Претпоставимо на тренутак, ма како то невероватно било, да Хајдна питају да оцени данашње младе уметнике. Његов суд би могао бити погрешан, зато што су велики композитори често, и то са разлогом, непоуздани критичари. Признати гениј (далеко несигурније биће него што већина људи замишља) ретко је великодушан и ретко може да нам каже о таленту који се тек појављује и који може постати његов супарник.То смо већ видели код Стравинског који је познат по елеганцији своје пакости. У једној пригоди је најпре поздравио многе лабудове, да би их у следећој отписао као гусане (или као мртве патке).Тај покоп је импресивно разнолик; Бритн, Ксенакис, Месијен су само неки од оних који су осетили бритку оштрицу језика Стравинског. Хајдн би без сумње био учтивији, галантнији, али и он би могао дати погрешан суд, чувши музику других, истим оним ушима које су сасвим разумљиво, биле највише наклоњене сопственој“ (Мичел 1983: 167).

Легенда свјетског пијанизма Артур Рубинштајн, својевремено је ангажован на пијанистичком такмичењу посвећеном Шопену у својству доајена жирија. Познат и признат по импресивном тумачењу Шопенових дјела, Рубинштајн је изразио своје стручно мишљење о наступу и тадашњих финалиста: „Сећам се да су ме једном позвали да будем почасни предсједник Шопеновог такмичења. Жири је био врло биран укључујући имена као што су: Маргарит Лонг, Нађа Буланже, Магда Тафаљеро са француске стране, те мој пријатељ Нојхауз и пет других истакнутих музичара. Од самог почетка Маурицио Полини показао је потпуну превласт над осталима. Други млади пијаниста, Мајкл Блок, имао је савршену технику али и свој лични стил. Осталих десет такмичара, који су ушли у финале, нису показали нарочити таленат. После сабирања гласова Полини је победио апсолутном већином, а на моје запрепаштење друга награда је припала руској девојци која је буквално лупала по клавиру, трећа лепотици из Ирана чији је изглед омађијао већину чланова жирија, четврта Рускињи без талента, пето и шесто је дато Пољацима које није требало ни пустити да се такмиче, осмо Јапанцу који је свирао Шопена на јапанском, Десето Кинезу који је свирао Шопена на кинеском, и најзад једанаесто, Мајклу Блоку...“ (Рубинштајн, 1980: 526–527).

Вријеме је оповргло стереотип да азијски народи нису способни да успјешно интерпретирају европску музику. До двадесетог вијека европска умјетност, а у њеном саставу и музика, нису биле довољно заступљене у њиховом образовном систему. Карактерне особине источних народа као

што су упорност, радна дисциплина, перфекционизам резултирали су чињеницом да на многобројним савременим пијанистичким конкурсима највише плијене пажњу експлицитном виртуозношћу и прецизношћу, те управо њима припада највећи број награда и признања.

Стереотип са расистичкиом инсинуацијом чест је пратилац става према многобројним јеврејским умјетницима који су својим ванредним умијећем обиљежили музичке токове кроз историју. У том контексту роман *Прашко гробље* реномираног италијанског књижевника и професора Умберта Ека, базиран на истинитим догађајима, илуструје контроверзно размишљање свог времена. „Тако је настала жестока расправа да ли су Јевреји надарени за музику, или је музика превасходно јеврејска уметност: Пијанисти, виолинисти, виолончелисти, све сами Јевреји. Тачно, али само као извођачи, паразити великих композитора" (Еко 2011: 259).

Критичко просуђивање нечијег умјетничког умијећа има евидентну тежину и могуће посљедице. У савременој констелацији сразмјерно великој технолошкој експанзији пијанистичко извођење поставља експлицитни виртуозитет сразмјеран компјутерском домету у први план. Бравурозна брзина, тачност и велики волумен звука постављају се као приоритетни атрибути врхунске интерпретације. Садржај и музички израз који имплицира специфичност по којој се поједини извођачи разликују од мноштва других извођача, потпуно су потиснути у други план. Стиче се утисак да се од савремених извођача тражи нестварна и немогућа непогрешивост и виртуозитет које су превазишле замисли и домете и самих аутора чија се дјела интерпретирају.

У критичком просуђивању савремене пијанистичке интерпретације формира се одређени тренд као илустративни показатељ све већих и захтјевнијих пропозиција. У таквим околностима могућност заобилажења потенцијалне субјективности у оцјењивању постаје још тежа и мање остварљива. Штавише уплив ванмузичких утисака у критичко „допадање или недопадање" постаје још евидентније. Тако се дешава да оцјене појединих извођача, стручно употпуњене разним субјективним и варљивим утисцима, одступе од постојећег тренда.

На Шопеновом конкурсу у Варшави одржаном 1980. године посебну пажњу музичког свијета, својом модернистичком интерпретацијом, скренуо је млади југословенски пијаниста Иво Погорелић. Том приликом га је чувена аргентинска пијанисткиња Марта Аргерич, која је била члан еминетног жирија, назвала генијем. Пошто је Погорелић од стране већине тадашњег стручног жирија елиминисан из трећег и финалног круга такмичења, Марта Аргерич је из протеста иступила из жирија.

Наступ у Варшави отворио је Погорелићу врата свјетских концертних дворана, као и заслужену репутацију у музичким круговима. Од самог почетка ни имресиван пијанистички профил Погорелића није био поште-

ћен субјективног уплива ванмузичких утисака: „Инванзивна реклама, сензационални медијски наслови, бучни и агресивни конфликти са организаторима концерата избацили су на површину нову и јарку пијанистичку звијезду Иву Погорелића“ (Григоријев, Платек, 1990: 282). Након Погорелићевог наступа у Карнеги холу, остарјела легенда свјетског пијанизма, Владимир Хоровица, изјавио је да је срећан што се појавио његов достојан насљедник (ibidem, 283).

И док је Хоровица до дубоке старости активно концертирао и пунио свјетске дворане, животни пут Погорелића очито није тако срећан и успјешан. Савремени наступ Погорелића вјероватно проистиче из егзистенцијалне потребе, видљиво је нарушено његово здравствено стање. Између осталог, Погорелићево јавно извођење Шопена или Листа, уз читање нотног текста уз асистенцију стручног лица, на сцени задуженог за правовремено окретање страница нотног текста, указује на заказивање способности музичке меморије као једног од захтјевнијих солистичких и извођачких потенцијала, што свакако има одраз на очекиван исход његовог наступа. У таквим околностима стручна критика посеже за идентичним приступом актуелним за вријеме Погорелићевог успона, што такође представља илустративан примјер немогућности искључивања ванмузичких субјективних утисака у стручном просуђивању. Очигледан недостатак реципроцитета Погорелићевог савременог концертирања у односу на импресивне наступе на почетку свјетске каријере, чини упитним поетичне приказе савремене критике која из субјективних разлога одступа од преоштрих савремених критеријума: Оригиналност интерпретације маестра Погорелића далеко од сваког шаблона, савршена и препуна дубоких осјећања, присуство неограниченог музичког језика који уводи у духовну сферу поезије и сликарства, чине овог умјетника просвјетитељем, покретачком снагом пијанизма, који не престаје трагати за несвјесним сферама људског ума у којима се крије непресушна умјетничка инспирација, а можда и кључ за енигму живота (Папић-Хркаш, 2014: 33).

Слична одступања стручне критике од савремене перцепције пијанистичког профила евидентна су и у случају јапанске пијанисткиње Ингрид Фуђико Хеминг. Ова умјетница је у младости изгубила слух, а затим га захваљујући медицинским достигнућима дјелимично повратила, концертира у деветој деценији старости у реномираним дворанама Њујорка, Париза, Токија, Милана, Берлина. Аудитивни записи клавирских бисера Франца Листа у интерпретацији Ингрид Фуђико продати су у више од два милиона примјерака, што је у свијету класичне музике неуобичајен успјех. Сама умјетница сматра да је разлог томе што публика има могућност да кроз њено музицирање открије и разумије трновит животни пут кроз који је прошла. Највећи дио стручне критике истиче да Ингрид Фуђико, захваљујући енергији и таленту који посједује, класичној музици даје нову димензију.

ЗАКЉУЧАК

У контексту намјене стручне музичке критике латинска мисао да истина ствара непријатности, (Veritas odium parit) долази до пуног изражаја. Због природе саме умјетности као и сложености доживљавања музичке умјетности, критички приступ је тешко изводљив без субјективних примјеса. Уз најбољу намјеру, критика може дјеловати одбојно и на велике умјетнике. Књига Ромена Ролана „Живот Бетовенов" илуструје његов лични и негативан став о критици и музичким критичарима: *Што се тиче мене као умјетника, никад се нико не чу да је рекао како сам ја обратио и најмању пажњу на све оно што је писало о мени. Ја мислим као Волтер* „да уједи мушица не могу зауставити коња у његовом ватреном трку." *Што се тиче ових глупака, треба их само пустити да се натороче. Њихово брбљање неће доиста некога учинити бесмртним, као што неће лишити бесмртности ни једнога од оних којима је Аполон бесмртност унапред одредио* (Ролан 1947: 108–109).

Критика музичке интерпретације представља стручно изложено мишљење о карактеристикама, квалитету и нивоу извођења музичког дјела. Ријеч је о формулацији суда укуса, при чему треба узети у обзир његову вишедимензионалност изражену кроз антрополошки карактер, индивидуалност сваке личности, као и културно-историјски аспект умјетности.

Ријеч музичког критичара представља верзирано просуђивање и изрицање стручног суда у облику есеја или студија изражених у оквиру медија мишљења. Овакво јавно изрицање критичког суда има озбиљну тежину јер утиче на даљу судбину музичког дјела или умјетника који га интерпретира. Стручна музичка критика анимира и скреће пажњу јавности, а већим дијелом у коначном исходу усмјерава и јавно мњење. На тај начин може да одређује културну политику друштва.

Могућност критичког приступа музичкој умјетности подразумијева прије свега широко опште образовање, а посебно у домену историје музичке умјетности и културе. Критичар поред музичког талента мора посједовати душевни потенцијал у виду креативности, духа, имагинације, доброг укуса и писмености. Потребно је да константно буде у контакту са постојећим музичким токовима, са провјереним дјелима потврђеног квалитета посредством личног контакта, коришћењем примјерене и квалитетне литературе или посредством медија.

У свом изражавању музички критичар мора посједовати одговарајући естетички систем који представља сплет идеја формираних у процесу перманентног образовања и усавршавања у домену музичке умјетности. Без разрађене концепције, критика представља варљив и ефемеран лични утисак који је најчешће проистекао на основу ванумјетничких и неумјетничких мјерила као што су притисци и интервенције лобија или познанства.

Попут спортских коментатора који одлично познају спорт и живе у свијету спорта, али сами нису спортисти, профил музичког критичара тешко може уврстити неуспјешног и неоствареног извођача оптерећеног личним фрустрацијама. Као што врхунски извођачи често не посједују педагошке аспирације, показало се да њихово експонирање у критичком приступу такође не пружа одговарајуће рјешење.

Музички критичар циљано преферира дјелатности сличној и блиској музичком извођаштву, што одговара његовим могућностима и интересовању. Да би критиковао, музички критичар мора прије свега бити љубитељ музичке умјетности. На основу доказане стручности, професионалног искуства и резултата, могуће му је указати повјерење и уступити простор у еминентним часописима, било да изриче добро утемељен и образложен позитиван или негативан став. У таквим условима и аргументована похвала и покуда имају евидентну тежину и вриједност. Тако је сасвим могуће да лични став компетентног критичара антиципира и општи став у музичким токовима.

Литература

Arnheim, R. (2008). *Novi eseji o psihologiji umjetnosti*. Zagreb: Matica Hrvatska.

Burrows, J. (2005). *Classical Music*. London: Dorling Kindersley.

Wade-Matthews, M. (2006) *Музика: Илустрована енциклопедија музичких инструмената и великих композитор.*Земун: ЈРЈ Земун.

Вујановић, С. (2014). „Да ли се ваш глас далеко чује?". Бања Лука, Сарајево: Љепота и здравље, 82-83.

Goulding, P. (2004). *Klasična glazba*, Zagreb: Stručno-popularna biblioteka.

Григорјев, Платек, М. К.(1991). *Савремени пијанисти*. Москва: Совјетски композитор.

Грлић, Д. (1983). *Естетика.* Загреб: Напријед.

Дифурк, Н. (1982). *Музика 2: људи, инструменти, дела.* Београд: Вук Караџић.

Еко, У. (2011). *Прашко гробље.* Београд: Плато.

Жунић, Д. (2008). *Весела естетика*. Београд: Киз Алтера.

Мичел, Д. (1983), *Језик модерне музике,* Београд: Нолит.

Новак, И. (2006). *100 златних латинских изрека*. Зелина: Мозаик књига.

Папић-Хркаш. М. (2014). "Умјетник за сва времена". Сарајево: *Ослобођење,* 32-33.

Петровић, С. (1984). *Психологија и могућности злоупотребе.* Горњи Милановац: Дечије новине.

Ранђеловић-Андрић, Ј. (2006). „Карактеристике одраслих и однос према музичком кичу". Београд: *Часопис за теорију и социологију културе и културну политику,* 116-117, Београд.

Ролан, Р. (1947). *Живот Бетовенов*. Нови Сад: Матица српска.

Рубинштајн, А. (1980). *Многе моје године,* Нови Сад: Матица српска.

Стефановић, П. (1986). *Ум за тоном,* Београд: Нолит.

Ћеклић, Н. (2010*). Репродуктивна умјетност: критеријуми оцјењивања и могућност злоупотребе*. Пале: Радови филозофског факултета, број. 12, књига 2, УИС.

Хјум, Д. (1991). *О мерилу укуса,* Нови Сад: Добра вест.
L. Shatler, L. (1983). *Vodič kroz klasičnu glazbu*. Zagreb: Mladost

Nevena O. Ćeklić

PROFFESIONAL CRITICISM IN CONTEMPORARY WORLD OF PIANISM

Summary

A word by music critic represents a version of opinion and pronouncement of competent attitude in the form of an essay or a study conveyed within the thinking field. This type of openly public criticism has a serious weight since it influences a destiny of musical work or a performing artist. Competent musical criticism draws public attention and greatly influences the public opinion. In this way, the criticism can steer the cultural politics of a society.

The music critic must also possess adequate aesthetic system that represents a unity of ideas and criteria owning to his constant movement within the world of music. Without the elaborated concept, the criticism represents deceptive and ephemeral personal impression frequently based on out-of-artistic and non-artistic criteria such as friendship pressures or lobby interventions.

Like sport commentators, who know all about sport and live for sport, but are not sportspeople themselves, a music critic profile can hardly endorse unsuccessful and unaccomplished performer burdened with personal frustrations. As world-class performers often do not possess pedagogical aspirations, it has also been shown that their presence in the field of criticism does not provide suitable solutions.

The music critic consciously prefers activities close to music performance, in accordance to his possibilities. In order to criticize, the critic must firstly be a lover of music art. Based on the evidence of competency, it is possible to put trust in him and give them space in the eminent newspapers and magazines whether to provide well-based disapproval or praise.

Key words: Pianism, Interpretation, Virtuosity, Professional critics.

Оригинални научни рад / *Original research paper*

UDK 781.68:786.2 V. Mokranjac

ПРОБЛЕМИ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ КЛАВИРСКОГ СТВАРАЛАШТВА ВАСИЛИЈА МОКРАЊЦА

Ивана Медић
Музиколошки институт САНУ
Београд
dr.ivana.medic@gmail.com

Сажетак

Клавирским стваралаштвом значајног српског композитора, академика Василија Мокрањца (1923-1984) бавим се већ више од петнаест година, теоријски и практично. У овом раду разматрам различите стилске, техничке и друге интерпретативне проблеме са којима се сусреће извођач Мокрањчевих клавирских дела. Полазећи од сопственог извођачког искуства, указујем на Мокрањчеве могуће узоре и показујем на који начин је могуће приступити његовим клавирским композицијама. У фокусу мог разматрања су Мокрањчева дела која сам недавно извела на концертима у Београду и Нишу: *Тема са варијацијама, Фрагменти, Шест игара, Интиме* и *Прелудијуми.*

Кључне речи: Василије Мокрањац, клавир, српска музика 20. века, интерпретација.

УВОД

Клавирским стваралаштвом Василија Мокрањца (1923-1984), композитора који је дао најзначајнији допринос овом жанру у српској музици, бавим се већ више од петнаест година, како теоријски, тако и практично. Током 1998. и 1999. године, на четири концерта одржана у београдском Студентском културном центру, Галерији Коларчеве задужбине и Дому културе Студентски град, извела сам готово целокупан Мокрањчев клавирски опус, уз гошће програма, ред. проф. др Дубравку Јовичић (данас деканку Факултета музичке уметности у Београду) и Сању Бизјак (тада ученицу Музичке школе Манојловић у Земуну, у класи Злате Малеш, а данас афирмисану пијанисткињу која живи и ради у Француској). Од тада сам веома често изводила Мокрањчева клавирска дела у земљи и иностранству. С друге стране, мој дипломски рад на Одсеку за музикологију Факултета музичке уметности

у Београду такође је био посвећен Мокрањчевом клавирском опусу, а 2004. године овај рад сам проширила у монографију која је објављена у издању Студентског културног центра и убрзо распродата (Медић 2004). Поред тога, објавила сам и неколико чланака, на српском и енглеском језику (Janković 2003; Медић 2005; Medić 2013). Пошто се 2014. г. године навршило 30 година од композиторове смрти, 17. децембра 2014. године, приредила сам целовечерњи солистички реситал у Галерији Коларчеве задужбине, у организацији Центра за музику. Том приликом извела сам одабрана клавирска дела Василија Мокрањца из свих етапа његове професионалне делатности: *Тему са варијацијама* (1947), *Фрагменте* (1956), *Шест игара* (1957), *Интиме* (1973) и *Прелудијуме* (1975–84). Исти програм извела сам и у Концертно-изложбеном простору Факултета уметности у Нишу 21. марта 2015. године. Поред тога, припремам и нову монографију, у сарадњи са композиторовом кћерком, дипломираним инжењером архитектуре Александром Мокрањац, у којој ћемо дати досад најпотпунији преглед композиторовог живота и дела, првенствено утемељеног на опсежној документацији која је у власништву породице Мокрањац, као и на архивској грађи из других доступних извора.

У овом тексту размотрићу разноврсне интерпретативне изазове са којима се сусреће потенцијални интерпретатор клавирских дела Василија Мокрањца, а на примеру композиција које сам извела на концертима у Београду и Нишу. Услед ограниченог обима овог рада, овом приликом није могуће сагледати целокупан клавирски опус Василија Мокрањца, нити разрешити све дилеме које ова дела постављају пред извођаче. Упркос томе, одабране композиције пружају добар увид у аспекте Мокрањчевог композиционог стила и различите интерпретативне захтеве. У Србији досад није објављена ниједна студија посвећена интерпретацији стваралаштва било ког српског композитора, чак ни када је реч о веома значајним опусима, односно о популарним и често извођеним делима. Наравно, не би било сасвим исправно рећи да у Србији уопште није посвећивана пажња интерпретативним проблемима клавирске уметности. Наведимо као примере збирку текстова истакнутог клавирског педагога Емила Хајека *Написи о музици и музичарима* (приређивач Олга Јовановић), у којој су, између осталог, разматрани и разни интерпретативни проблеми (Хајек 1994). Сродном проблематиком бавила се и Стана Ђурић-Клајн у низу радова (Ђурић-Клајн 2010). У часопису *Музички талас* је у дужем временском периоду (од 1994. до 2010.) постојала рубрика *Уметност интерпретације,* у којој су углавном објављивани преводи текстова значајних извођача и музичких естетичара 20. века, док је само један текст из пера домаћег аутора био посвећен извођачкој уметности обоисте Љубише Петрушевског (Чичовачки 2008), а један диригентској уметности уопште (Petričić 2010). Недавно објављена капитална студија Алана

Фрејзера (Alan Frazer) *О умећу свирања клавира* (Frejzer 2011) бави се проблемима клавирског извођаштва, али првенствено са становишта клавирске технике и решавања разних пијанистичких проблема. Премда је овакав приступ уобичајен у светским оквирима, о чему сведочи недавно објављена књига Дебре Рембоу Син (Deborah Rambo Sinn) *Playing Beyond the Notes: A Pianist's Guide to Musical Interpretation* (2013) у којој се ауторка заправо бави клавирском техником, односно методама помоћу којих се долази до интерпретације, необично је то што Фрејзер искључиво користи примере из стандардног клавирског репертоара, практично без осврта на стваралаштво српских композитора, упркос чињеници да је већ низ година активан у нашој средини, као професор Академије уметности у Новом Саду.

Писање студија о интерпретацији домаћег музичког стваралаштва увелико је отежала и чињеница да је сразмерно мали број дела снимљен и објављен на носачима звука. Практично није било ниједног капиталног пројекта снимања целокупних (или готово целокупних) опуса одређених стваралаца, изузев Стевана Мокрањца, те није ни могуће писати критичке приказе издања, а камоли поредити различита извођења.[1] Поред тога, током читавог музичког школовања, од ученика и студената музике у Србији се сасвим спорадично очекује да изводе дела српских композитора, а већина њих наставља са овом праксом "заобилажења" домаћег стваралаштва и када започну самосталне каријере,[2] тако да не постоји традиција, односно "школа" тумачења појединих дела.

У поређењу са другим српским композиторима, клавирски опус Василија Мокрањца је чак релативно често извођен, с тим што се извођачи претежно опредељују за дела која су, пре више деценија, штампана у издању Удружења композитора Србије: то су, пре свега, *Одјеци,* затим две Сонатине (у а молу и Це дуру), као и циклуси Седам етида и Шест игара. Велика је штета што трајни снимци појединих дела, који су начињени у Радио-Београду за време композиторовог живота, док је још био у могућности да даје одређене сугестије извођачима, нису на сасвим задовољавајућем нивоу. Најбоље снимке начинио је Душан Трбојевић, који

[1] Радионица за клавирску музику проф. Миланке Мишевић, чија сам чланица од 1994. године, почетком 1999. године је снимила целокупна клавирска дела Јосипа Славенског. Услед ратних дешавања у земљи, двоструки компакт диск објављен је као некомерцијално издање Факултета музичке уметности, СОКОЈ-а и Музичког информативног центра (који је у међувремену угашен), те није дистрибуиран, па није ни наишао на значајнији одјек у нашој музичкој јавности. На овом двоструком компакт диску забележена су извођења Милоша Павловића, Јелене Златаров-Марчетић, Милене Медић, Оливера Бенића, Иване Јанковић (Медић), Драгане Стојановић-Новичић и Јелене Јанковић (Бегуш).

[2] Наравно, не желим да занемарим значајан допринос промовисању домаћег клавирског стваралаштва који су дали уметници попут Душана Трбојевића, Мирјане Шуице-Бабић, дуа Весна Кршић-Снежана Николајевић, или, у новије време, Неде Хофман, Маје Михић, ЛП Дуа (Соња Лончар и Андрија Павловић), Ратимира Мартиновића и других; али, уопштено гледајући, дела наших композитора су слабо заступљена на репертоару српских извођача.

је био водећи интерпретатор Сонатина и *Одјека* и коме је посвећена и Мокрањчева *Поема за клавир и оркестар* (1983). Трбојевић је, уједно, једини пијаниста који је и писменим путем, језгровито и поетично, описао свој доживљај Мокрањчеве музике и свој интерпретативни приступ (Трбојевић 2005: 101–105). Снимци Зорице Димитријевић-Стошић, начињени 1979. године (*Фрагменти*, *Интиме* и др.), слабијег су квалитета, услед често неодговарајућег фразирања, местимичних грешака и недовољно изражених динамичких контраста. Студијски снимци циклуса Седам етида које је начинила Мирјана Шуица-Бабић, такође 1979. године, више делују као звучне илустрације неголи као праве интерпретације ових етида, јер их пијанисткиња изводи у преспором темпу; поред тога, њен префињен тон и фразирање нису сасвим примерени Етидама, које захтевају масиван звук и титански виртуозитет. У протеклим деценијама успешне интерпретације појединих Мокрањчевих клавирских дела остварили су Дејан Стошић (*Интиме*), Дубравка Јовичић (*Одјеци*), Маја Рајковић (Сонатина у Це дуру), Рита Кинка (*Одјеци*), Ратимир Мартиновић (*Интиме*) и други, али њихове интерпретације, са изузетком Кинкиног извођења *Одјека*,[3] нису студијски снимљене нити објављене. Жалосно је констатовати да ни дан-данас, више од 30 година након композиторове смрти, не постоји ниједан студијски снимљен албум са клавирским делима Василија Мокрањца. У томе он, наравно, није усамљен случај, али је можда најупечатљивији, управо због раније споменутог обима, квалитета и значаја његовог клавирског опуса. Треба рећи и да не постоји ниједан снимак на којем сам композитор Мокрањац изводи своја дела, иако је он, поред композиције, дипломирао и на клавирском одсеку, те је сигурно био компетентан извођач сопствених дела.

Циљ овог рада, отуда, јесте да укаже на неке интерпретативне проблеме са којима се сусреће извођач клавирских композиција Василија Мокрањца. Искрено верујем да ће написи, обједињени у овом зборнику, допринети утемељењу ове, досад у потпуности занемарене гране науке о музици у нашој средини.

ИНТЕРПРЕТАЦИЈА

Разлог због којег је уметност интерпретације наишла на сразмерно мали одјек у нашој средини вероватно треба тражити у чињеници да је о њој заиста тешко писати. Свако ко је икада био у прилици да пише музичке критике, или да на други начин описује нечије извођење, свестан је колико је тешко вербализовати карактеристике нечије интерпретације, јер она увек поседује квалитете који су непоновљиви, неухватљиви и непреводиви

[3] Ово извођење објављено је на некомерцијалном компакт диску *Нови Звук / New Sound* 3, као суплемент истоименог научног часописа, у издању СОКОЈ-а 1994. године.

у речи. Како истиче диригент Волфганг Гененвајн (Wolfgang Gönnenwein), прослављени тумач Бахових дела:

> музичко дело које је стваралачким актом "укрођено" у нотном тексту, у шифрованом облику скрива своје право биће. (...) Тек звучним отелотворењем оно бива у стању да постоји у простору и времену.
> Ниједна интерпретација се не може поновити: свака је, сада и овде, последњи пут пред нама. Ми смо, дакле, једино у прилици да се увек изнова трудимо око нове звучне реализације (Гененвајн 1998: 54).

Премда заступник тзв. "историјске интерпретације", Гегенвајн признаје да аутентична интерпретација заправо не постоји, те наводи пример Игора Стравинског чија се тумачења сопствених композиција знатно удаљавају од нотног записа (Исто: 55).

Музичко извођење јесте комплексан процес, који ставља у погон све телесне, менталне и емоционалне капацитете извођача. Према терминологији британског пијанисте Џона Ирвинга (John Irving), још једног заступника "историјских интерпретација", постоје три елемента музичког извођаштва:

1. *концептуално отелотворење* - или, према типологији Робина Нелсона (Robin Nelson) коју Ирвинг коментарише у свом раду, "знати да" нешто треба да се уради на одређени начин;
2. *физичко отелотворење* - односно, према типологији Нелсона, "знати како" се нешто ради, што подразумева физичку/механичку вештину и умеће;
3. *критичко-рефлективни процес* - према типологији Нелсона, "знати шта" треба урадити, односно знати због чега је одређени покрет или начин извођења сврсисходан (Irving 2010: 42–5).

Ирвинг сматра да је у идеалном извођењу остварен баланс између "субјективног" учешћа (*концептуалног, физичког и критичко-рефлективног)* и "објективног" знања - о датом композитору, стилу, епохи, инструменту итд. Пошто обим овог рада не дозвољава детаљно коментарисање свих ових елемената музичког извођења, погледајмо на примеру конкретних клавирских композиција Василија Мокрањца како се прожимају "субјективно" и "објективно" знање, те како се долази до адекватне интерпретације.

Пођимо, најпре, од објективног знања, тј. од конкретних података о самом композитору и о епохи у којој је стварао. Рођен 1923. године у Београду, Василије Мокрањац је био српско-чешког порекла. Клавир је најпре учио код руског педагога Алексеја Бутакова, а затим на Музичкој академији код чешког педагога Емила Хајека. Дакле, можемо претпоставити да је на његов пијанистички стил пресудни утицај извршила руска, а затим и чешка пијанистичка школа. Мокрањчевим непосредним узорима можемо

сматрати бројне руске композиторе 20. века који су уједно били и пијанисти (и обратно), те су свој пијанизам преточили у клавирска дела - споменимо Александра Скрјабина (1871–1915), Сергеја Рахмањинова (1873–1943) и Сергеја Прокофјева (1891–1953) као најочигледније узоре. Мокрањац преузима поједине елементе њихових индивидуалних композиторско-пијанистичких стилова (који су међусобно веома различити) и претапа их у сопствени стил. Пошто је Мокрањчев професор композиције био Станојло Рајичић (1910–2000), прашки ђак, који је и сам био пијаниста и аутор веома успелих клавирских концерата, нема сумње да је и Рајичић значајно утицао на развој Мокрањчевог клавирског стила.

Мокрањац започиње студије композиције на београдској Музичкој академији непосредно после Другог светског рата, у време доминације соцреалистичке естетике, те су његове почетне стилске координате одређене, с једне стране, позним романтизмом оплемењеним "националним" примесама и, с друге стране, потребом за савладавањем чврстих, великих класичних форми, што је било наметнуто студијским програмом одсека за композицију. Касније се Мокрањац постепено удаљава од ових полазних премиса у правцу неокласицизма, неоекспресионизма, неоимпресионизма, а велике класичне форме замењује свитом, циклусом минијатура и поемом. Са изузетком Сонате у фис молу (рада са прве године студија), Мокрањчеве клавирске композиције углавном се састоје из низа мањих, контрастних одсека или ставова, које приликом извођења треба издиференцирати и удахнути им одговарајући карактер.[4] Наслови Мокрањчевих композиција су углавном "апстрактни", потекли из "апсолутне музике" (Тема са варијацијама, Етиде, Игре, Прелудијуми, Сонатине), што, међутим, не искључује могућност да им извођач учита сопствене "програме", поготово тамо где и наслов композиције указује на извесну топикалност (*Фрагменти, Интиме*). Већ у раној Теми са варијацијама (1947), приликом трансформација теме могуће је уочити неке препознатљиве "интонације", односно музичке топосе - фолклор, блуз, звона, посмртни марш - које приликом интерпретације треба издвојити и истакнути.

Премда Мокрањчева дела не постављају подједнаке техничке захтеве пред извођаче, готово сва његова композиције су ефектни концертни комади, с тим што се технички лакша дела (Етиде бр. 2 и 4, Игре 1-3, Прелудијум и Марш, Прелудијуми) могу користити и као инструктивна литература. Поједине Етиде су технички веома захтевне, у рангу са Шопеновим и Листовим етидама, а у захтевна дела спадају и Тема са варијацијама,

[4] Наведимо само неке од формалних образаца: Тема са варијацијама (1947) – карактерне варијације; *Фрагменти* (1956), *Одјеци* (1973), *Интиме* (1973) и *Прелудијуми* (1975) – свите-поеме, састоје се од више минијатура које су међусобно повезане атака и не могу се изводити засебно; Седам етида (1951–2) и Шест игара (1950–7) – циклуси минијатура које се могу свирати појединачно или заједно. Две Сонатине (1953–4) су по карактеру и форми ставова ближе овим циклусима минијатура неголи класичној сонати. Више о овој проблематици видети у: Медић 2004.

Фраīменти, Игре 4-6, *Одјеци* итд. Међу техничким проблемима који се учестало јављају у Мокрањчевим клавирским композицијама, истакнимо честе токатне фактуре, пасаже у дуплим октавама (и другим двохватима) у обе руке, масивне акорде који захтевају велики распон шаке (до ундециме), велике скокове, полиритмију и полиметрију, велика разлагања и ротације (поготово у левој руци) које захтевају потпуну флексибилност зглобова, поготово када се нађу у веома брзом темпу. Попут једног од својих композиторских и пијанистичких узора Сергеја Рахмањинова, Мокрањац је био леворук (А. Мокрањац 2005: 13), те његове композиције често садрже праве "акробације" у левој руци (нпр. Варијација бр. 3, Игра бр. 6, последњи став *Интима*). Међутим, подједнако често се захтева да лева и десна рука свирају истоветне (или ритмички подударне а мелодијски комплементарне) пасаже у веома брзом темпу (нпр. у четвртом ставу Сонатине у Це дуру, првом ставу *Фраīменаша,* Етиди бр. 7 итд.), или да се руке константно укрштају (Етида бр. 1). У сваком случају, треба бити свестан да је композитору лева рука била природно јача од десне, јер онда приликом интерпретације његових дела левој руци можемо дати већи мелодијски, динамички и хармонски значај него што бисмо то иначе учинили. Овај принцип је посебно примењив код учесталих ономатопеја звона у Мокрањчевим клавирским партитурама, где се инсистирањем на звуку леве руке активирају аликвоти, чиме се "отвара" звучни простор (нпр. Варијација бр. 8, други став *Интима*, готово целокупни *Одјеци*).

Техничкој и интерпретативној сложености доприноси чињеница да се у Мокрањчевим клавирским делима учестало јавља хетерофонија или полифонија, односно "скривене" мелодије у унутрашњим гласовима вишеслојне клавирске фактуре. Услед немогућности да се свим гласовима да подједнака важност, извођач је често приморан да прави "хијерархију" мелодијских линија, тј. да сам врши избор, које ће гласове истакнути, и да ли ће извући скривену мелодију науштрб дисканта или баса. Примери вишеслојних фактура јављају се у готово свим побројаним делима, почев од *Теме са варијацијама* (где је већ у самој теми присутна оваква фактура) па до *Интима*.

У погледу ритма, за Мокрањчева клавирска дела врло су карактеристични играчки ритмови, поготово у троделном метру (нпр. Варијације бр. 1 и 6, Игре бр. 1 и 3). Иако се у играма у троделном ритму врло често мелодија у десној руци ритмички не поклапа са левом, јер доноси синкопе и померање акцената, важно је задржати плесни карактер, што се постиже јасном артикулацијом леве руке и вештом педализацијом. Учестало се јавља и метричка подела 5/4 или 5/8 или подела јединица бројања на квинтоле (нпр. Етиде бр. 1 и 7, Игра бр. 2, први став *Фраīменаша* итд.), обично у веома брзом темпу и флуидној фактури. Често сусрећемо полиметрију и полиритмију, која може бити местимична (као у појединим тактовима у првом ставу *Фраīменаша)* или доследна, као нпр. у последњем

ставу *Интима*, где је ефекат злосутних, сабласних звона постигнут хроматизованом полиритмичном фактуром разложених интервала у широком распону. Такође, читави ставови могу бити изграђени на бази константних метричких промена, чиме се постиже велика ритмичка разноврсност (добар пример јесте централни одсек последњег, шестог става *Фрагменатa*). Пошто Мокрањац детаљно исписује ритмичко/метричке промене и полиметрију у својим партитурама, чиме се постиже ефекат ритмичке разноврсности, рубато треба примењивати веома дозирано, само на местима где је композитор то означио (нпр. у Варијацији бр. 7, коју у целости треба свирати рубато).

Поштовање динамичких ознака један је од највећих изазова за интерпретатора Мокрањчевих клавирских дела. Композитор обилато користи динамичке ознаке у распону од *pppp* до *ffff* и захтева од извођача моћан и масиван звук, са великим богатством нијанси. Концертно извођење допушта максимални волумен, који Мокрањац обично резервише за кулминационе моменте композиција, или за постизање ефеката као што је заглушујућа звоњава, прасак и сл. Посебно је упечатљив сам завршетак *Интима,* са веома дисонантним, масивним акордом у *fff* динамици, симболом некакве космичке или личне трагедије, након којег следи само прозрачна "празна" квинта у великом регистарском распону, у пригушеној динамици (*ppp*), као једини остатак после ове праве музичке "катаклизме".

Веома чест поступак, нпр. у Играма, јесте ефекат еха, при чему се иста фраза (такт или двотакт) понавља у другачијој динамици. Још један типичан поступак јесте велика динамичка градација која се протеже кроз читав став, уз кулминацију на самом крају, што захтева пажљиво и постепено дозирање све јачег звука (нпр. Варијација бр. 4, други став Сонатине у Це дуру).

С друге стране, у композицијама попут *Интима*, где првих неколико страница партитуре протиче у претежно тихој динамици, главни изазов јесте да се избегне недовољно изнијансирана монотоност. Дакле, потребна су микро-нијансирања и веома јасна профилисаност мелодијских линија, чиме се постиже потребна вишеслојност фактуре. Нпр. у првом ставу *Интима*, готово опсесивно се издвајају два тона, Де и А, којима ће се композиција и завршити. Тон Де представља хармонску основу, те мора да одзвучи у најнижем регистру, упркос пригушеној динамици, док тону А streme све мелодијске линије у десној руци. Због тога се тонови који "круже" око А могу схватити као исписани орнаменти. Поред већ споменутог ехо ефекта, Мокрањац на самом крају првог става користи додатно нијансирање од *ppp* до *pppp* да би у најтишој могућој динамици наговестио звона, која ће преовладавати у осталим ставовима ове композиције.

Што се тиче артикулације и педализације, приликом процењивања могућег хармонског преливања и повезивања потребно је узети у обзир, како наводи Џон Ирвинг, "релативни ниво хармонске дисонанце" (Irving

2014: 37). Пошто је у питању музика 20. века, стилски наслоњена на руски позни романтизам, неокласицизам и неоимпресионизам, са релативно слободним третманом дисонанци и честим битоналним епизодама, могућа је обилата употреба педала.[5] Релативан однос консонанце и дисонанце зависи од жељеног ефекта. Нпр. први став *Фраīменаīа,* који је готово у целости битоналан[6] и протиче у непрекидном моторичном покрету несиметричних ритмичких фигура, може да се свира без педала, како је означено; али додавањем педала или полу-педала добијамо флуиднији звук и лепше истицање басовог тона као хармонске подлоге, па став мање звучи као етида а више као битонално хармонско треперење.

Овим прегледом не исцрпљује се списак интерпретативних проблема које Мокрањчева дела постављају пред извођаче јер, тек након што рационалним путем спознамо све техничке проблеме, формалне и стилске координате, простудирамо партитуру "свим нитима разума" (Гененвајн 1998: 56), наступа прави изазов: како путем ових композиција "испричати причу" односно пренети емоционални садржај, који је у случају Мокрањчевих остварења најчешће дубоко трагичан. На овом нивоу, спознајемо сву недостатност речи и немогућност вербализације музичког садржаја, који се не може описати нити препричати, већ само доживети…

Литература

Гененвајн, В. (1998) "Историјски верна или савремена интерпретација". Музички талас Плус, бр. 1, 54-57.

Ђурић-Клајн, С. (2010) Стана Ђурић-Клајн и српска музикологија - поводом стогодишњице рођења Стане Ђурић-Клајн (1908–1986). Београд: Факултет музичке уметности и Српско музиколошко друштво.

Hajek, E. (1994) O muzici i muzičarima. Priredila Olga Milošević. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

Irving, J. (2014) "Creating Haydn's Sonatas at the Keyboard - Performers Rights and Responsibilities in Historical Performance". Musicology 18, 31–46.

Janković, I. (2003) "Василије Мокрањац и фолклор / Vasilije Mokranjac and Folklore" in: Dimitrije Golemović (ed.), Man and Music - To Prof. Dragoslav Dević, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 391–404.

Medić, I. (2004) Klavirska muzika Vasilija Mokranjca. Beograd: Studentski kulturni centar.

Медић, И. (2005) "Концертантна музика Василија Мокрањца" у: Надежда Мосусова (ур.), Живот и дело Василија Мокрањца. Београд: СОКОЈ-МИЦ, 85–100.

Medić, I. (2013) "In the Orbit of Shostakovich: Vasilije Mokranjac's Symphonies", Music and Society in Eastern Europe, 8, 1–22.

[5] Понегде је педал у комбинацији са арпеђом неопходан јер је немогуће ухватити цео акорд, осим ако извођач нема изузетно велике шаке.

[6] На почетку композиције у левој руци налазимо миксолидијски модус ин Ге, а у десној модус састављен од наизменичних полустепена и целих степена са иницијалисом Де, тзв. *Мокрањчев модус* (Медић 2004: 67–73). Овај битонални обрazац се затим транспонује и модификује кроз читаву композицију.

Мокрањац, А. (2005) "Сви који падају" у Надежда Мосусова (ур.), Живот и дело Василија Мокрањца. Београд: СОКОЈ-МИЦ, 11–15.

Nelson R. (ed.) (2013) Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Petričić, S. (2010) "Conductor's Transformational Leadership in the Act of Music Making". Музички талас бр. 39, 1–6.

Rambo Sinn, D. (2013) Playing Beyond the Notes: A Pianist's Guide to Musical Interpretation. Oxford-New York: Oxford University Press.

Трбојевић, Д. (2005) "Место Одјека и Поеме за клавир и оркестар у опусу Василија Мокрањца" у: Надежда Мосусова (ур.), Живот и дело Василија Мокрањца. Београд: СОКОЈ-МИЦ, 101–105.

Frejzer, A. (2011) O umeću sviranja klavira. Prev. Branislava Babić. Beograd: Clio.

Чичовачки, Б. (2008) "Извођачко мајсторство Љубише Петрушевског (1939–2002)". Музички талас бр. 36–37, 1–5.

Ivana Medić

PROBLEMS OF INTERPRETATION OF VASILIJE MOKRANJAC'S PIANO WORKS

Summary

Piano music by Vasilije Mokranjac (1923-84), one of the most distinguished Serbian twentieth-century composers, has been in the focus of my interest for more than fifteen years. During this period I have approached Mokranjac's piano works both as a performer and a musicologist. It all started in 1998 and 1999, when I played a series of concerts in which I performed almost entire Mokranjac's piano oeuvre. Also in 1999, my graduation thesis at the Department of Musicology of the Faculty of Music in Belgrade was dedicated to Mokranjac's piano works. Since then, I have published a monograph and a series of articles dedicated to various aspects of his oeuvre. In December 2014 and March 2015 I performed recitals with Mokranjac's piano pieces to commemorate the thirtieth anniversary of the composer's tragic death.

In this paper I discuss various interpretative challenges faced by the performers of Mokranjac's piano works. Such a discussion is long overdue, given the scope and importance of Mokranjac's oeuvre in Serbian music; however, this is hardly a surprise, given the fact that the art of interpretation has been a grossly neglected field of investigation in Serbian musicology since its inception. Moreover, a relatively small number of piano works by Serbian composers have been published or issued on compact discs, hence there are hardly any reliable and comparable recordings to talk about. The entire system of training the future professional music performers in Serbia does not stimulate them enough to perform music by Serbian composers, encouraging them instead to play the tried and tested European piano repertoire. Therefore, there is no local tradition or "school" of performance to speak about. My aim is, on the one hand, to point to certain interpretative problems faced by the performer of Mokranjac's works and, on the other, to foster the development of the discipline of performance studies in Serbia. Starting from some theoretical ideas on the notion of interpretation and observing how these translate into practice, I discuss various aspects of Mokranjac's piano pieces: form, structure, piano technique, articulation, texture, "hidden" heterophony, rhythm, rubato, dynamics, pedalisation, as well as stylistic shifts conditioned both by the composer's evolving interests and the changes in the surrounding political and cultural climate which stimulated certain styles and compositional approaches in favour of others.

Key words: Vasilije Mokranjac, piano, Serbian twentieth-century music, interpretation.

Саопштење / *Announcement*

UDK 781.68:786.2 J.S. Bah

MILICA ŠKARIĆ: *INTERPRETACISKI PROBLEMI NA IZBRANI DELA ZA KLAVIŠNI INSTRUMENTI OD J.S. BAH*

Lenče Nasev
Univerzitet "Goce Delčev" Štip
Muzička akademija
lence.nasev@ugd.edu.mk

Sažetak

U ovom radu prikazaćemo knjigu *Interpretaciski problemi na izbrani dela za klavišni instrumenti od J.S.Bah/Problemi interpretacije izabranih dela za instrumente sa dirkama J.S.Baha* (2013), makedonske pijanistkinje Milice Škarić. Ova knjiga je bitna profesorima klavira, jer daje puno primera interpretacije originalnih Bahovih dela. Veći deo primera može biti iskorišćen tamo gde Bah nije stavljao znake artikulacije, ornamente, dinamiku i tempa.

Ključne reči: artikulacija, ornamenti, dinamika, tempo

Makedonska pijanistkinja Milica Škarić (Милица Шкарић)[1], 2013. godine, uz pomoć Ministarstva kulture Republike Makedonije i u saradnji sa Makedonskim izdavačkim centrom – MIC, je izdala knjigu *Interpretaciski problemi na izbrani dela za klavišni instrumenti od J.S.Bah/Problemi interpretacije izabranih dela*

[1] Milica Škarić je rođena 1974. u Skoplju. Posle završene osnovne i srednje muzičke škole u Skoplju, ona nastavlja svoje školovanje na École Normale de Musique u Parizu u klasi pijaniste Nelsona Del Vinja (Nelson Delle Vigne). Na istoj instituciji stiče diplomu iz kamerne muzike. Na nacionalnom konzervatorijumu u Parizu dve godine izučava korepeticiju u klasi Sesila Hugonara Roša (Cécile Hugonnard-Roche). Od 1996. do 1999. godine se usavršava kao solista u klasi pijanista Evgenija Koroljova na Fakultetu muzilčke umetnosti u Hamburgu, Nemačka. Doktorirala je na Fakultetu muzičke umetnosti u Skoplju. Od 2012. godine Škarić je redovan profesor klavira i metodike nastave klavira na Muzičkoj akademiji u Štipu.Škarić je dobitnik više domaćih i međunarodnih nagrada: tri prve republičke nagrade za klavir, prva specijalna nagrada sa maksimalnim brojem poena na takmičenju u Jugoslaviji, četvrta nagrada na međunarodnom takmičenju u Senigaliji, Italiji, prvu nagradu na takmičenju u Sareburgu, Francuskoj i nagradu za korepeticiju na takmičenju „Elize Majer" u Hamburgu, Nemačka. Ona je imala solističke i kamerne nastupe u: Francuskoj, Nemačkoj, Italiji, Sjedinjenim Američkim Državama, Srbiji i Bugarskoj. Nekoliko njenih večernjih koncerata uživo je snimala Nacionalna Makedonska Radio i Televizija. Većina izvođenja Milice Škarić savremenih makedonskih dela je izdato na nekolika CD-a. Godine 2009. ona je sa oboistom Vladimirom Lazarevskim izdala CD sa delima savremenih balkanskih kompozitora. Škarić zajedno sa tenorom Mihajlom Arsenskim 2012. godine izdaje CD sa delima za tenor i klavir od Šumana (Schumann), Forea (Fore), Debisija (Debussy), Prokopijeva, Skalovskog i Zografskog.

za instrumente sa dirkama J.S. Baha. Prva promocija knjige je bila 23. novembra 2013. godine u Skoplju u sklopu Festivala za klavir *EPTA Makedonija*.

Ova knjiga, i iz ove oblasti, jedinstvena je na prostorima Makedonije. Ona predstavlja stručnu literaturu koja je namenjena profesorima klavira, učenicima i studentima muzičkih škola u Makedoniji.

Materijal knjige je podeljen na tri dela: I. J.S.Bah i vreme u kojem je živeo,II. *Osnovni problem interpretacije klavirskih dela J.S. Baha* i III. *Analiza izabranih klavirskih kompozicija J.S.Baha*. U predgovoru (стр. 1–2), Škarić je objasnila glavni razlog nastanka knjige, a to je da profesori klavira muzičkih škola u Makedoniji još uvek upotrebljavaju starija izdanja Bahovih klavirskih dela, izdanja Bruna Muđelinija (Bruno Mugellini), Karla Černija (Carl Czerny), Feručija Buzonija (Ferruccio Busoni). Ova izdanja sadrže greške, konkretno u artikulaciji i dinamici, zbog čega izvođača navode da svira Bahovu muziku u stilu romantizma, stil koji Bah nikada nije upoznao. Kako bi interpretacija Bahove muzike bila što verodostojnija, neophodno je upotrebljavati originalni Bahov tekst – urtekst (nem. Urtext). Profesori klavira se žale da u Bahovom originalnom tekstu nema dovoljno oznaka za artikulaciju, dinamiku, tempo i prstored, zbog čega ga ne koriste u nastavi. Osim toga, za upotrebu originalnog Bahovog teksta neophodna su posebna stručna saznanja iz baroknog perioda, saznanja koja se najčešće stiču kod specijaliste iz ove oblasti u određenim sredinama.

Glavni cilj knjige je da se sagledaju osnovni problemi u interpretaciji koji se javljaju pri izvođenju odabranih klavirskih kompozicija J.S. Baha i to posebno sveske za Anu Magdalenu (Anna Magdalena Bach) i Vilhelma Fridemana (Wilhelm Friedemann Bach), male preludije, dvoglasne invencije i troglasne simfonije. Cilj detaljno prikazane analize odabranih klavirskih kompozicija je da se omogući lakše prevazilaženje nabrojanih problema pri interpretaciji klavirske muzike, konkretno kompozicija sa kojima se susreću najmlađi učenici klavira.

U prvoj celini (str. 3–16) komparativno su predstavljeni biografski podaci J.S.Baha počevši od njegovog porekla, života, obrazovanja i profesije izvođača na instrumentima sa dirkama. Zatim sledi kratak opis žičanih instrumenata sa dirkama koji su karakteristični za nemačko podneblje, ujedno značajnih za Bahovu klavirsku interpretaciju. Dalje, u kontinuitetu se opisuje Bah kao pedagog, kao i njegov značaj u muzičkoj pedagogiji. Celina završava sa odlomcima prve Bahove biografije čiji je autor Johan Nikolaus Forkel (Johann Nikolaus Forkel), preko koje se opisuje telesna, ručna i prstna pozicija pri sviranju instrumenata sa dirkama, koje je Bah koristio. Beleške su nastale kao rezultat konsultacije sa Bahovim sinovima Vilhemom Fridemanom Bahom i Karlom Filipom Emanulom Bahom (Carl Philipp Emanuel Bach).

Druga celina (str. 17–56) predstavlja osnovne probleme interpretacije klavirskih dela J.S. Baha. Milica Škarić na početku ovog dela naglašava da „za autentičnije Bahovo izvođenje, izvođač treba da poseduje veliko muzičko znanje“ (str. 18). Škarić ovu konstataciju potvrđuje izlaganjem konkretnih naslova

stručne svetske literature koja može da posluži kao smer ili vodič za dublje proučavanje ove problematike. Zatim sledi detaljno razmatranje osnovnih problema interpretacije Bahove klavirske muzike koji se odnose na njenu artikulaciju, ornamentiku, dinamiku, tempo, prstored i polifoniju. Podnaslovi sadrže puno notnih primera, koji stručnom čitaocu omogučavaju jasan uvid i rešenja interpretacijskih problema, koji se javljaju u originalnom Bahovom tekstu. U ovoj tematskoj celini autorka prenosi svoje saznanje Bahovog autentičnog izvođenja stečeno za vreme njenih studija u Hamburgu, Nemačkoj, kod pijanista Evgenija Koroljova (Евге́ний Алекса́ндрович Королёв), koga je međunarodna kritika priznala kao jednog od najboljih izvođača Bahovih dela na savremenom klaviru, zbog čega je knjiga njemu i posvećena.

U trećoj celini (str. 57–120) predstavljeno je više izabranih klavirskih kompozicija J.S. Baha sa ciljem da se mladi pijanisti postepeno uvedu u umetnost polifonije. Odabrane klavirske kompozicije su iz sveske za Anu Magdalenu i Vilhelma Fridemana, mali preludijumi, dvoglasne invencije i troglasne simfonije. Glavni fokus je okrenut ka problemima intrepretacije koji se javljaju pri korišćenju originalnog teksta zastupljenih kompozicija. Škarić izlaže detaljnu analizu njihove interpretacije. Analiza sadrži dva dela: tekstualni i muzički. Tekstualni deo opisuje građenje kompozicije, njen karakter, teškoće koje sadrži i način njihovog izučavanja. U muzičkom delu kompozicija je najpre predstavljena u njenom originalnom tekstu, a zatim sledi obrađena verzija u kojoj su data rešenja za njenu artikulaciju, dinamiku, tempo, prstored i ornamentiku. Sve obrađene verzije je napravila Milica Škarić. Na kraju, sledi poglavlje u kojem je obrađena problematika korišćenja različitih izdanja Bahovih klavirskih kompozicija. Pomoću njih, izvođač se podstiče da pronađe rešenja za interprepaciju Bahove muzike.

Zatim sledi Prilog (str. 123–124) u kome je dat prevod dela predgovora izdanja Petersa od 1835. godine klavirskih Partita J.S. Baha, tom VIII, koje je napisao Fridrih Konrad Gripenkerl (Friedrich Conrad Gripenkerl). O tempu različitih igara u svitama i partitama Baha, Gripenkerl se poziva na ono što mu je preneo njegov učitelj Forkel i Bahov savremenik Johan Mateson (Johann Mattheson). U suštini, Gripenkerl je jedan od prvih urednika koji je dao Bahovim delima metronomske oznake u čemu se ogleda nasledstvo XVIII veka.

Knjiga je zaokružena navođenjem korišćene literature, indeksa imena i kompozicije.

ZAKLJUČAK

Težina izloženog teorijskog materijala u knjizi *Interpretaciski problemi na izbrani dela za klavišni instrumenti od J.S. Bah/Problemi interpretacije izabranih dela za instrumente sa dirkama J.S. Baha* (2013) je u mnogobrojnom korišćenju specijalizovane i veoma retke literature originalnih nemačkih i

francuskih izvora, Bahovih savremenika, kao i novije literature relevantih svetskih specijalista ove problematike, poput Paula Badura – Skoda, Ervina Bodkija (E. Bodky), Frederika Nojmana (F. Neumann), Hansa Kloca (H.Klotz).

Knjiga otvara nove horizonte iz oblasti muzičke interpretacije, ima široku primenu od strane klavirskih pedagoga, izvođača, teoretičara i muzikologa. Ujedno će mladim pijanistima omogućiti da pronađu i trasiraju svoj individualni put u daljem profesionalnom razvoju.

Literatura

Шкарић, Милица, 2013, *Интерпретациски проблеми на избрани дела за клавишни инструменти од J. C. Бах,* Скопје: Музички издавачки центар: МИЦ

Lenče Nasev

MILICA SKARIC: INTERPRETATIONAL PROBLEMS OF SELECTED WORKS FOR KEYBOARD BY J.S. BACH

Summary

In this paper we will present the book: *Interpretational Problems of Selected Keyboard Works by J.S. Bach* (2013.) [*Interpretaciski problemi na izbrani dela za klavišni instrumenti od J.S.Bah*], by the Macedonian pianist and piano pedagogue Milica Skaric. This book is valuable for piano teachers, because it shows many examples of Bach's original articulation, ornaments, dynamic, tempo and fingering, with emphasis on Bach's keyboard music. Many of the given examples could be used on places where Bach didn't wrote any sign of articulation, ornaments, dynamic and tempo. Especially is valuable the detailed interpretational analysis of chosen keyboard works from Anna Magdalena's and Wilhelm Friedemann's Bach Notebooks, little Preludes, Inventions and Sinfonias.

Key words: articulation, ornaments, dynamics, tempo.

Оригинални научни рад / *Original research paper*

UDK 78:796.012.1 J. Pljuščenko

ПОКРЕТ И МУЗИКА: ИНТЕРПРЕТАЦИЈА ЈЕВГЕНИЈА ПЉУШЧЕНКА У *ОМАЖУ НИЖИНСКОМ*

Борислава Вучковић
Београд
borislava107@gmail.com

Сажетак

„Прелудиј за пополдне једног фауна" (*L'Après-midi d'un Faune*) Клода Дебисија (Claude Debussy), инспирисан поемом „Пополдне једног фауна" Стефана Малармеа (Stéphane Mallarmé) из 1876. године, искористио је Вацлав Нижински (Вацлав Нижинский) 1912. године у свом истоименом „канонизованом модернистичком кореографском дебију" (Hanna Järvinen). Његов фаун добио је своје мјесто и у популарној култури – умјетничком клизању, „чисто естетском спорту" (Јово Радош) или „дјелимично естетском спорту", чија се сврха не може одредити без позивања на естетски начин њеног постизања (Peter J. Arnold). Ослањајући се на „истинску традицију" (Hobsbawm) руског балета, Јевгениј Пљушченко (Евгений Плющенко) је за извођење слободног програма мушког умјетничког клизања под насловом „Омаж Нижинском" (*Посвящение Нижинскому*), који је извео на Националном првенству Русије 2003/2004. године, по старом систему бодовања добио савршених 6.0 за умјетнички утисак. Његова, формално (технички) и естетски перфектна интерпретација музике коришћењем тијела као експресивног инструмента отвара простор за истраживање комплексних односа спорта, умјетности и естетског концепта.

Кључне ријечи: покрет, музика, интерпретација, Пљушченко, *Омаж Нижинском*.

1. СПОРТ И СПЕКТАКЛ

Спорт је велика модерна институција скривена у насљеђеној форми спектакла, у чијој форми је редукована борба за опстанак – борбеност је изгубила своју штетност, али не и своју спектакуларну појавност нити свој значај (Barthes, 1977). Ово промишљање Ролана Барта (Roland Barthes) појашњава зашто је спорт институционализована игра у којој преовладава агон (такмичење, борба), с тим што већ сам спектакл уводи естетски елемент у игре (games) (Reid, 1970).

Гледаоци, који су стална пратња спектакла у чијем оквиру се покреће трка или игра игра, дио су грчког хора у новој драмској машини, најављујући шта

ће се догодити и наглашавајући мегдане.[1] Штавише, сам спектакл је једно од најбогатијих задовољстава за естетским смислом које цивилизацијска машина нуди онима који немају кључ за било који други облик културе: гледалац зна стил свог омиљеног такмичара на начин на који сликар зна карактеристике линије или палете свог господара и он реагује (...) не само на његов успјех у резултату, већ на сам естетски спектакл (Reid, 1970).

Естетски је много шири појам него концепција умјетности, при чему Рејд (Reid) инсистира да у умјетности постоји неко ко је направио или намјерно прави артефакт и у ту сврху постоји, као неизоставни саставни дио, идеја за производњу објекта (не нужно „ствар": то може бити покрет или комад музике) у неком медијуму за естетску контемплацију, док централни концепт естетике није израз, већ оличење јединствене врсте.

2. УМЈЕТНИЧКО КЛИЗАЊЕ

Посматрајући спорт у односу на естетско и умјетност, умјетничко клизање[2] се сматра „специјалним спортом" (Reid, 1970), „дјелимично естетским спортом" (Arnold, 1990)[3], јер се његова сврха не може одредити без позивања на естетски начин њеног постизања, а главни циљ јесте извести естетски обликован покрет, „чисто естетским спортом" (Радош, 2010: 83).

Поред бодовања и укупне процјене, квалитет извођења у умјетничком клизању (умјетнички дојам се оцјењује, на примјер, и у гимнастици, скоковима у воду) се назива „умјетнички", те Рејд поставља питања: (1) разликују ли се јасно умјетничко клизање од плеса на леду и, (2) ако је плес умјетност, је ли онда то и клизање. Овај аутор разликује двије ствари. Прва је веома вјешто, веома перфектно обављање задатих покрета спроведених, додуше, на индивидуални начин и индивидуалним стилом конкретног спортисте. Али постоји нешто друго, унијето у то, експресивност естетски оличена у покрету, урађена са „стилом" у неком другом смислу, умјетничким стилом. Аутор овдје наглашава концептуалну разлику ова два аспекта која је издвојио: покрет, изведен у складу с општом формулом, посједује естетски квалитет, трансформише га у умјетнички квалитет – што је препознатљиво

[1] Рејд (Reid) преноси овај Јоклов (Jokl) став из E. Jokl, 'Sport and Culture', in Doping, Proceedings of an International Seminar, 1964. Pergamon Press, 1964 (Reid, 1970). Кроз своје мјесто у хору, гледалац налази посебно ослобађање; он је сада у једном с примитивном неиздиференцираном групом.
Синхроно пливање, на примјер, јесте још један спорт који у свом називу има предзнак „умјетнички", а у сродну категорију спада и гимнастика и ритмичко-спортска гимнастика, категорија ката у каратеу, скокови у воду (Радош, 2010: 82, 84). На енглеском језику, на примјер, у називу за клизачки спорт не постоји придјев умјетнички, већ се назива „figure skating", „competative skating" (Harman, Bianchetti Garbato, Forberg, 2009).

[3] Посматрајући спорт у односу на естетско и умјетност, Арнолд сугерише да се физичке активности генерално могу логички подијелити у три категорије: неестетске, дјелимично естетске и оне које се могу сматрати умјетношћу.

и разликује се, али није одвојено. У умјетности је то опште мјесто. Питање је да ли је стварање естетске вриједности суштински дио сврхе ових спортова? Аутор даје два одговора: (1) На чињенично питање, одговор је „да". Гдје су потребне судије (не само записничари) за спортове као што је умјетничко клизање, од њих се заправо очекује да узму у обзир оно што се доживљава као „умјетнички" или „естетски" фактори. (2) Филозофско мишљење овог аутора је да је то, у ствари, оправдана пракса, да заиста не постоје само естетски, већ умјетнички елементи у овим специјалним спортовима. Рејд опрезно сугерише да у неколико спортова постоје барем умјетнички елементи или аспекти. Осим ако се може рећи да је, на примјер, суштинска и доминантна сврха гимнастике или умјетничког клизања да произведу изражајне форме отјеловљене у значењу естетског, ови спортови не би се могли назвати „умјетничким" без квалификације; они би и даље били спортови који укључују умјетничке елементе. Да ли неко жели да иде тако далеко да их зове умјетност, а не спорт, Рејд оставља отвореним ово питање. Ако је тако, то ће бити виртуелна идентификација између њих и облика плеса. И, на самом рубу „спектра", закључује Рејд, веома је тешко направити разлику између умјетничког клизања (на највишем нивоу) и плеса на леду.

Са становишта нормативне естетике (у којој се у умјетности тражи „техничка коректност") није тешко успоставити могућу паралелу са спортовима у којима се вреднује форма и складност покрета, гдје је естетско допадање везано превасходно за визуелне, то јест чулне утиске (сензуална функцијска радост) (Радош, 2010: 82). Ту се укључује и све друго што је пратећи дизајн и прија очима и ушима (амбијент, декор, дресови, костими, кимона, музика која прати извођаче итд.). У таквим „чисто естетским спортовима" – умјетничком клизању, умјетничком синхроном пливању, гимнастици, ритмичко-спортској гимнастици, категорији ката у каратеу, скоковима у воду – дисциплином и вјежбом успоставља се потребна рутина, а импровизација је веома мала. Одатле је могуће, сматра Радош, ове спортове компарирати са чисто умјетничким изразом какав је балет, гдје је импровизација занемарена, а понекад и извор умањења вриједности, него с кошарком, у којој су импровизовани акти примарни извори естетске вриједности. Аналогија између умјетности и спорта може бити успостављена и у домену циља ових активности. Јер циљеви и средства извођача заиста утичу на нашу естетску реакцију и вредновање тога акта (Радош, 2010: 84). Радош стога закључује да спорт има свој основни естетски израз, али и да непобитно постоји квалитативна разлика у пуноћи естетског доживљаја када се пореде умјетност и спорт. Ипак, пошто и на једном и на другом подручју имамо ситуацију да објекат естетски дејствује а субјекат естетски осјећа, публика је та која, у оба случаја, тежи да ужива у естетским функцијским радостима и има битну улогу у просуђивању о каквој је врсти и висини задовољстава реч (Радош, 2010: 84, 85). Зато

треба уважавати њено искуство и знање у објема активностима. И мада, по правилу, естетска задовољства у спорту имају статус нижих задовољстава од оних у умјетности, не треба занемарити чињеницу да је естетичност у спорту веома важна у буђењу и одржавању пријатних осјећања код посматрача спортских приредби. Спортска такмичења која немају своју публику (поред осталог и због одсуства естетске привлачности самог надметања и неестетичности самог амбијента догађања), губе и од своје укупне вриједности и свога значаја у целини, сматра Радош.

За истраживање сложених односа спорта, умјетности и естетског концепта, ослонићу се на слободни програм – „мању умјетничку форму" или „вишету умјетничких форми" (Arnold, 1990) – Јевгенија Плъушченка (Евгений Плющенко) „Омаж Нижинском" (*Посвящение Нижинскому / Tribute to Nijinsky*), који је извео на Националном првенству Русије 2003. године и добио максималних 6.0 за умјетнички утисак, односно „хармонијску композицију цјелине", „усклађеност с музиком" и „држање".[4]

3. ЕКСПРЕСИЈА ТИЈЕЛА

Умјетничко клизање је олимпијски спорт са сложеном координацијом, у којем се разултат одређује визуелно и у коме је спортска техника значајан фактор успјешности. Док неки аутори (Харман, Бијанкети Гарбато, Фоберг, Арнолд) сматрају да велики клизач неће бити упамћен због броја изведених скокова у свом програму, већ због своје личности, оригиналности, начина на који се креће по леду, емоција које је у стању да пренесе публици, Јевгениј Плъушченко у извођењу „Омажа Нижинском" приказује и доказује како је екстремно технички захтјеван програм неодвојив дио концепта перформанса, у којем је тијело експресивни инструмент и средство приказа тјелесне вјештине, и то првенствено због комбинације скокова 4–3–2 и извођења Билманове спирале,[5] елемента који је мушкарцима тешко извести због генетски другачије грађе и мање флексибилности у односу на женско тијело и коју ријетко који мушки клизач и данас може извести. Извео је цијењене „иновативне кореографске покрете" (Harman, Bianchetti Garbato, Forberg, 2009), помијерајући границе могућности мушког тијела, уз екстремну вјештину извођења комбинације скокова.

Изгледа јасно да је једна од најјачих веза између спортских и музичких тежњи друштвена вриједност постављена на дисциплиновање и регулисање тијела (Mcleod, 2011).[6] Меклеод (Mcleod) пише како један од нај-

[4] Код умјетничког клизања оцјене се добијају за технички квалитет и за „умјетнички утисак".

[5] Плъушченко је први мушкарац у свијету који је извео Билманову спиралу. Швајцарска клизачица Денис Билман (Denise Biellmann) је прва у историји умјетничког клизања извела ову спиралу.

[6] Централна теза Меклеодове студије је да су спорт и музика суштински повезани, не само кроз међумаркетиншке тактике, метафоричке сличности естетских и стилских приступа и питања посматрача, већ и кроз њихов често активан међусобни утицај извођачких стратегија и садржаја

важнијих продорних манифестација заједништва између музике и атлетике настаје кроз праксу плеса. Централна карактеристика плеса је што увијек укључује физички људски покрет и напор, и у основи је праћен музичким звуком. Овај аутор примјећује како је у XIX вијеку била крућа подјела између друштвено мотивисане игре и врхунског спорта, док смо у XX свједоци веће конфузије у подјели спортови–плес. Неколико олимпијских спортова, међу њима и умјетничко клизање, имају рутине и покрете који су у великој мјери и кореографски и плесно инспирисани. У случају извођења класичне музике, без обзира на можда повећан психолошки притисак да се постигне „савршенство", у великој мјери то је учешће у физичкој потрази изврсности која повезује умјетност и спорт. Музичари и спортисти морају покушати да створе изведбу без грешке што захтијева фино подешену неуронску и контролу мишића, што омогућује безброј часова праксе. За обје активности, дисциплиновање тијела и ума је централно за постизање онога што се обично сматра успјешним наступом. Меклеод истиче да би један од главних циљева умјетности, као и спорта, било освајање признања за умјетникову / извођачеву / перформерову техничку физичку вештину. Тако, у суштини, чак и музика постаје такмичење за извођаче, који се такмиче против својих тијела, ако не и оних других, у постизању признања за своје наступе (Mcleod, 2011).

4. МУЗИКА И СПОРТ

Јаз између спорта и умјетности у умјетничком клизању на релативно јединствен начин премошћује музика – круцијални дио свих фаза такмичења од 1991. године (Harman, Bianchetti Garbato, Forberg, 2009)[7], која се мора интерпретирати и кореографисати (Arnold, 1990), при чему је интерпретација музике кроз хармоничне и елегантне покрете кључна за успјех програма (Harman, Bianchetti Garbato, Forberg, 2009).[8]

Музика и спорт су енормно популарни и, како Меклеод (McLeod) наводи, њихово састајање је све распрострањенија одлика културне продукције (McGuinness, 2009). Мекгинис у оквиру овог културног контекста наводи да је Кребс (Krebs) идентификовала четири карактеристике које дијеле

и њихово дејство, као синергистичких агенаса у изградњи идентитета и заједнице.

[7] Међу такмичарским спортовима на Олимпијском нивоу, ритмичка гимнастика и синхроно пливање дијели ову разлику (Harman, Bianchetti Garbato, Forberg, 2009; McGuinness, 2009), с недавним допунама програма укључују дресуру, вјежбе жена на партеру и фристајл скијање (McGuinness, 2009). Већина музике која прати ове активности је више „класичне" природе или из шоу репертоара (McGuinness, 2009).

[8] Не треба заборавити да је музика есенцијални елемент и у идентитету и формулацији алтернативних спортова. Оваквим активностима се, према ријечима Роберта Ринехарта (Robert Rinehart), „или идеолошки или практично" даје алтернатива главном спортском току и вриједностима главног тока (McGuinness 2009).

спорт и музика: (1) прати их сет правила у игри и покрету, (2) укључују континуирану менталну и физичку обуку за дисциплину и изврсност и стално тестирање способности против других, (3) укључују пирамидни перформанс од аматерских до елитних перформера, (4) обје културне сфере представљају „универзалне облике изражавања".

Извод из Међународне клизачке организације (ISU)[9] у оквиру свог система суђења у одјељку о извођењу и интерпретативним компонентама (PCS)[10], које се често виде као „умјетничко" мјерење перформанса, дефинише се као физичко и емотивно укључивање клизача/пара док преводе намјеру музике и кореографије, при чему је интерпретативна компонента дефинисана као пријевод музике на кретање на леду.

Када је ријеч о Пљушченку, неки сматрају да је крајњи извор „умјетничког садржаја" он сам, и да музика, изглед и кореографија требају играти више покретачку улогу која даје форму ономе што долази из њега самог, а онда би се могло говорити о аури, харизми. Још је прецизнија Меклеодова сугестија да музика и спорт омогућавају појединцима да афирмишу своје савршенство као солисти док остају дио кохезионе групе (McGuinness, 2009), какву је овим извођењем пружио Јевгениј Пљушченко као представних руске клизачке традиције.

Слободни програм умјетничког клизања, „који у суштини представља форму плеса", јесте она „вињета уметничких форми" коју Арнолд упоређује са сонетом, графиком или кратком причом, у којој, поред прописаних клизачких елемената и одређених наметнутих ограничења, која постоје и у форми сонета или графике, ипак има доста слободе и инвентивног обима за умјетнички процес и појаву умјетничког рада, који је посвећен „креативном слободном стилу перформанса на изабрани комад музике" (Arnold, 1990), а Пљушченковљево извођење у „Омажу Нижинском", сматрам, примјер је посебно ефикасне употребе музике и кореографије у такмичарском клизању – гдје медиј леда омогућава широку палету естетски осмишљених покрета који се, за разлику од балета, могу одржати док тијело клизи преко леда, што је посебно видљиво у завршној пируети (Arnold, 1990).[11]

5. МУЗИКА И КОРЕОГРАФИЈА „ОМАЖА НИЖИНСКОГ"

О класичној и „високој" култури музике су расправљали композитори попут Ерика Сатија (Eric Satie) (*Sports et Divertissments*), Димитрија Шостаковича (Дмитрий Дмитриевич Шостакович) (балет *The Golden Age* о фудба-

[9] International Skating Union.

[10] The Performance/Execution and the Interpretation components.

[11] Арнолд примјећује како вјероватно ниједан други медиј, осим воде, не омогућава извођачу да произведе такве лаке, клизеће, течне покрете, који се могу одржати, ако је потребно, тако да се може уживати у посебном облику у потпуности.

лу), Клода Дебисија (балет *Игра* [*Jeux*] који се одржава на тениском терену),[12] Михаела Нимана (Michael Nyman) (*After Extra Time* о фудбалу), али је спорт ријетко предмет популарне музике (McGuinness, 2009),[13] што је посебно занимљиво с обзиром на чињеницу да је Пљушченко био први клизач икада за којег је специјално написана музика. То је урадио академски образовани виолиниста Едвин Мартон (Edvin Marton), чиме се овакав чин компоновања оригиналне мелодије, уз инкорпорирање пасажа из „Шехерезаде" (Шехерезаде) Николаја Римски-Корсакова (Николай Андреевич Римский-Корсаков), може назвати авангардним, оригиналним, иновативним.[14]

Послије избора музике, кореографија програма је слиједећи главни подухват, гдје сваки покрет, гест и позиција морају бити инспирисани и компатибилни с музиком (темпо,[15] динамика,[16] промјене на терену музике,[17] трајање нота,[18] кључ,[19] тонови или гласови[20]) (Harman, Bianchetti Garbato, Forberg, 2009). И док нагласак на брзини и извођењу техничких елемената води многе клизаче да увелико игноришу музику коју сами изаберу (Harman, Bianchetti Garbato, Forberg, 2009), код Пљушченка овај проблем не само да не постоји, већ у извођењу слободног програма „Омаж Нижинском" „демонстрира успјешно коришћење кореографије" и „овладање умјетничком страном клизања" (Harman, Bianchetti Garbato, Forberg, 2009), гдје су технички покрети, посебно скокови, спирале, сложен и брз рад ногу, који прати сваки музички такт и кореографски покрет, брзина кретања, изрази лица, осјећање за музику, праћење сваке промјене темпа, постали средства кроз која овај клизач изражава музику.

[12] У балету „Игра" наступио је Вацлав Нижински (Вацлав Нижинский) и о томе писао у свом „Дневнику" (Nižinski, 2006).

[13] Посљедња сугестија припада Кену Меклеоду.

[14] Експеримент се ту није завршио. За тристоту годишњицу Ст. Петербурга, Игор Корнељук (Игорь Евгеньевич Корнелюк) је за Пљушченка прерадио своју композицију „Бандитский Петербург".

[15] Кораци, покрети руку и промјене у положају тијела требају одражавати темпо музике. Уздудљив програм често укључује најмање неколико промјена у темпу. Клизачи обично конструишу програм из три дијела – брз дио, потом спор дио, а затим још једна брза секција.

[16] Нарочито су важне промјене у динамици. Постоји много начина интерпретације динамике с покретима. Мекши пасажи се могу приказати с мањим или више интроспективним потезима. Како динамички ниво постаје гласнији, покрети требају одражавати ову промјену тако што постају већи и демонстративнији.

[17] На примјер, раст или смањење драматичности даје клизачу могућности да дода специфичне покрете који одражавају и повећавају осјећај музике.

[18] Промјена у трајању нота је очигледно начин да комад може дати осећај убрзавања или успоравања, а стварни темпо може бити стабилан.

[19] Најједноставнији концепт је разлика између дурских и молских тоналитета. Дурски кључеви ће често дати музици срећан или оптимистачан осјећај, док молски кључеви често преносе злокобно, тужно или суморно расположење.

[20] Музички комад може имати само једну мелодију или глас и тада се клизач у великој мјери фокусира на соло мелодије да се утврди жељена интерпретација. Комплекснији је комад с бројним супротстављеним мелодијама или дијеловима и потпуном, богатом пратњом. У наведеној сложенијој ситуацији, један од захтјева би могао бити да клизач уклопи покрете и рад ногу на главну мелодију или може клизати на начин да клизачке покрете изведе на контрамелодију или чак пратећи ритам.

6. ТРАДИЦИЈА КАО ИНСПИРАЦИЈА

У „тематској кореографији" (Arnold, 1990)[21] „Омажа Нижинском" позива се на „истинску традицију" (Hobsbom, 2002: 15) руског балета и, посебно, на балет „Поподне једног фауна" из 1912. године, „канонизован модернистички кореографски деби" Вацлава Нижинског (Järvinen, 2009), који припада „*пантеону вриједних дјела*" (Шуваковић, 2012).

Из руске балетске културне праксе, на којој се темељи руска клизачка школа, Пљушченко портретише, сада већ референтног и репрезентативног *Фауна*, Вацлава Нижинског, потврђујући како је традиција увијек „избор" или „изабрана" традиција из мноштва могућности, која се успоставља као доминантна, тј. хегемона, у друштвеним борбама за артикулацију актуелности (Шуваковић, 2012).

Иако не постоји ниједан филмски снимак игре Нижинског, на основу фотографских снимака[22] препознају се цитати које Пљушченко користи из балета – „математичка прецизност" и „нова врста плесне експресије" присиљавање плесних тијела да стварају „неприродне" облике, што је Нижински тражио од својих балерина (Järvinen, 2009). Нови захтјеви за играче и искуство формалне разлике су, објашњава Јарвинен (Järvinen), били незаборавни и за извођаче и гледаоце, што је неопходно да би рад постао канонизован, поново изведен и реинтерпретиран, а самим тим релевантан и данас.[23]

За разлику од става Нижинског који понекад пише да плесач исклизне из музичког такта, приписујући то темпераменту карактера (Järvinen, 2009)[24], концепција Пљушченковљеве кореографије не слиједи исту, иако се овдје ради о позивању на канон, већ је у питању реинтерпретација „Фауна" из 1912. године. Истовремено, стилизоване форме плеса које функционишу тако да нагласе природу кореографије као дизајна, као нешто компоновано ради одређеног ефекта (Järvinen, 2009), послужиле су не само Нижинском, већ их је, готово вијек касније, цитирајући у фрагментима на исти начин употребљавао и Пљушченко.

Осим тога, изабрано насљеђе умјетничког балетског канона „Поподне једног фауна" реинтерпретирано уз авангардни поступак компоновања музичког текста у „Омажу Нижинском" подупире спорт, као једну од најзначајних форми популарне културе (McGuinness, 2009)[25].

[21] Други тип кореографије јесте апстрактна кореографија (Arnold, 1990).

[22] Упућујем на Kirstein, Lincoln, 1975, на примјер.

[23] Поред бројних референци у плесним радовима као што су Marie Chouinard's La Faune (1987) или Douglas Wright's Faun Variations (1987), Јарвинен пише да је Фаун стекао мјесто у популарној култури и наводи примјере: Рудолф Валентино (Rudolph Valentino), Фреди Меркјури (Freddie Mercury) у видео-споту групе Квин (Queen) „Желим да се ослободим" (Want to Break Free) и Јевгениј Пљушченко у слободном програму умјетничког клизања када је играо на Фауна Нижинског.

[24] Четврта нимфа, најмања и најмлађа у групи, одлута и заборави шта треба радити, затим пожури да сустигне своје другарице.

[25] Аутор преноси став Дејвида Рова (David Rowe). Друга најзначајнија форма популарне културе је рок музика.

ЗАКЉУЧАК

Ако се естетски квалитети спорта сматрају „нуспроизводима", а не централном сврхом игара, као и да је умјетност представљање нечега у форми, да се естетски ужива, а циљ умјетника да произведе облик естетске контемплације (Reid, 1970), онда посвећени играч, попут Пљушченка, не би био умјетник у строгом смислу, иако може имати нешто од умјетника у себи, јер естетско није централна сврха његове игре. У умјетности је опште мјесто да општа формула посједује естетски квалитет и трансформише га у умјетнички квалитет, што је препознатљиво и разликује се, али није одвојено: ако је музичар прави умјетник, његова вјештина је асимилована у његовој умјетности (Reid, 1970). С обзиром на то да је Пљушченко у извођењу „Омажа Нижинском" оцијењен за функционалну перфекцију оличену не само у обављању задатих покрета већ и у „експресивности естетски оличеној у покрету", преостаје питање да ли се овај клизач може сматрати умјетником на леду? С обзиром на техничку изванредност и експресивност тијела усклађену с музиком, специјално компонованом за овог клизача, уз одсуство импровизације, а с циљем да се изведе естетски обликован покрет, закључак који произлази из овог истражиавања јесте да се Јевгениј Пљушченко послије извођења слободног програма „Омажа Нижинском" може сматрати не само спортистом, већ му се могу приписати естетски квалитети који негирају квалитативну разлику у пуноћи естетског доживљаја у односу на „умјетност" и квалификују га за правог умјетника на леду.

Литература

Arnold J., Peter. 1990. Sport, the Aesthetic and Art: Further Thoughts. *British Journal of Educational Studies,* Vol. 38, No. 2, pp. 160-179. Taylor & Francis, Ltd. On behalf of the Society for Educational Studies. Доступно на: http://www.jstor.org/stable/3121196. [17.05.2014].

Barthes, Roland. 1997. Of Sport and Men. *Canadian Journal of Film Studies,* Vol 6, No. 2, pp. 75-83. Доступно на: http://www.filmstudies.ca/journal/pdf/cj-film-studies62_Barthes_sport.pdf. [15.06.2014].

Harman, G., Bianchetti Garbato, S., Forberg, D. 2009. Music and figure skating. In A. Bateman, J. Bale (ed.), Sporting Sounds: relationships between sport and music. New York: Routledge, 85-98.

Hobsbom, Erik. 2002. Uvod: kako se tradicije izmišljaju u Erik Hobsbom i Terens Rejndžer (ured.), Izmišljanje tradicije, prev. Slobodanka Glišić i Mladena Prelić. Beograd: Biblioteka XX vek, pp. 5–25.

International Skating Union. 'ISU new judging system-program components overview.' Доступно на: http://www.isu.org/en/home. [06.06.2014].

Kirstein, Lincoln. 1975. Nijinsky dancing / text and commentary by Lincoln Kirstein; with essays by Jacques Rivière and Edwin Denby; photographs by Bert, de Meyer, Druet, Roosen, White, and others. New York: Alfred A. Knopf.

McGuinness, M. 2009. 'Friday Night and the Gates are Low': popular music and its relationship(s) to sport. In A. Bateman, J. Bale (ed.), Sporting Sounds: relationships between sport and music. New York: Routledge, pp.179-192.

Mcleod, Ken. 2011. We Are the Champions: The Politics of Sports and Popular Music. Ashgate Publishing Group. Доступно на: http://site.ebrary.com.proxy.kobson.nb.rs:2048/lib/belgrade/docDetail.action?docID=10481753&p00=sport%2C%20music%2C%20aesthetic. [08.06.2014].

Nižinski, Vaclav Fomič. 2006. Dnevnik, prev. Milan Đorđević. Beograd, Čačak: Gradac.

Plushenko, Evgeni. Biography. ISU. Доступно на: http://www.isuresults.com/bios/isufs00000124.htm. [06.06.2014].

Reid, Louis Arnaud. 1970. Sport, the Aesthetic and Art. British Journal of Educational Studies, Vol. 18, No. 3, pp. 245–258. Доступно на: http://www.jstor.org/stable/3120582. [29.05.2014].

Järvinen, Hanna. 2009. Dancing without Space – On Nijinsky's "L'Après-midi d'un Faune" (1912). Dance Research: *The Journal of the Society for Dance Research,* Vol. 27, No. 1, pp. 28–64. Edinburgh University. Доступно на: http://www.jstor.org/stable/40264006 [12.05.2014].

Радош, Јово. 2010. Филозофија спорта. Сремски Карловци: Каирос.

Шуваковић, Мишко. 2012. Канон, традиција и друго у: Соња Маринковић, Санда Додик (уред.), Традиција као инспирација: тематски зборник радова са научног скупа (15–16. април 2011) / Научни скуп Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог, Бања Лука: Академија умјетности, Музиколошко друштво Републике Српске: 9–19.

Borislava Vučković

MOVEMENT AND MUSIC: INTERPRETATION OF EVGENI PLUSHENKO IN *TRIBUTE TO NIJINSKY*

Summary

Prelude "Afternoon of a Peacock" ("L' Après -midi d' un Faune") by Claude Debussy, inspired by the song of the same name of Stéphane Mallarmé, which was published in 1876, Vaclav Nijinsky (Вацлав Нижинский) used in 1912. for his "canonized modernist choreography debut" of the same name (Hanna Järvinen). His Peacock gained its place in popular culture – in a figure skating, "aesthetic sport" (Jovo Radoš) or "partially aesthetic sport", in which the purpose cannot be specified without reference to the aesthetic manner of achieving it (Peter J. Arnold). Relying on "a real tradition" (Hobsbawm) of Russian ballet, figure skater Evgeni Plushenko (Евгений Плющенко) performed a free program entitled "Tribute to Nijinsky" (*Посвящение Нижинскому*) at the National Championships of Russia 2003/2004. and under the old scoring system got perfect 6.0 for artistic impression. His formally and aesthetically perfect interpretation of music by using the body as an expressive instrument allows us to explore the complex relationship between sport, art and aesthetic concepts. If we argue the argument that was set by Louis Arnaud Reid that the figure skating is a "special sport" in which there are elements of an aesthetic, and that Plushenko performed "Tribute to Nijinsky" evaluated for functional perfection personified and given movement in the performance and in the "aesthetic expressiveness personified in motion", we conclude that the elite skater Evgeni Plushenko is considered not just an athlete but he should be attributed the artistic quality and call him a real artist on the ice.

Key words: movement, music, interpretation, Plushenko, *Tribute to Nijinsky*.

Оригинални научни рад / *Original research paper*

UDK 782.1:78.089.7
78.07:929 Ђ. Verdi

ВИОЛЕТИН САН – ВЕРДИЈЕВА СМРТ

Вања М. Спасић
vanja88@msn.com

Сажетак

Предмет овог рада јесте питање интерпретације Вердијеве опере *Травијата* у режији Јурија Александрова, која је постављена на репертоар опере и театра *Madlenianum* у Београду. Из перспективе интердисциплинарности, односно, познавањем и коришћењем различитих теорија – институционална теорија, постструктуралистичка теорија, теорија и пракса извођачких уметности – у раду се расправља о питању ауторства редитеља који преузима улогу композитора дела, као и о институцији – театру, који омогућава арбитрарну поставку музичко-сценског дела.

Кључне речи: интерпретација, сан, смрт аутора, извођачке уметности, институција

УВОД

Општа кретања у свету, бржи и динамичнији ток живота, као и незамислив напредак технике, нарочито медија, утицао је и на промене у оперској уметности. У протеклих неколико деценија, актуелизација класичних опера постала је уобичајна пракса. Ако је до данас постојао концепт „оживети замисао композитора", сада је више пракса „приближити дело публици" односно времену у којем се дело изводи. Идеја режисера постаје примарна у тумачењу и разумевању музичко-сценског дела и од ње зависи каква ће бити поставка опере на сцени.

У изради овог рада, оперу сагледавам на два начина. Прво као музичко-сценско дело, које је у основи музички облик, при чему је наглашен однос композитора и дела. И други начин, у оквирима извођачке уметности, опера се може тумачити као „просторно-временски догађај у којем се живим извођењем предочава одређени садржај",[1] сагледавајући однос редитеља

[1] Ана Вујановић као објект семиолошке анализе театра предлаже појединачно театраско дело, изведбу, представу коју дефинише на следећи начин: „Појединачно театарско дело се, у ширем семиолошком смислу, може дефинисати као просторно-временски догађај, поступак или чин конституисања одређеног (релативно јединственог) значења, односно значењске целине. У ужем

према делу. Оно што је тежиште рада јесте заправо извођење опере од њеног материјалног производа уметности до чулно предочивог феномена. У том процесу кључну улогу има редитељ који *ишчитава* оперу и поставља је на сцену.

За ову прилику одлучила сам се за Вердијеву оперу *Травијата* (Giuseppe Verdi, La Traviata) која је изведена у београдском приватном позоришту *Madlenianum* 2006. године, у режији Јурија Александрова и музичкој интерпретацији диригента Станка Јовановића и солиста Олге Малевић Ђорђевић, Дејана Максимовића и Миодрага Мише Јовановића.

Овде није циљ да покажем да ли је нека интерпретација добра или лоша (ако је то уопште могуће објективно оценити), већ могућност сагледавања савременог приступа или ишчитавање дела из визуре редитеља. У складу с тим покушаћу да покажем на који начин редитељ, читајући дело, постаје његов (ко)аутор.

1. ИЗВОЂАЧКЕ УМЕТНОСТИ: ОПЕРА

У оквиру теорије и праксе извођачке уметности у центар пажње постављено је извођење, а не производња дела.[2] Круцијално за сам приступ извођачким уметностима јесте, према речима Ане Вујановић, разликовање појмова извођења и изведбе,[3] које посматра у аналогији са разликовањем дела и текста Ролана Барта (Roland Barthes).[4] Ове полазне аналогије проналазим и у односу између партитуре опере и интерпретације редитеља.

смислу, позоришна представа је просторно-временски догађај, поступак или чин у којем се живим извођењем (заступањем, представљањем, приказивањем, симулирањем, указивањем) предочава (чини чулно предочивим, доступним) одређени садржај". Ana Vujanović, *Razarajući označitelji/e performansa: prilog zasnivanju pozno poststrukturalističke materijalističke teorije izvođačkih umetnosti*, Beograd, SKC, 2004: 51–52.

[2] Ана Вујановић појам извођачке уметности дефинише као „теоријско-уметнички појам који се најчешће односи на оне уметности које нису усмерене на производњу дела већ се остварују у самом извођењу, као што су: драмски, амбијентални, луткарски, музички, физички и плесни театар, дигитални, интернет театар и перформанс, радио драма, опера, балет, плес, *performans art, body art, hepening* и паратеатарске уметничке праксе". Ana Vujanović, *DOKSICID s-TIU/4,* Sremski Karlovci, Izvođačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2007: 6.

[3] „Изведба се односи на феномен извођења (најчешће сценског и/или живог) и указује на материјални производ уметности, извођење се односи на процес, на праксу и указује на материјално процесирање уметности у друштву". Ana Vujanović, *DOKSICID s-TIU/4*,нав. дело:61.

[4] У тексту *Од дела до текста*, Барт дефинише дело као физички предмет („дјело заузима дио простора књига нпр, у књижницама", „дјело се може држати у рукама"), док је текст методолошко подручје („текст је процес демонстрирања, он говори по неким правилима или против неких правила", „текст се доживљава само у дјелатностима производње"). Другим речима, дело би се могло одредити као „јединствена значењска целина", а текст као „многострукост значења" односно процес/пракса проивођења значења. Видети више о томе у: Ana Vujanović, *DOKSICID s-TIU/4*: 88–89; Roland Barthes, „Od djela do teksta", *Suvremene književne teorije*, ur. Miroslav Beker, Zagreb, Matica Hrvatska, 1999: 202–207.

Наиме, рекли смо да је опера извођачка уметност, јер се реализује извођењем (оперска представа, односно њена партитура се изводи јавно) и у складу с тим њена изведба дефинише се као „просторно-временски догађај" који реферира на одређени садржај. То би одговарало дефиницији *изведбе* Ане Вујановић, као материјални производ уметности. Или прецизније *реализацији* опере на сцени или њена „последња" истанца у оквиру „система" у којем музичко(сценско) дело егзистира (композиторова идеја–партитура–реализација/извођење). Али, сама реализација опере реферира на партитуру као нешто што је „опипљив" део егзистенције музичког (и сценског) дела. Дакле, оно што би запарво било аналогно тумачењу разлике између изведбе/дела и извођења/текста у случају опере јесте партитура као њен материјални део и интерпретација као специфична врста текста (режисерова интерпретација) или избор могућности који не настоји да открије прави начин тумачења партитуре. Интерпретација представља „читање" из угла редитеља, а њен резултат је изведба/реализација на сцени, чулно предочив феномен.

1. ПРОБЛЕМ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ

У литератури се интерпретација често дефинише као „однос извођача према делу или само извођење дела".[5] У нешто ужем значењу, интерпретација може бити „објашњење и тумачење које садржи експлицитно гледиште и став особе која објашњава и тумачи".[6]

Интерпретација дела настаје у одређеним условима и околностима, односно, зависи од историјских, друштвених и психолошких промена. Такође, разумевање и интерпретација дела има и своју временску димензију, јер ангажује субјективност једне епохе или једне личности односно „представља тренутну ситуацију и искуство субјекта приликом суочавања са предметом/објектом који жели да разуме и интерпретира".[7]

1.1 Композитор – дело

Опера, као музичко-сценско дело, егзистира између композиторове идеје – њеног записа (партитуре) и њене интерпретације. Запис или партитура је најприближнија идеји аутора, али није доследна њена репрезентација. Наиме, у самом том процесу записивања „губи се" један

[5] Душан Трбојевић, „Варијације на тему Аспекти интерпретације, *Аспекти интерпретације: реферати са научног скупа одржаног 22. и 23. IV 1988*. (ур. Мирјана Веселиновић). Београд, УКС, 1989: 5.
[6] Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umetnosti*, Zagreb, Horetzky, Ghent, Vlees &Beton, 2005, 282.
[7] Цитирано према Жизел Брелу. Видети у: Христина Медић, „Интерпретација и рецепција музичког дела- избор могућности", *Аспекти интерпретације: реферати са научног скупа одржаног 22. и 23. IV 1988.* (ур. Мирјана Веселиновић), Београд, УКС, 1989: 114.

део ауторове идеје, пре свега због коришћења музичког писма.[8] Оно што можда олакшава записивање музике када је у питању опера, јесте то што је музика „обликована" према драмском садржају либрета.[9] Не улазећи у однос између музике и текста, задржаћемо се на партитури као музичко-сценском „предлошку" за поставку опере на сцени. Међутим, Вердијева тежња за реализмом и психолошком карактеризацијом ликова повлачила је за собом и нов приступ либрету, због чега је сам композитор "правио скице с детаљним описима призора, карактера и понашања ликова, па се улога либретисте често ограничавала само на преношење Вердијевог плана из прозе у стихове".[10] Најбољи пример таквом његовом приступу јесте опера *Травијата*, коју је Верди компоновао фасциниран драмом Александра Диме (Alexandre Dumas 1802–1870) *Дама са камелијама* (La Dame aux camelias, 1848) у сарадњи са либретистом Франческом Марија Пијаве (Francesco Maria Piave, 1810–1876). Верди је мајсторски продро у психу жене из полусвета и постигао највиши врхунац драмске напетости управо у њеном сукобу са лицемерјем тадашњег друштва. Али, премијерно извођење 1853. године било је неуспешно због савремености теме (и лошег одабира певача). Венецијанска аристократија није допустила Вердијеву идеју да костими буду савремени и захтевала је да се радња опере премести на почетак 18. века у Паризу. Неколико месеци раније, Верди је написао у писму пријатељу да је тема *un soggetto dell'epoca* – „модерна тема, тема нашег времена".[11] С обзиром на то да опера није била постављена „до краја" према замисли композитора, због цензуре, *Травијата* као једно од најпопуларнијих дела на репертоару, постала је „изазов" за различите сценске адаптације.

Дакле, оперу као музичко-сценско дело посматрамо у различитим њеним „фазама" од композиторове идеје „преточене" у партитуру, а затим реализоване на сцени, партитура би представљала непроменљиви део опере, док је интерпретација њена променљива категорија.

Интерпретација опере може бити разматрана на више начина. С једне стране, као интерпретација која има за циљ да открије смисао и значења која је аутор желео да да свом тексту и, с друге стране, постоји интерпретација која приказује дело са одређене тачке гледишта. Композитор ствара „затворен" облик у жељи да он буде схваћен онако како га је он произвео, али у чину тумачења и разумевања „првобитног облика" интерпретатор

[8] Композитор помоћу музичког система – знакова и симбола – записује своје идеје које извођач остварује у звуку на основу дешифровања тих знакова. Тако на пример, систем музичке нотације за бележење тонске висине и трајање јесте темперовани систем, док су знаци за агогику, динамику, артикулацију, фразирање и сл. најчешће релативни. Више о томе видети у: Tijana Popović-Mlađenović, *Muzičko pismo*, Beograd, CLIO, 1996.

[9] Либрето представља једну врсту „текстуалног" сценарија за оперу, текст на који се компонује музика.

[10] *Muzička enciklopedija*, ur. Krešimir Kovačević, Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1974: 653.

[11] Zachary Woolfe, „Willy Decker Reinvents La Traviata at the Met" доступно на: http://observer.com/2011/01/willy-decker-reinvents-emla-traviataem-at-the-met/

уноси свој укус, знање, личне предрасуде тако да реализација дела зависи од одређеног индивидуалног погледа.[12]

Ако то сагледамо кроз редитељску праксу, првом тумачењу би одговарала класична поставка опере на сцени у виду реконструисања и што ближег приближавања композиторовој идеји, док би у другом случају то значило да интерпретатор/редитељ ‹›уноси›› одређено знање и своју личност у тумачење дела. Извдеба је резултат редитљске интерпретације дела. Извођење дела као таквог не представља једину могућу истину о делу, већ је настала процесом „прилагођавања објективних датости дела субјективним потребама читача“.[13]

1.2 Режисер – дело

У класичној поставци опера тежило се ка томе да се што верније прикаже замисао композитора, док се у савременом театру испољава стваралачки потенцијал редитеља. Другим речима, режија се сагледава као нова уметност. Композитор је спонтани први редитељ, јер он у симбиози музике и текста обликује ликове на сцени, док данас редитељска концепција дела може да „исправи“ аутора дела и усмери извођача у складу са захтевима редитељског укуса. То није у потпуности неосновано, јер редитељ мора да разликује означене просторе уписане у делу/тексту и остварене просторе на позорници. Дакле, практичном раду редитеља претходи умеће, а умећу знање и разумевање. У томе се управо огледа креативност сваког редитеља – идеја како решити на другачији начин поставку дела на сцени.

При томе, услови за конкретно извођење опере битно утичу на само дело. Другим речима, за реализацију *Травијате* у режији Александрова важно је место извођења. За оперске реализације у кућама као што је код нас опера и театар *Madlenianum*,[14] карактеристична је усмереност на музичку страну извођења као и нове теденције на пољу режије. *Madlenianum* је организован као музичко-сценско позориште без сопственог ансамбла, због чега су уметници везани својим уговорима за пројекте.[15] Репертоарска политика овог театра јесте да свака нова продукција обухвата нови ауторски тим и нову глумачку/певачку поделу.

[12] Умберто Еко, *Отворено дјело*, Сарајево, 1965: 33–34.

[13] Христина Медић, „Интерпретација и рецепција музичког дела- избор могућности“, нав. дело:116.

[14] Опера и театар Madlenianum је прва приватна оперска кућа у Србији. Њен оснивач је Мадлена Цептер, која је описала театар као „место где ће се разигравати креативне снаге, где ће се задржати и вратити креативни ствараоци›› са циљем да се на сцени нове опере „прате уметнички трендови у свету“, као и то да ‹›нас (креативни ствараоци) заступају на начин на који можемо бити поносни››. Реч оснивача видети на web-страници: http://www.madlenianum.rs.

[15] Видети на web-страници: http://www.madlenianum.rs.

Ако бисмо ово сагледали кроз институционалну теорију Џорџа Дикија (George Dickie, *What is art: an institutional analysis*) који сматра да се уметничко дело не препознаје само по себи, већ статус уметничког дела добија на основу институције уметности и културе које прихватају, бирају или нуде одређену ситуацију, догађај као уметнички рад, дело, место извођења је важан предуслов за изведбу дела. Наиме, идеја режисера Александрова да измени жанровско одређење опере тиме што је оперу завршио срећним крајем, могуће је реализовати управо у театру као што је *Madlenianum* који је отворен за нова решења. Међутим, таква измена дела не би била прихваћена у репертоарским позориштима, као што је, на пример, Народно позориште у Београду или било који други театар, који прати стилске одреднице композитора. Другим речима, овде се не разматра да ли је нешто уметнички рад или дело, већ да је за одређену интерпретацију дела и њену реализацију врло важно место извођења – институција.

Режисер Јурај Александров, без промене оригиналног текста, следи сопствену визију приче. Објашњавајући своју идеју, режисер каже:

> «Ја излажем ситуацију до крајњих граница. Само сан омогућава Виолети да живи и спасе је од њеног ужаса. Она сања о принцу који ће доћи и одвести је далеко од овог ужаса. Покушали смо да покажемо лепоту њеног имагинарног света. Али сан Виолете је неспојив са реалношћу: споља просперитентан свет, заводљив и недостижан за јунакињу, ухваћен је у проституцију људских односа. Покушавајући да дотакне тај свет, он се за њу претвара у ноћну мору.»[16]

Сама драма *Даме с камелијама* није лишена двосмисленог тумачења. С једне стране, имамо оно што је реалност – атмосфера тадашњег друштва. С друге – у том свету не изостаје машта при чему Александров истиче фантазију скоро на ивици укуса. Тај свет, који је у основи лирски, гледајући очима јунакиње, свет њених осећања, понекад наиван, понекад вулгаран, као и њени снови о нади инспирисани су причама са истим срећним крајем. У књигама – лепа бајка о љубави девојке са улице и милионера, која се завршава величанственом свадбом у финалу. У њеним сновима, а још више у реалности, ништа није тако, све је збуњујуће, разнолики ликови сопственог сценарија, као и стварни, нису вољни да дају своју срећу и љубав.

Дуге кожне чизме на високим потпетицама, сјајни тамни огртач до пода, под којим је кратка сукња, перика у стилу Мерилин Монро и надахнуто понашање у уобичајеном покушају да заустави аутомобил... тако почиње мит о Травијати. Она је овде представница најстарије професије у најновијој верзији. Сличне њој налазе се на улицама било ког града у данашњем свету. Она седи на клупи и чита књигу – *Даму с камелијама*. Иза

[16] Видети на: http://operatheatremadlenianum.com/travijata-poetika

леђа, излог са луткама у венчаницама – Салон снова. У моменту кад се појављује господин на сцени, који је огрће белим огртачем, за Виолету почиње нешто као сан – она је у свом париском салону и поздравља госте на забави. Што се тиче акустичке слике овакав призор на самом почетку прати звук сирене, саобраћаја (не пише у партитури!) и онда тек почиње увертира. Оркестар којим је руководио Станко Јовановић налази се у дну сцене, иза полупровидног паравана. С обзиром на то да је извођење на камерној сцени, хор је сведен на шеснаест чланова, као и оркестарски корпус који је смањен, чак у првом чину део оркестарске партитуре преузима и клавир.

Међутим, можда најекстремније решење режисера јесте финале опере са „срећним крајем". У моменту када у опери Виолета умире, а сцене из њених снова јој окрећу леђа, она се „буди". То схватамо кад изговара „необично је", а затим скида спаваћицу, облачи мини сукњу и истрчава на улицу.

У програмској књижици, Јуриј Александов је ово објаснио на следећи начин:

> „...мислим да треба једноставно да се осврнемо око себе и схватимо – друштво, чак и кад је такозвано 'високо друштво', познаје знатно тананији одабир порока, где је на продају не само тело, већ и душа, морал, част, достојанство, национална идеја.
> Ето зашто нисам могао да Виолету препустим коштуњавим рукама смрти. Ето зашто сам одушевљено искористио натукницу великог Маестра који је оперу завршио Виолетиним речима: ‹Како ми је одједном постало лакше! Бол је прошао. Ах, живот, живот ми се вратио›. И ја сам Виолети оставио живот, онај живот који јој је унапред одредио Господ! И још наду! Што и вама желим..."

Ова констатација можда објашњава његову идеју у смислу сценске реализације, али остаје нејасна Вердијева музика која је „везана" за трагичан крај. Александров је, знајући то, „замаглио" истим звуком са почетка – бука саобраћаја, сирене.

Другим речима, стиче се утисак да је више реч о редитељској представи, где је све подређено, па чак и музика, самој идеји режисера. Ова интерпретација одбацује тумачење сагласно с такозваном намером аутора и тај прелазак са аутора на читаоца Ролан Барт је прогласио симболичном *смрћу аутора*.[17] Режисер Александров није тежио ка томе да обезбеди изведбу која ће бити у складу са Вердијевом интенцијом, већ *ствара дело* које

[17] У есеју Смрт аутора Барт развија тезе о ‹извору текста› тј. односу аутора и уметничког дела..."текст постоји независно од аутора и, чак, аутор му не претходи, већ је аутор као субјект конструкт текста (‹папирнато ја›) успостављен у читању". Видети у: Ana Vujanović, *Razarajući označitelji/e performansa:prilog zasnivanju pozno poststrukturalističke materijalističke teorije izvođačkih umetnosti,* nav.delo: 86–87; Roland Barthes, „Smrt autora", *Suvremene književne teorije,* ur. Miroslav Beker, Zagreb, Matica Hrvatska, 1999: 197–201.

прати његову идеју – кроз Виолетин сан показује (критикује) лицемерност друштва – користећи партитуру опере *Травијата.*

ЗАКЉУЧАК

Изведба *Травијате* на сцени *Madlenianuma* представља идеју, замисао Јурија Александрова коју је извукао из дела. Његово тумачење и разумевање Вердијеве опере производи она значења која нису интенционално дата у самом делу, већ су настала у складу са субјективним потребама режисера. Интерпретација режисера може се сагледати као производња могућности за разумевање, јер, иако знамо да је Верди правио скице за изведбе својих дела, не можемо поуздано тврдити да је имао некакве претензије да „надзире" произвођење смисла, па је интерпретатору/режисеру остављено широко поље за истицање. На тај начин, режисер је фактички постао стваралац значења, а не истрајни трагалац за смислом. Улога режисера се самим тим мења и он, као стваралац, интерпретатор, читач, преузима улогу композитора приликом поставке опере на сцену.

Литература

Barthes, Roland, 1999. Od djela do teksta. U Miroslav Beker (ur.) *Suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica Hrvatska, 202–207.

Barthes, Roland, 1999. Smrt autora, U Miroslav Beker (ur.) *Suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica Hrvatska, 197–201.

Vujanović, Ana, 2004. *Razarajući označitelji/e performansa:prilog zasnivanju pozno poststrukturalističke materijalističke teorije izvođačkih umetnosti*, Beograd: SKC.

Vujanović, Ana, 2007. „DOKSICD s-TIU/4, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Еко, Умберто, 1965. *Отворено дјело*, Сарајево.

Медић, Христина, 1989. Интерпретација и рецепција музичког дела - избор могућности. У Мирјана Веселиновић (ур.) *Аспекти интерпретације: реферати са научног скупа одржаног 22. и 23. IV 1988.* Београд: УКС, 113–123.

Поповић, Тијана, 1989. Појам и елементи „аналитичке" интерпретације. У Мирјана Веселиновић (ур.) *Аспекти интерпретације: реферати са научног скупа одржаног 22. и 23. IV 1988.* Београд: УКС, 135–145.

Popović-Mlađenović, Tijana, 1996. *Muzičko pismo*, Beograd: CLIO.

Трбојевић, Душан, 1989. Варијације на тему „Аспекти интерпретације". У Мирјана Веселиновић (ур.) *Аспекти интерпретације: реферати са научног скупа одржаног 22. и 23. IV 1988.* Београд: УКС, 5–13.

Šuvaković, Miško. 2005. *Pojmovnik suvremene umetnosti*, Zagreb: Horetzky, Ghent, Vlees &Beton.

Vanja M. Spasić

VIOLETTA'S DREAM – THE DEAD OF VERDI

Summary

In this paper interpretation is seen as creative, artistic act that allows the emergence of musical-theatrical work seen as another option to perform its realization. My goal here is not to show that some interpretation is good or bad (if it is even possible to evaluate objectively), more the possibility of perceiving the modern approach or reading work from the perspective of directors.

For this occasion I decided for Verdi's opera La Traviata (Giuseppe Verdi, La Traviata), which was performed at Belgrade's private theater Madlenianum 2006, directed by Yuri Alexandrov and musical interpretation conductor Stanko Jovanovic and soloist Olga Malevic Djordjevic, Dejan Maksimovic and Miodrag Misa Jovanovic.

This interpretation rejects the comprehention according to the, so-called, intention of the author, and that transition from the author to the reader Roland Barthes declared symbolically as death of the author. Testimony about it, maybe the most extreme director's solution, is final with „happy ending". The director Alexandrov did not seek to provide the performance that will be compatibile with Verdi's intention, but creates work that follows his idea – through Violet's dream shows (criticize) the hypocrisy of the society – using partitura of the opera La Traviata.

Interpretation of director can be viewed as a production of possibilities for understanding, because, although we know that Verdi made sketches for the performance of his work, we can not say for sure that he had some pretensions to „supervise" producing sense, so he left a wide field for highlighting to the performer/director. In this way, the director has in fact become a creator of meaning, not persistent seeker for meaning. The role of the director therefore changes and he, as the creator, interpretater, reader, takes on the role of composer while setting the scene.

Key words: interpretation, dream, author's death, performing arts, institution

TEORIJA I ANALIZA
(Theory and Analysis)

Оригинални научни рад / *Original research paper*

UDK 781.1/.6+78.71.1

ANALITIČKA INTERPRETACIJA[1]

Anica Sabo
Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti
isabo@sbb.rs

Sažetak

Terminološka odrednica u naslovu rada nalazi primenu u najrazličitijim vidovima tumačenja muzičkog dela. Koristi se za sagledavanje svakovrsnih izvođačkih interpretacija, kao ishodište tumačenja analitičkih rezultata ili u najopštijem smislu kao metafora za različite aspekte sistemskog proučavanja muzičkog dela. Zbog veoma široke primene ove odrednice, u radu se ukazuje na različite mogućnosti njene primene. Posebno se ispituje veza između interpretacije analize muzičke forme i izvođenja određenog muzičkog dela.

Ključne reči: analiza, interpretacija, fenomen, muzički tok, muzički oblici

Terminološka odrednica data iz naslova rada u literaturi nalazi široku primenu i veoma različita tumačenja. Kao jedan od važnih oslonaca u razumevanju dela, suočavanje sa raznorodnim aspektima analitičke interpretacije nalazi primenu gotovo u svim vidovima tumačenja muzičkog sadržaja. O analitičkoj interpretaciji se govori pri sagledavanju izvođačke interpretacije određenog muzičkog dela (instrumentalnog, vokalnog ili voklano-instrumentalnog), interpretaciji podležu rezultati analize muzičkog sadržaja (kontrapunktske, harmonske, formalne, stilske...), ova odrednica često se primenjuje kao metafora za različite aspekte sistemskog tumačenja muzičkog dela ili se prožimaju svi navedeni vidovi analitičke interpretacije.

U radu, pažnja je fokusirana na analitičku inerpretaciju kao interpretaciju analize muzičke forme, u sadejstvu sa činom izvođenja – izvođaštvom, koje se neretko smatra sinonimom razumevanja same odrednice 'analitička interpretacija'. Interpretacija analize muzičke forme u izvođenju određenog muzičkog dela dobija važnu analitičku argumentaciju. Ova tema često zaokuplja pažnju

[1] U radu je predstavljen deo istraživanja na projektu Identiteti srpske muzike u svetskom kulturnom kontekstu (ev. br. 177019) koji finansira Ministarstvo prosvete nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

stručnjaka različitog profila i, ne bez razloga, uvek iznova provocira svakovrsna istraživanja, uključujući i ona koja se vezuju za oblast muzičke teorije.

Za razmatranja koja u radu slede od posebnog je značaja uvažavanje metodologije analize muzičke forme koja podrazumeva pomeranje težišta analitičkog postupka sa proučavanja formalnog obrasca na muzički tok, čime se otvara mogućnost sagledavanja procesualnosti muzičkog dela. Na taj način se analiza muzičkog oblika prati iz perspektive oblikovanja muzičkog sadržaja, a realizacija formalnog modela ne razmatra primarno iz perspektive pripadnosti određenom tipu oblika. Premda razotkrivanje konkretnog oblika jeste važno, neuporedivo je značajnije utvrditi zakonitosti izgradnje celine. Ova metodologija se oslanja na tradicionalnu metodu analize muzičke forme, ali na predloženi način ona dobija novo usmerenje koje razotkriva najdelikatnije spoznaje o muzičkom delu. Svojstva tradicionalne analize opstaju, ali se rezultati sagledavaju u bitno drugačijim uslovima i okruženju.[2]

U predloženim okolnostima analiza postaje interpretacija određene kompozicije, i kazuje o „najdubljim vezama, što ih je samo analiza u stanju razotkriti" pri čemu treba „razlikovati ono što se zbiva unutar samog dela od načina na koji se ono formiralo u svesti ili ne-svesti umetnika" (Adorno, 1989: 30). Iz tih razloga, u radu se polazi od uverenja da se najdublji slojevi jednog dela 'samo analizom mogu razotkriti'. Pri tom se mora imati na umu da analiza, odnosno proces razobličenja neke kompozicije jeste jednako stvaralački i kreativan kao i proces njenog uobličavanja. Na taj način muzičko ostvarenje i njegova analitička interpretacija postaju jedinstven umetnički organizam.

To podrazumeva prenošenje same interpretacije iz jednog medija, muzičkog toka, u drugi, odnosno pisanu reč. Potrebno je, dakle, jedan vid iskaza transformisati u drugi, a da se pri tom očuvaju svojstva samog fenomena o kome se piše. Ako se ova okolnost ima na umu i ako se posebna pažnja posveti suodnošavanju dva vida interpretacija (muzičke i tekstualne) „ne samo da se muzika može shvatiti kao sopstvena analiza, već se i analiza može shvatiti kao muzika" (Veselinović-Hofman, 2002: 37).

Ukoliko se prihvati stav po kome je analiza muzičkog toka polazna osnova razumevanja muzičke forme, sasvim je logično da muzička rečenica, kao „najmanji integralni deo muzičkog toka" (Popović, 1998: 226), koja sadrži i karakteristike muzičkog toka u celini, bude polazna osnova za sagledavanje analitičke interpretacije. Zato se polazi od stava prema kome su „pitanja iz oblasti muzičke sintakse, odnosno pitanja elemenata njenih potencijalnih izražajnih

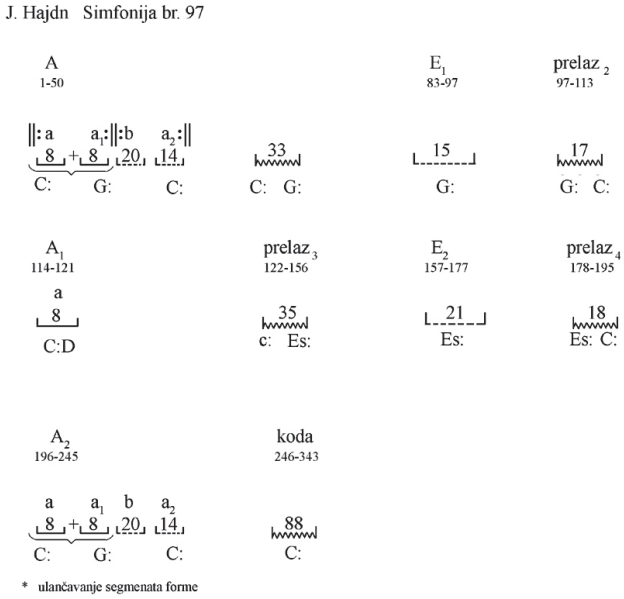
[2] Pitanjem metodologije analize muzičkog oblika, koja se sa primarnog razmatranja formalnog modela premešta na sagledavanje fenomena muzičkog toka, autorka ovog rada se bavila u doktorskoj disertaciji pod nazivom *Ispoljavanje simetrije u muzičkom obliku – pitanja metodologije analize*. U ovom momentu je, možda, posebno važno i potrebno ukazati na to da promenjeni ugao metodološkog pristupa analizi nužno iziskuje utvrđivanje operativnog analitičkog instrumentarija i preciziranje terminoloških odrednica. Potrebno je formirati metodološki čvrstu platformu koja obezbeđuje celovitost analitičkog postupka, ali i izdvajanje pojedinačnih nivoa muzičkog toka koje je moguće podvrgnuti posebnom proučavanju.

sredstava, koja se na ovaj način pokreću, suštinski problemi 'analitičke' interpretacije" (Popović, 1989: 137)[3].

Uz uvažavanje značaja koji ispitivanje muzičke sintakse ima za razumevanje veze fenomena muzičkog toka i interpretacije, potrebno je ukazati i na viši nivo njihove povezanosti. U tom smislu biće sagledan oblik tema **A** finalnog stava *Londonske simfonije No 97, u C-duru* Jozefa Hajdna (Joseph Haydn), u sadejstvu sa načinom na koji se izvodi, interpretira u realnom zvuku (primer 1).

Ovaj stav je osmišljen kao rondo sa jednom temom i epizodama. Za sagledavanje analitičke interpretacije od posebnog je zanačaja strukturni plan teme. Shodno zakonitostima rondo forme, tema se javlja tri puta, u osnovnom tonalitetu, na prepoznatljivom tematskom materijalu, a na strukturnom planu nastupi teme se međusobno razlikuju.

Primer 1



Stav počinje temom koja bitiše između dvodelne i trodelne pesme[4]. Te se karakteristike jasno ispoljavaju u zapisu pri prvom izlaganju (takt 1–50), a

[3] U svom radu Tijana Popović se bavi pitanjima muzičke sintakse na primeru četvrtog stava kompozicije *Odjeci – svita za klavir,* Vasilija Mokranjca. Poređenjem tri različite interpretacije ukazuje na moguća tumačenja jedne muzičke rečenice. Uz konstataciju da postoje „činjenice, očiglednosti koje predstavljaju neprikosnovenost kompozitorove zamisli – nepromenljiva pravila, odnose koji se ne mogu menjati i ne mogu biti preinačeni u procesu interpretacije" ističe da „interpret (...) može u priličnoj meri da utiče na korelaciju segmenata, time što će ih veoma diskretno povezati ili razdvojiti, primicati ili odmicati u prenosnom smislu reči, odnosno uticati na njihovo različito grupisanje. Kao rezultat različitih interpretacija mogu se dobiti najraznovrsnije kombinacije kristalisanja strukture" (Popović, 1989: 137).

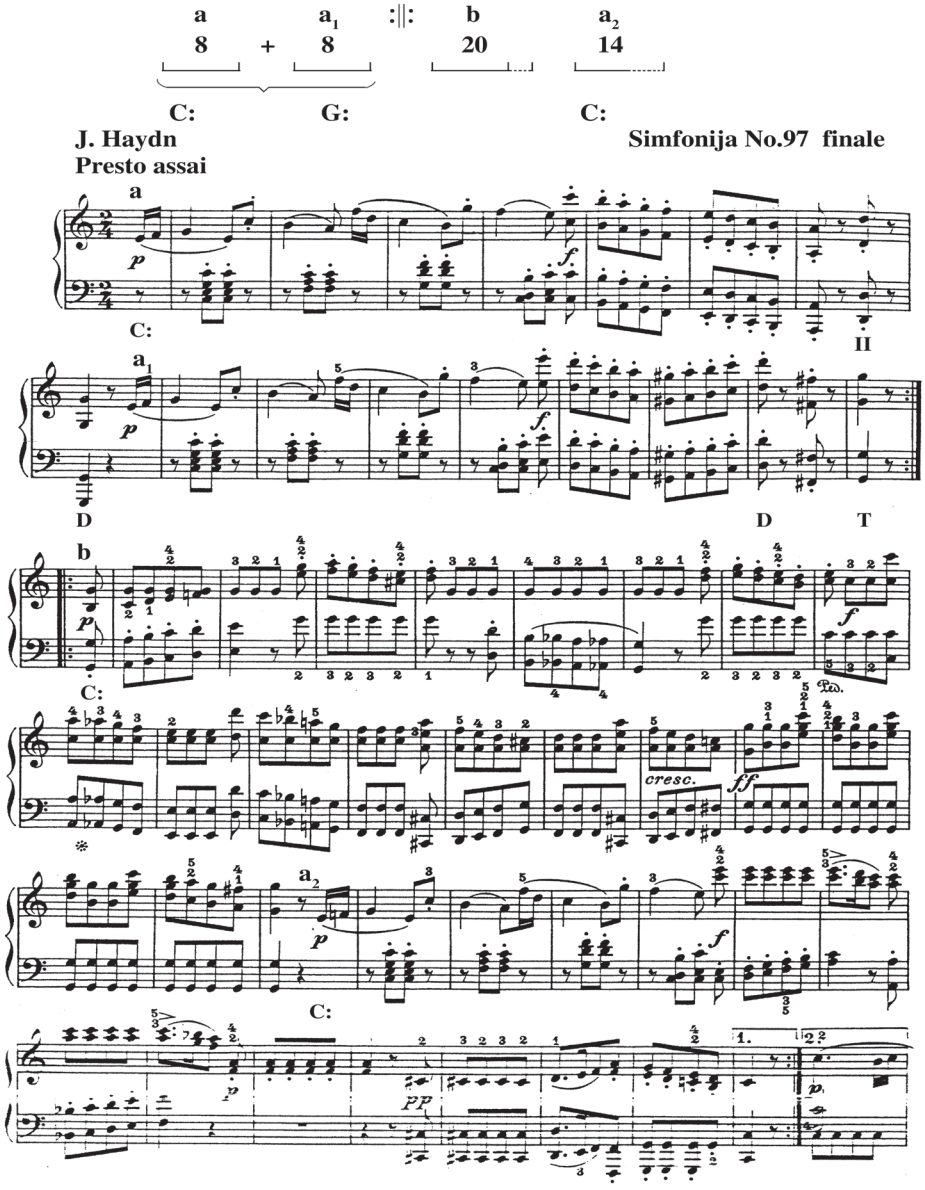
[4] Autorka ovog teksta se u svojim radovima posebno bavila pitanjem analitičke percepcije prelaznog oblika između dvodelne i trodelne pesme – videti spisak literature.

svi koraci analitičke interpretacije ukazuju na to da se u toku stava potencira upravo karakteristika 'između'. Činjenica da u sebi sjedinjuje dva u osnovi različita procesa konstituisanja muzičkog toka daje ovom formalnom obracu posebne karakteristike. U okolnostima kada se u jednom formalnom modelu sjedinjavaju raznorodne karakteristike, sasvim se prirodno nameću i brojna pitanja i nedoumice vezane za razumevanje i tumačenje koncepcije oblika. Premda se u ovom radu primarno ne aktualizuju pitanja kategorizacije formalnih modela, potrebno je imati na umu koje su ključne karakteristike prelaznog oblika između dvodelne i trodelne pesme.

U situaciji kada se jedan formalni obrazac može tretirati dvojako, od posebnog je značaja utvrditi koji ga parametri definišu, odnosno da li je dati formalni kontekst pod dominantnim uticajem dvodela ili trodela. Postoje tri osnovna kriterijuma koja određuju da li se prelazni oblik približava dvodelu ili trodelu. Neophodno je najpre preispitati proporcionalno uređenje svih segmenata forme koji učestvuju u realizaciji ovog oblika (ispitati status „dužina" svih segmenata). Drugi značajan pokazatelj odnosi se na način profilisanja segmenta **b**. U zavisnosti od toga da li on prema aktivnosti muzičkih komponenti nosi odlike tipične za trodelnu pesmu, što podrazumeva tonalni, strukturni, tematski ili neki drugi oblik samostalnosti, ili pak prema načinu koncipiranja muzičkog sadržaja pokazuje značajnu bliskost sa odsekom **a**, što je tipično za ovaj segment forme u dvodelnoj pesmi, određuje se i njegova gravitacija ka trodelu ili dvodelu. Treći momenat koji utiče na usmerenje oblika vezuje se za mesto u muzičkom toku koje predstavlja početak reprize. Ukoliko postoji jasna cezura koja razgraničava segment **b** i **a** može se uočiti dominacija trodelnosti. Suprotno tome, ukoliko se odsek **b** sjedinjuje sa nastupajućom reprizom, tematski, tonalno, pa čak i strukturno, evidentna je prevaga dvodelnosti.

Kao što je već istaknuto, prvo izlaganje teme finalnog stava *Simfoniji br. 97* J. Hajdna (primer 1) nosi odlike forme koja bitiše između dvodela i trodela, sa jasno preovlađujućim karakteristikama trodela (primer 2). Odseci **a** i $\mathbf{a}_1$ su dve rečenice koje formiraju modulirajući period, a reprizni odsek $\mathbf{a}_2$ je sveden na strukturu rečenice, koja je harmonski obogaćena i znatno proširena, te po proporcijama odgovara prvom segmentu forme. Središnji odsek **b**, unosi kontrast na tematskom planu, a po strukturi i dimenzijama na istoj je ravni kao okruženje. Pred reprizom postoji cezura (osminska pauza), koja jasno izdvaja njen nastup. Kao što je već rečeno, osnovna karakteristika prelaznog oblika između dvodelne i trodelne pesme definisana je odnosom strukture prvog i repriznog dela oblika. Prema tom kriterijum tema iz finalnog stava Hajdnove simfonije pripada ovoj kategoriji muzičke forme, ali sa evidentnim uticajem trodela. Važno je uočiti da u ovakvim okolnostima, u muzici koja je apsolutno pod dominantnim uticajem tonalne konvencije, strukturni plan dobija važnu oblikotvornu funkciju.

Primer 2



Drugi nastup teme **A**$_1$ (takt 114–121) je sveden na jednu rečenicu dok se u trećem nastupu **A**$_2$ (takt 196–145) u muzičkom toku uočavaju karakteristike koncepta teme srodne prvom. Razliku između prvog i trećeg nastupa je moguće evidentirati u statusu znakova za repeticiju. Naime, prvi nastup teme **A** (takt 1–50, primer 8) poseduje znake za repeticiju a treći ne. Ova okolnost u zapisu

možda i ne bi posebno bila isticana da se u izvođenjima ona ne sprovodi na način koji pruža podršku bitisanju formalnog konteksta teme između dvodela i trodela, ne opredeljući prednost bilo kog od dva navedena koncepta.

U svim, autoru ovog teksta dostupnim izvođenjima, na različitima nosačima zvuka (ploče, kasete, diskovi), kao i na dostupnim sajtovima (misli se pre svega na *youtube*) u prvom nastupu teme **A** (takt 1–50) poštuje se prva repeticija, a druga ne! Šta se na taj način dobija? U realnom notnom zapisu odseci **a** i $\mathbf{a}_1$ imaju ukupno šesnaest taktova, a reprizni $\mathbf{a}_2$ četrnaest, što stvara proporcionalni balans između prvog i repriznog segmenta forme. Uz to, postojanje tematskog kontrasta i cezura pred reprizom, nedvosmisleno kanališu muzički tok ka proporcionalno izbalansiranom trodelu (**a** i $\mathbf{a}_1$ 16 taktova, **b** 20 i $\mathbf{a}_2$ 14 taktova – primer 2). Međutim, interpretacija, koja podrazumeva poštovanje prve repeticije muzički tok usmerava ka dvodelu. Repeticijom podržani odseci **a** i $\mathbf{a}_1$ (ukupno 32 takta) su proporcionalno gotovo ekvivalenti odsecima **b** i $\mathbf{a}_2$ zajedno (ukupno 34 takta). U poslednjem nastupu teme **A** odnosno u segmentu muzičkog toka označenog kao $\mathbf{A}_2$ (takt 196–145) ne postoje znaci za repeticiju što ovaj nastup teme direktno povezuje sa trodelom. Veoma skraćen nastup teme $\mathbf{A}_1$ (takt 114–121) je svojevrsni predah između okolnih zbivanja u kojima se prelamaju dvodel (**A)** i trodel ($\mathbf{A}_2$).

Sagledavanjem rezultata analize teme ronda finalnog stava Hajdnove *Londonske simfonije u C-duru* nedvosmisleno je moguće zaključiti da je ona oblikovana kao prelazni oblik između dvodelne i trodelne pesme. Pri izvođenju ova okolnost se dodatno potencira, time što se u prvom nastupu teme (**A**) ističe dvodel a u poslednjem trodel ($\mathbf{A}_2$). Neophodno je još jednom istaći da su dvodel i trodel u osnovi različiti, može se reći donekle i suprotstavljeni koncepti, koji u izvođenju bitišu logično i iscrtavaju sasvim posebnu dinamizaciju muzičkog toka. Važno je ukazati i na to da, ukoliko se oblik pesme nađe kao segment složenije forme, kakva je i forma ronda, onda on, na izvestan način, gubi svoju autonomiju i biva podređen zakonitostima konstituisanja forme koje deluju na celinu.

Ukoliko se analizi muzičke forme priđe na predloženi način onda postaje sasvim jasno da u procesu rada nije reč o popisu informacija koje se vezuju za određeno muzičko delo, već da je od suštinskog značaja njihova interpretacija. Time se u analizi muzičke forme, kao posebnom vidu interpretacije muzičkog dela, potencira njena kreativna dimenzija. Interpretacija koja pripada izvođačkoj praksi, odnosno kategoriji izvođačkih umetnosti, korespondira sa rezultatima analize muzičke forme i u međusobnom sadejstvu, ova dva aspekta interpretacije pružaju validne spoznaje o muzičkom delu. Ova veza nije uvek jasno vidljiva i ponekad je potrebno preduzeti opsežne analitičke korake da bi bila prepoznata i na odgovarajući način shvaćena, ali su dometi ovakvog poimanja muzičkog dela veoma interesantni.

Literatura

Adorno, Teodor. 1989. O problemima glazbene analize (prev. Nikša Gligo), *Zvuk*, 3, Zagreb, 29–40.

Popović, Berislav. 1998. *Muzička forma ili smisao u muzici*. Beograd: Clio.

Поповић, Тијана. 1989. Појам и елементи „аналитичке" интерпретације. У: Мирјана Веселиновић (уред.). *Аспекти интерпретације*. Београд: УКС и ФМУ, 135–150.

Сабо, Аница. 2002. Мокрањчеве руковети – утицај интерпретације на аналитичку процедуру. У: Весна Микић и Татјана Марковић (уред.). *Музика и медији.* Београд: Факултет музичке уметности.

Sabo, Anica. 2004. Analitičke nedoumice u tumačenju forme ronda. U Miloš Zatkalik i drugi (ured.). *Muzička teorija i analiza 1.* Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 91–101.

Sabo, Anica. 2005. Jozef Hajdn: Londonske simfonije – proces oblikovanja teme epizode i prelaza. U: Miloš Zatkalik i drugi (ured.). *Muzička teorija i analiza 2.* Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 62–82.

Sabo, Anica. 2006. Prelazni oblik između dvodelne i trodelne pesme: suočavanje teorijskih postavki i analitičke prakse. U: Miloš Zatkalik i drugi (ured.). *Zbornik Katedre za teorijske predmete.* Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 145–169.

Stefanija, Leon. 2004. *Metode analize glasbe; zgodovinsko-teoretski oris*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Odelek za muzikologijo.

Веселиновић-Хофман, Мирјана. 2002. Литература о музици као музички медиј. У: Весна Микић и Татјана Марковић (уред.), *Музика и медији,* Београд: Факултет музичке уметности, 31–39.

Anica Sabo

ANALYTICAL INTERPRETATION

Summary

The term used in the title of this paper, finds its use in a variety of ways – as a synonym to a performance, a base for interpreting analytical results or, in the widest sense, as a metaphor for different aspects of systematic approach to a musical piece. This paper opens up a perspective for the use of the term as one of the key concepts in the interpretation of a musical piece. The interpretation is realized through a certain analytical method, and the information obtained through analyses must enable the understanding of a whole. Thus, the analysis becomes the interpretation of a certain composition. The analytical interpretation implies the transfer of the interpretation itself from one medium – the musical flow – into another – the written word, without losing the basic features of the phenomena in question. The traditional analysis of musical forms serves as a base for the analytical interpretation, but the analytical stronghold is shifted from researching the formal pattern to the phenomenon of musical flow.

Key words: analyses, interpretation, phenomenon, musical flow, musical form.

Саопштење / *Announcement*

UDK 78:821.163.41

ИНТЕРПРЕТАЦИЈА КЊИЖЕВНОГ ТЕКСТА ИЛИ КОМПОЗИТОРОВО „ЧИТАЊЕ“ ТЕКСТА

Сњежана Б. Ђукић-Чамур
Универзитет у Источном Сарајеву
Музичка академија
snjezanadjukic@hotmail.com

Сажетак

Када се говори о вокалним (и вокално-инструменталним) дјелима, имају се у виду композиције које су (Сковран-Перичић 1991: 294) „одређене не само чисто музичким принципима већ и захтевима текста, дакле једним ванмузичким елементом“. На основу претходног навода, јасно је да приступ сваком вокалном (и вокално-инструменталном) музичком дјелу мора имати нешто сложенији приступ од аналитичког приступа чисто инструменталној музици. Чињеница да присуство текста сразмјерно често утиче на специфичне карактеристике тумачења музичке форме, посебну пажњу аутора овог рада усмјерава на, превасходно, композиторов избор и интерпретацију литерарног извора. У раду ће се разматрати „читање“ односно, музичко отјелотворење Јефимијине *Похвале Кнезу Лазару*[1] у музичком остварењу Дејана Деспића – *Кантати Јефимија Кнезу Лазару*. Приказаће се једно од (многобројних) могућих „читања“, односно прекомпоновања изворног текста у процесу настанка Деспићеве наведене вокално-инструменталне композиције.

Кључне ријечи: књижевни текст, „прекомпоновање“, драматизација текста

Почетни импулс у процесу настанка вокално-инструменталних дјела, готово свих жанрова, у највећем броју случајева је одређени књижевни извор. Сам избор литерарног извора за настанак вокалног или вокално-инструменталног музичког дјела за композитора је један дефинишући креативан тренутак. Композитори се, том приликом, сразмјерно често окрећу поезији, због бројних аналогија са музиком. Међу заједничким својствима поезије и музике овдје нека буду поменута само нека: звучање, интонација, ритам, метар, композиција, жанр.

[1] *Похвала Кнезу Лазару*, коју је извезла Монахиња Јефимија (1349–1405) спада у тематску групу од десетак списа о кнезу Лазару, насталих непосредно послије Боја на Косову. Жанровски припада повијесном слову.

Међутим, постоји и велики број вокалних и вокално-инструменталних дјела чији књижевни извор није поезија, већ проза, чак приче, бајке, басне, анегдоте. Честе композиторове „интервенције" скраћења, продужења, све врсте прекомпоновања текста – у највећој мјери зависе од композиторове почетне замисли, његове идеје – какву музичку умјетничку представу жели створити, каквом уопштеном емоцијом и у којем жанру је жели представити.

Као примјер једног могућег „читања" књижевног изворника послужиће нам вокално-инструментална кантата Дејана Деспића *Јефимија Лазару,* настала на текст Јефимијине *Похвале Кнезу Лазару* (интегрални текст је дат у Прилогу 1).

Композитор Дејан Деспић је већ у наслову своје композиције *Јефимија Лазару* сугерисао њен лирски карактер – означио је као „кантату". Сасвим је јасно, а рекло би се да је, у складу са композиторовим лирским жанровским опредјељењем, било и неопходно, извршити бројне интервенције у смислу прекомпоновања литерарног изворника, нарочито ако се има у виду да је Јефимијина *Похвала* била написана као поезија у прози, поетско-реторског карактера, која садржи чак 72 реда (условно: стиха)! Верзија према којој је рађена упоредна анализа изворног, те прекомпонованог текста је дата на српском језику. Претпоставља се да је композитор, који је истовремено у датој ситуацији и либретиста, радио према верзији која је била на српском језику. На тај начин, као да се свјесно одрекао говорне музикалности изворог језика, стављајући у први план његову семантичку вриједност.

У основи Јефимијине *Похвале* је (помало контрадикторно: приповједна) молитва, написана у првом лицу, у директном обраћању светитељу (Лазару).

Литерарна основа Деспићеве *Јефимије* је, међутим, сасвим другачија. Већ на први поглед, уочљиво је скраћење оригиналног текста *Похвале Кнезу Лазару* у смјеру његовог „лирског згушњавања", односно, по његовом схватању за ову прилику сувишних епских, па и лирско-епских дијелова. У тако насталој прекомпозицији, изворни текст је добио другачије осветљење, захваљујући извјесној реорганизацији, којом се појачала његова изражајност, посебно у оквирима музичке надградње. Нарушен је редослијед стихова, поједини дијелови текста се понављају (понављања чак добијају карактер рефрена, који не постоје у изворном тексту). Тако је настала једна нова, уз то и заокружена смисаона цјелина. Врло флексибилна форма аутентичног текста (поезија у прози) је преобликована у поезију слободног стиха, при чему је задржани текст подијељен у четири различите строфе (које ће послужити као литерарни основ за ставове током музичке надградње). Наведена подјела је потцртана давањем конкретних наслова - *Молитва, Похвала, Црни дан* **и** *Вапај*, којима је – истовремено – на најконцизнији начин сугерисан њихов текстуални садржај, односно мотив сваке појединачне новонастале строфе.

Молитва

О, Свети,
данас те молим,
да утешиш буру љуту душе моје
и тела мојега,
о, Свети.

Похвала

И змаја си убио
и мучeништва венац примио,
да се придружиш војницима Цара небеског,
о, Свети.
о, мучениче!

Црни дан

Не баци у заборав драга ти чеда,
јер су великим јадима спутана
и у великој тузи живот проводе,
о, Свети!
Јер владају њима Измаиљћани
и треба нам свима помоћи твоје,
о, мучениче!
Јер они који једу хлеб њихов
дигоше на њих велику заверу,
а твоја добра у заборав бацише,
о, Свети,
о, мучениче!

Вапај

Дођи нам на помоћ,
ма где да си,
о, Свети!

Текст прве новонастале строфе преузет је са краја треће аутентичне строфе, а формиран је тако што је композитор завршну ријеч молитве, "*свети*", извукао у први план и нагласио Јефимијино обраћање додавањем узвика "*О*", те тако формирао вокацију. Тако је ово усрдно обраћање добило наглашен карактер дозивања, вапаја, а у исто вријеме постало „литерарни мотив" који обједињује текст читаве кантате. Прва строфа је „уокварена" овим мотивом – вапајем. Централни дио строфе чини молитва

Кнезу за смирење "буре љуте" душе и тијела, за коју се са разлогом може претпоставити да је посљедица историјских чињеница из времена послије Косовског боја.

Друга строфа носи наслов *Похвала*, а у првом плану је Лазарова пожртвованост. У хришћанском вредновању ствари то је резултирало представљањем Лазара не само „Светим" него и „Мучеником", подвижником, који је вјенчан вјенцем мучеништва. Тако се раније већ истакнутом *мотиву светости* додаје још *мотив мучеништва*, који је овдје такође претворен у својеврсни вапај.

Тема треће строфе је наглашена већ у наслову строфе (*Црни дан*), а ријеч је о српској туги и потреби за помоћи због „владања Измаиљћана". Примјетно је да је текст ове строфе подијељен у три потцјелине, послије којих се, као својеврсна заокружења, појављују један или два литерарна вапаја из претходних строфа, при чему редослијед њихових наступа формира својеврсну градацију: наприје се призива Лазарева светост, потом мучеништво, а на крају, здружено, апелује се на обје Кнежеве врлине.

Четврта строфа представља, у основи, сублимацију свих дотадашњих позива у помоћ, с тим да се на њеном крају налази само раније описани први мотив – вапај, чиме се постиже извјестан ефекат симетрије, односно понављања молитве с почетка.

Осим семантичке улоге наведених литерарних мотива – *мотива светости* и *мотива мучеништва*, њихова улога је на формалном композицином (макро) плану, чини се, значајнија. Деспић је сасвим сигурно уочио да аутентични текст у себи не садржи понављања појединих ријечи, што је једно од основних (готово неопходних) својстава музике. Стога је мотиве увео, не само да би садржај изворника учинио концизнијим, експлицитнијим, емотивнијим, већ да би и створио могућност за одређена понављања на музичко-текстуалном плану. Могуће је још једно тумачење доминације наведених мотива – колико год је и изворни и прекомпоновани текст наративан, понављање наведених мотива морало је обезбједити и нагласити доминацију емоције коју је Деспић издвојио: понизно обраћање Светости и саосјећање са жртвованим Мучеником.

Треба истаћи и још једну наизглед малу измјену у Деспићевој верзији Јефимијиног текста: умјесто оригиналног начина излагања текста у првом лицу, Деспић је у другој и четвртој новонасталој строфи излагање пребацио у прво лице множине, као да народ сам прича о догађају. Тако је формиран извјестан дијалог – између Јефимије, у првој и трећој строфи, и народа (у другој и четвртој строфи) – односно, постигнут је ефекат извјесног степена драматизације текста, који постаје подлога за одговарајућу музичку драматизацију (која ће и услиједити у композицији).

Описана „реконструкција" Деспићеве прекомпозиције текста неминовно је водила ка реализацији композиције чији ће садржај бити ре-

лативно јединствен, односно обједињен. Та „јединственост“ у највећој мјери се огледа на медио плану, захваљујући употреби раније наведених литерарно-музичких мотива.Међутим, на макро плану, Деспић је своју лирску Кантату обликовао као низ од четири *attaca* повезана вокално-инструментална става, којима претходи оркестарски *Пролоī*. Ставови носе исте називе као и новононастале строфе (*Молитва, Похвала, Црни дан* и *Вапај)*. Захваљујући примјени цикличног принципа, ставови, као и њихови одсјеци су међусобно и тематски и садржајно врло чврсто повезани.

Став	**I**	**II**	**III**	**IV**	**V**
	Пролог	***Молитва***	***Похвала***	***Црни дан***	***Вапај***
Извођачки састав	оркестар	соло, хор, оркестар	хор и оркестар	соло, хор, оркестар	хор и оркестар

Раније поменута драматизација текста, настала подјелом изворног, у основи монолошког текста на ликове, при чему је солистички дио повјерен Јефимији, а хорски народу, музички је реализована како стоји у горњој шеми. Осим наведених, релативно „спољњих“ својстава драматизације, у Деспићевој *Јефимији* су присутни и „дубински“ поступци у улози психолошке обраде текста. Они се овдје манифестују кроз профилисање одређених ликова одговарајућим музичким језиком. Јефимијини наступи су увијек дати над специфичном кантус фирмус полифонијом, у оквиру умањене љествице, мелодијски профил теме је изразито хроматизован, са већим бројем скокова. С друге стране, хорски наступи су дати у другачијој фактури, крећу се у оквирима проширеног тоналитета или неког модуса, а њихова мелодика је сразмјерно мањег амбитуса, и углавном без већих скокова.

Приказивање стања и расположења у *Јефимији* углавном се може сагледати на нивоу читавих ставова, углавном у општим оквирима лирског. Међутим, хорски наступи, у зависности од мјеста својих појављивања у Кантати доносе и повремене отклоне (и пожељне локалне контрасте) од општег расположења. Тако се, нпр. хомофоним хоровима представљају, с једне стране мотиви молитвеног карактера, а с друге стране, пододсјеци који доприносе утиску великог драмског набоја.

Сагледано у цјелини, Деспићево схватање, његова афективна реакција на изворни текст, „читање“ изворног текста, резултовало је музичком формом која је у приличном нескладу са семантичким планом изворника. Од друге нарације, он је прво литерарни, а потом и музички садржај трансформисао, интерпретирао, „превео“ у један сасвим лирски (супротно очекиваном: епском), лични исказ Монахиње, који је још, при том, додатно интезивирао увођењем хора.

***

Деспићева лирска кантата „Јефимија Лазару“ могла би се жанровски одредити као „симфонијско-кантатна“ композиција, са извјесним отклонима и прожимањима и са ораторијумом и са камерном кантатом. Комплексност жанровског одређења у великој мјери зависи[2] од карактера и структуре изабраног, односно прекомпонованог текста. Међутим, шири контекст посматрања текстова (и изворног и прекомпонованог) указује на чињеницу да је музичка надградња Деспићеве *Јефимије* у највећој мјери зависила од степена инкорпорирања историјских, митских и савремених (метафорчних) елемената.

У приступу настанка Деспићеве *Јефимије*, на нивоу дословног читања текста комбинују се првенствено елементи историјског и митског. При том се могу уочити и директне асоцијације на косовску савременост (из времена настанка дјела, 1989.) Разумије се да је, претежно лирски карактер ове композиције, релативно ограничио да се она у већој мјери доживи као метафорична транспозиција цјелине садржаја њеног текста као косовска стварност.

Руски музиколог, Борис Асафјев (Асафьев, Борис Владимирович)[3] наводи да у области Лида (шире схваћено: вокално-инструменталног дјела) никада не може постојати потпуна хармонија, јединство текста и музике, сматрајући да се више ради о „договору о узајамној помоћи“, чак и о „борбеном пољу“.

Деспићева композиција, реконструкција њеног настанка, међутим, ни у једном тренутку не указује на „борбено поље“. Она је у тој мјери осмишљена, јединствена, хомогена, да заправо доказује да промишљен композиторов приступ и однос према тексту било којег вокалног дјела може резултовати само композицијом у којој се двије независне умјетности – књижевност и музика, обједињују, дијелећи своје изражајно-конструктивне могућности, допуњујући једна другу.

Прилог 1.

У красотама овога света васпитавао си се од младости своје,
о нови мучениче кнеже Лазаре,
и крепка рука Господња међу свом земаљском господом
крепког и славног показа те.
Господствовао се земљом отачаства ти
и у свим добротама узвеселио си уручене ти хришћане
и мужаственим срцем и жељом побожности

[2] Наравно, неминовно зависи и од личног афинитета композитора према одређеном жанру вокално-инструменталног дјела.

[3] Асафьев, Борис Владимирович. 1971. *Музыкальная форма как ūроцесс*. Ленинград: Издательство „Музыка“. стр. 233-234.

изашао си на змију
и непријатеља божаствених цркава,
расудивши да је неистрпљиво за срце твоје
да гледаш хришћане отачаства ти овладане Измаиљћанима,
не би ли како ово постигао:
да оставиш пропадљиву висоту земаљског господства
и да се обагриш крвљу својом
и сјединиш са војницима небеског цара.
И тако две жеље постигао јеси:
и змију убио јеси
и мучења венац примио јеси од Бога.

Сада не предај заборављу вољена ти чеда
која си сирота оставио преласком твојим,
јер откако си ти у небеском весељу вечном,
многе бриге и страдања обузеше вољена ти чеда
и у многим мукама живот проводе,
пошто су овладани Измаиљћанима.
И свима нам је потребна помоћ твоја,
те се молимо моли се заједничком Владики
за вољена ти чеда
и за све који им са љубављу и вером служе.
Тугом су многом здружена вољена ти чеда
јер они што једоше хлеб њихов подигоше на њих буну велику
и твоја добра у заборав бацише,
о мучениче.

Но ако си и прешао из живота овога,
бриге и страдања чеда својих знаш
и као мученик слободу имаш пред Господом.
Преклони колена пред Владиком који те венчао,
моли да многолетни у добру живот
вољена ти чеда проводе богоугодно,
моли да православна вера хришћанска
неоскудно стоји у отачаству ти,
моли победитеља Бога
да победу подари вољеним ти чедима,
кнезу Стефану и Вуку,
за невидљиве и видљиве непријатеље,
јер ако помоћ примимо с Богом,
теби ћемо похвалу и благодарење дати.
Сабери због својих сабеседника, светих мученика,
и са свима се помоли прославитељу ти Богу,
извести Георгија,
покрени Димитрија,
убеди Теодоре,
узми Меркурија и Прокопија
и 40 севастијских мученика не остави,

у чијем мучеништву војују чеда твоја вољена,
кнез Стефан и Вук,
моли да име се пода од Бога помоћ,
дођи, дакле, у помоћ нашу, ма где да си.
На моја мала приношења погледај
и у многа их урачунај,
јер теби не принесох похвалу како приличи,
већ колико је могуће маломе ми разуму,
па зато и мале награде чекам.
Но ниси ти тако, мили мој господине и свети мучениче,
био малодаран у пропадљивом и маловечном,
колико више у непролазном и великом,
што примио јеси од бога,
јер телесно страну мене у туђини
исхрањивао јеси изобилно,
те сада те молим обоје:
да ме исхраниш
и да утишаш буру љуте душе и тела мојега.
Јефимија усрдно приноси ово теби, свети.

Литература

Асафьев, Борис Владимирович. 1971. *Музыкальная форма как ӣроцесс.* Ленинград: Издательство „Музыка“: 233–234.

Деретић, Јован. 1983. *Исӣорија сриӣске књижевносӣи,* Београд: Нолит.

Ђукић-Чамур, Сњежана. 2012. Косовски бој и његови споменици у вокално-инструменталним композицијама српских аутора 20. вијека. Источно Сарајево: Музичка академија

Задужбине 1987: *Задужбине Косова: сӣоменици и знамења сриӣскоӣ народа.* – Призрен: Епархија рашко-призренска – Београд: Богословски факултет, 1987.

Заткалик, Милош. 1998. Нивои музикализације књижевности. ***Звук,*** 12: 61–73.

Коловский, О.П. и др. 1988. А*нализ вокальныіх ӣроизведений*. Ленинград: *Музика.*

Лаврентьева, И. 1978. *Вокальные формы в курсе анализа музыкальных ӣроизведений.* Москва: Издательство „Музыка“

Ручьевская, Е. 1960. *Слово и музыка.* Ленинград. Государственное музыкальное издательство.

Стефановић, Ана. 2005. Вокална лирика Дејана Деспића, *Нови звук,* 26: 75-93.

Сковран-Перичић 1991: Сковран-Перичић, *Наука о музичким облицима*, Београд: Универзитет уметности.

Тартаља, Иво. 1998. *Теорија књижевносӣи.* Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Томашевић, Катарина. 1996. Предсказања из прошлости – Јефимија Лазару – Кантата Дејана Деспића, *Музички ӣалас*, 5–6: 26–27.

Kotevska. Ana. 2000. Komunikacija otvorenim putevima – razgovor sa Dejanom Despićem, *Novi zvuk*, 15: 17–27.

Snježana B. Đukić-Čamur

INTERPRETATION OF A LITERARY TEXT OR A COMPOSER'S "READING" OF THE TEXT

Summary

When there is a talk about vocal (or vocal-instrumental) works, all the compositions "determined by not only musical principles but also by the demands of text, that is, by an extra-musical element" are in mind. Pursuant to the previous quotation, it is clear that an approach to every vocal (and vocal-instrumental) music work must have the approach which is a bit more complex than the analytical approach to purely instrumental music. The fact that the presence of a text proportionally often affects some specific characteristics of music form interpretation directs the special attention of this author primarily to a composer's selection and interpretation of a literary source. The paper will discuss the "reading", i.e. the musical embodiment of Jefimija's *Praise to Prince Lazar* in the music work by Dejan Despić –the *Cantata Jefimija to Prince Lazar.* One of the (numerous) possible "readings", i.e. the reorganization of source text in the creation process of the named Despić's vocal-instrumental composition will be presented.

Key words: literary text, "reorganization", dramatization of text.

Прегледни рад / Rev*iew article*

UDK 784.5+783.25(497.11)

RUKOVETI I SRODNE FORME U SRPSKOJ MUZICI DRUGE POLOVINE XX VEKA: VIDOVI ISPOLJAVANJA INTERTEKSTUALNOSTI

Saša Božidarević
Univerzitet u Prištini sa privremenim sedištem u Kosovskoj Mitrovici
Fakultet umetnosti u Kosovskoj Mitrovici
sasabozidarevic@gmail.com

Sažetak

Univerzalnost fenomena intertekstulanosti i širok spektar njegove interpretacije, otvaraju mogućnost primene ovog književno-teorijskog termina na diskurs muzike. U rukovetima i srodnim formama druge polovine XX veka revitalizuju se kompozicioni i interpretativni postupci i načela postavljena u delima prethodnika, najčešće pomoću citata. Citatnost je, dakle, u postojećim relacijama najočitiji pokazatelj intertekstualnih usmerenja mlađih prema starijim tekstovima, pa u najvećem broju slučajeva postaje dubinsko, semiotičko i ontološko načelo novostvorenog muzičko-poetskog diskursa. Cilj rada je da se u svetlu raznovrsnih mogućnosti koje pruža intertekstualnost, posredstvom teorijskih modela predstavljenih u *Teoriji citatnosti* Dubravke Oraić Tolić (Oraić Tolić, 1990), ukaže na jedan od vidova ispoljavanja intertekstualnosti u posleratnoj srpskoj horskoj muzici. Za potrebe ovog rada iz opusa horskih kompozicija ove vrste (*rukoveti i srodne forme*) izdvojena je *Mala horska svita* Aleksandra Obradovića, u kojoj se pored intertekstualnih usmerenja na citatne uzore (prvenstveno ostvarenja Stevana Mokranjca: rukoveti i *Kozar*), odvija i svojevrstan proces preznačenja preuzetih tradicionalnih (Mokranjčevih) značenja i smislova.

Ključne reči: srpska muzika, horska muzika, rukoveti, intertekstualnost, teorija citatnost, muzička analiza.

Metodološka osnova rada

Intertekstualnost je pojam koji predstavlja orijentaciju na tuđe tekstove ili jezik kulture i označava međusobnu komunikaciju između prototeksta[1] i novonastalog tekstualnog diskursa. Termin *intertekstualnost* („l'intertextualite") ustanovila je Julija Kristeva (Юлия Кръстева) 1967. godine u studiji *Le mot, le dialogue et le roman* (Živković, 2010:267), a nastao je pod uticajem Mihaila

[1] "Pod pojmom prototeksta („prvi tekst") podrazumeva se deo ili celina jednog teksta čiji je semantički sistem transponovan u drugi tekst". Душан Р. Живковић. 2010. Појам интертекстуалности. Наслеђе, 16: 267.

Bahtina (Михаил Михайлович Бахтин). Kristeva smatra da se „književni tekst umeće u celinu tekstova: on je pisanje – replika (funkcija ili negacija) nekog drugog (nekih drugih) tekstova" (Kristeva, 1969:120). Ovo tumačenje isključuje tekst kao autonomnu kategoriju, već samo kao celinu koja je zavisna od kulturnog koda i vremena kojem pripada, a šire posmatrano – i od njegovog dijaloga sa celokupnim „univerzumom" umetničke tradicije.

Iako se kod najvećeg broja navedenih stavova i tumačenja fenomena intertekstualnosti, razmatraju pitanja u okviru samo jedne umetničke grane – književnosti, ona se mogu analizirati i u okviru drugih umetničkih grana, pa i na nivou žanrova ili kategorija u okviru svake od njih. Stanovištu da se u kontekstu ovog fenomena tumače pojave u okviru žanra horske muzike (i to samo jednog njenog dela, rukoveti i srodne forme), u jednom hronološki omeđenom periodu (druga polovina XX veka), u prilog idu univerzalni karakter samog pojma intertekstualnosti i njegova prilagodljivost svim umetničkim disciplinama. Proces intertekstualnosti, koji se u razmatranjima filozofa i teoretičara književnosti posmatra u kontekstu književnog dela, poprima u pluralističkoj postmodernoj kulturi univerzalni karakter i značenje. Ono je primenjivo i na druge umetnosti, između ostalog, zbog njihovog stava prema umetničkom nasleđu. Po mišljenju Umberta Eka (Umberto Eco) postmodernizam sadrži najmanje tri etape: a) oživljava se kod tradicije; b) preobražavaju se njegova značenja u kontekstu savremene sume iskustava; c) stvara se ambigvitetni postmodernistički kod kao autonomna semantička kategorija, ne predstavljajući pravilo koje zatvara, već sistem koji otvara mogućnosti novih interpretacija (Eko, 2004: 15).

Mogućnost novih interpretacija i oživljavanje kodova tradicije u postmodenoj kulturi u okviru procesa intertekstualnosti najčešće se odvija pomoću citata. Miško Šuvaković ovaj pojam determiniše kao „doslovni navod tj. kopija, preuzeti uzorak, imitaciju, reprodukciju, jednog umetničkog dela, njegovog fragmenta, stilske karakteristike, kompozicijskog načela i postupka u drugom umetničkom delu" (Šuvaković, 2011:335). Primenjljivost ovih načela i na diskurs muzike sasvim je očigledna, logična i opravdana, jer se i u muzičkom, kao i u književnom delu mogu izdvojiti tipovi citata, odrediti približni nivo njihovog preuzimanja, ustanoviti njihova semantička struktura i uticaj na muzički tok. U korpusu srpske horske muzike druge polovine XX veka, generisanom i inspirisanom folklorom, oslonac na tradiciju je vrlo jak, a različiti postupci upotrebe citata raznovrsni i mnogobrojni. U njima se može na efikasan način izvršiti preznačenje subjekata citatnog procesa: *podteksta*, *citatnog inteksta, i vlastitog teksta* u komponete i planove muzičkog toka. U tom, novonastalom citatnom sistemu podtekst predstavlja izvornik iz kojeg je preuzet folklorni materijal.[2] *Citatni intekst* označava preuzeti folklorni citat u

[2] On se preuzima direktno iz nekog primarnog izvornika – etnomuzikološkog zapisa (što je retko), ili posredno preko neke druge (prethodne) obrade folklornog napeva (istog naziva i uporedive strukture i građe, što je češće). Cf. Saša Božidarević. 2010. *Folklorni citat u srpskoj solo pesmi od njenog nas-*

njegovom izvornom, ali i u transformisanom obliku,[3] dok *vlastiti tekst* nastaje kao proizvod sopstvenog umetničkog izraza, najčešće na bazi elemenata nefolklorne provenijencije. U kompozicijama nastalim u apostrofiranom vremenskom periodu i u ostvarenju koje predstavlja njihov reprezent u ovom radu (*Mala horska svita* Aleksandra Obradovića), intertekstualna povezivanja sa tekstovima *antecednitima* (*citatnim uzorima*) najčešće se realizuju na načelima nedoslovne citatnosti, pri čemu se u mlađim tekstovima mogu prepoznati (iščitati), neki od načelnih smislova starijeg teksta (*podteksta*). Njihovi najčešći *citatni uzori* su ostvarenja Stevana Mokranjca (rukoveti, *Kozar*), ali i kategorijalno srodne kompozicije nekih drugih stvaralaca poput: Josifa Marinkovića (*Kola narodnih pesama*) Petra Konjovića (*Tri ženska zbora i klavir*), Josipa Slavenskog (*Šest narodnih popevaka*) i dr.

U ovom radu, međutim, elaboriran je samo jedan od mnogobrojnih vidova intertekstualnog povezivanja, prisutan na relaciji između pesme *Sova i orao* iz *Male horske svite* Aleksandra Obradovića i njenog *citatnog uzora*, *Kozara* Stevana Mokranjca. Intenzitet ove konekcije i kvalitet citatnih relacija između ova dva ostvarenja, biće predstavljen u okviru citatnih modela Dubravke Oraić Tolić: *kategorijalnog citatnog trougla i kategorijalnog citatnog četvorougla* (Oraić Tolić, 1990:15–43). U okviru prvog modela (*kategorijalnog citatnog trougla*),[4] izdvajaju se četiri parametra citatne konekcije: *po citanim signalima kojima vlastiti tekst upućuje na postojanje citata*, *po opsegu podudaranja između citata i podteksta*, *po vrsti podteksta iz kojega su preuzeti citati* i po *semantičkoj funkciji citata u sklopu teksta*. U drugom (*kategorijalnom citatnom četvorouglu*),[5] složeni citatni odnosi na relaciji *podtekst – vlastiti tekst* realizuju se u ovkiru četiri različite kategorijalne stranice: *semantičke, sintaksičke, pragmatičke i kulturne funkcije*.

1. *Sova i orao* iz *Male horske svite* Aleksandra Obradovića, *Kozar* Stevana Mokranjca – vidovi ispoljavanja intertekstualnosti

Iz obimne produkcije rukoveti i srodnih formi nastalih u drugoj polovini XX veka, za ciljeve ovog rada, izdvojena je finalna pesma (*Sova i orao*) iz *Male horske svite* Aleksandra Obradovića nastale već davne 1948. godine. Razlozi za to su kvalitativni pomaci koji su u ovom ostvarenju načinjeni u tretamnu sadržaja folklorne provenijencije (u odnosu na ranije ekvivalente, ali i dela

tanka do početka Drugog svetskog rata, Kosovska Mitrovica: Fakultet umetnosti Univerziteta u Prištini (Zvečan, Kosovska Mitrovica). 4.

[3] O intekstu se može govoriti i u slučajevima kada je preuzeta samo neka od komponenata folklornog citata: melodija, ritam, formalna struktura i dr.

[4] *Kategorijalni citatni trougao* je citatni model sastavljen od vlastitog teksta, citatnog inteksta i tuđeg podteksta i predstavlja primarni sistem u tipologiji citata u okviru *Teorije citatnosti* Dubravke Oraić Tolić. Cf. Dubravka Oraić Tolić. 1990. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske. 16.

[5] Složeniji (u odnosu na prethodno apostrofiran) citatni sistem predstavljen u Teoriji citatnosti Dubravke Oraić Tolić, koji predstavlja metodološku konstrukciju sa dubokim ontološkim implikacijama. Cf.ibid., 33.

komponovana u istom hronološkom i stilskom razdoblju) i smeli postupci rada sa njegovim muzičkim i tekstualnim planovima. Međutim, i pored iskazane tendencije (od strane kompozitora Aleksandra Obradovića) u pronalaženju novih metoda i puteva umetničkog uobličenja poetsko-muzičkog sadržaja, u kojima se iščitavaju elementi sopstvene kreativnosti, u *Maloj horskoj sviti* se prepoznaju i tradicionalni (od strane drugih kompozitora već primenjivani) postupci njegove obrade, posebno oni koje je Stevan Mokranjac primenio u *Kozaru*.[6] Intertekstualna usmerenost pojedinačnih pesama *Male horske svite*, poput finalne *Sova i orao*, na *Kozara*, prvenstveno se iskazuje u pogledu citatne ekvivalencije u primeni nekih opštih načela obrade tekstualnog i muzičkog sadržaja u okviru formalnog prostora strofe. U oba slučaja (u mlađem i starijem tekstu), strofa je u određenom smislu primarni konstruktivni činilac u izgradnji medioforme. No, gradi se na izmenjenim principima od onih kakvi su prisutni u folkloru, ali i onih koje Mokranjac primenjuje u rukovetima. Složeniji sistem njene unutrašnje organizacije nastaje kao posledica slobodnijeg odnosa prema tekstu i posebno muzičkom citatu, koji je u službi što efikasnijeg tumačenja njegovih (tekstualnih) dramaturških kapaciteta.

Ovakav odnos muzike i teksta, prisutan je u približno srazmernom odnosu u *Kozaru* Stevana Mokranjca i pesmi *Sova i orao* iz *Male horske svite* Aleksandra Obradovića. Srodni postupci koje primenjuju apostrofirani kompozitori u muzičkom tumačenju tekstualno-sadržinskih predložaka, ukazuju na njihovu intertekstualnu bliskost, te citatnu usmerenost mlađeg na stariji tekst. Jedan od relevantnih *citatnih signala* koji ukazuje na prisustvo delova *podteksta* (*Kozara* Stevana Mokranjca) u *vlastitom tekstu* (*Sova i orao* Aleksandra Obradovića) je i način transformacije muzičkog citata. U obe kompozicije (*citatnom* i *citiranom tekstu*) muzički citat transformiše se u koorelaciji sa dramaturškim razvojnim etapama folklornog teksta, pri čemu je stepen njegove deformacije najveći na mestima gde se dostiže dramski klimaks. On je praćen i promenama ostalih parametara muzičkog toka: tematskog, tonalno-modulacionog plana i dr.

Drugi vid intertekstualne komunikacije ovih kompozicija (tekstova) ostvaruje se zajedničkom težnjom za stvaranjem složenijeg (prokomponovanog) formalnog modela u odnosu na one najčešće primenjivane u horskim kompozicijama

[6] Ovo horsko ostvarenje Stevana Mokranjca može se smatrati citatnim uzorom (prvim tekstom), ne samo Obradovićevoj *Maloj horskoj sviti*, već i budućim (*u odnosu na Kozara*) ostvarenjima srodne orijentacije i kompozicionih stremljenja. Razlog tome je promena odnosa prema tradicionalnom načinu rada sa materijalima folklorne provenijencije. Paradigmatsku ulogu ovog dela za buduća kategorijalno srodna ostvarenja ističe i Miloje Nikolić. Po njemu „važnost *Kozara* za budućnost je bila pre svega, u tome, što je u njemu Mokranjac, u stvari (svesno ili nesvesno) ponudio jedno rešenje kako da se načini prelaz – odsudni – od neprikosnovenosti izvorne forme folklornih melodija ka višem stepenu slobode pri njihovoj obradi i nadgradnji i za dela sa većim brojem pesama (odnosno „pesama“) i da se u svemu tome obezbedi relativno jedinstvo i koherentnost forme (i „sadržaja“) dela“. Cf. Милоје Николић, Прилог истраживањима форме Мокрањчевих руковети, у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић Млађеновић (уред.), *Мокрањцу на дар 2006* (*Прошетла – чудних чуда кажу – 150 година*) *1856*, Музиколошке студије – монографије, Свеска 1/2006, Београд – Неготин, Факултет музичке уметности – Дом културе Стеван Мокрањац, 2006: 129.

Tabela 1: šematski prikaz formalnog plana pesme *Sova i orao* iz *Male horske svite* Aleksandra Obradovića

I – odsek **A**	I – pododsek **a** (taktovi 1 –13)	II – pododsek **a sek** (taktovi 11–23)	
II – odsek **B**	I – pododsek **b** (taktovi 23–29)	II – pododsek $\mathbf{b_1}$ (taktovi 30 –35)	III – pododsek $\mathbf{b_1}$ (taktovi 36–39)
međuodsek (prelaz) **p**	(taktovi 41–43)		
III – odsek **C**	I – pododsek **c** (taktovi 44–48)	II – pododsek $\mathbf{c_1}$ (taktovi 49–51)	
Coda	(taktovi 52–55)		

folklorne provenijencije (strofični i variranostrofični). Prokomponovana forma, u datom slučaju, nastaje iz potrebe muzičkog repliciranja semantičkim, afektivno-emocionalnim i dramatruškim potencijalima folklornog teksta. Radi postizanja ovog cilja dolazi do povećanja dinamizma svih relevantnih planova muzičkog toka, koji su praćeni sinhronizovanim porastom akustičko-dinamičkih sredstava.

U *Kozaru*, Mokranjac prokomponovani model stvara upotrebom različitih tematskih materijala, tonalnim promenama i primenom raznovrsnih tipova fakture. Ove promene su u potpunom saglasju sa razvojnim dramaturškim etapama prisutnim u tekstualnom sadržaju. Dinamizaciju muzičkog toka i uzlazni smer gradacije u delovima b b_1, Mokranjac ostvaruje sredstvima muzičke sintakse (b = ponovljena četvorotaktna rečenica + 3 takta proširenja; b_1= trotakt + ponovljena četvorotaktna rečenica, na koju se nadovezuje uvod *Ajde, de*), kao i promenama tonalnog plana (tonalna mutacija iz f-mola u F-dur), dok u poslednjem formalnom delu (sastavljenom iz više potcelina) to ostvaruje upotrebom četiri različita tematska sadržaja (a b c d). Narastanje dramaturških sila u folklornom tekstu i dostignut klimaks iskazan rečima *Lele kozice*, potcrtava i muzičkim sredstvima: melodijskim i dinamičkim vrhuncem, tonalnim promenama (iz osnovonog f-mola u es-mol i B-dur) i harmonskom napetošću (silazne hromatske sekvence). Nakon toga sledi postepeno stišavanje – smirenje na dominanti (Skovran, Peričić, 1991: 530).

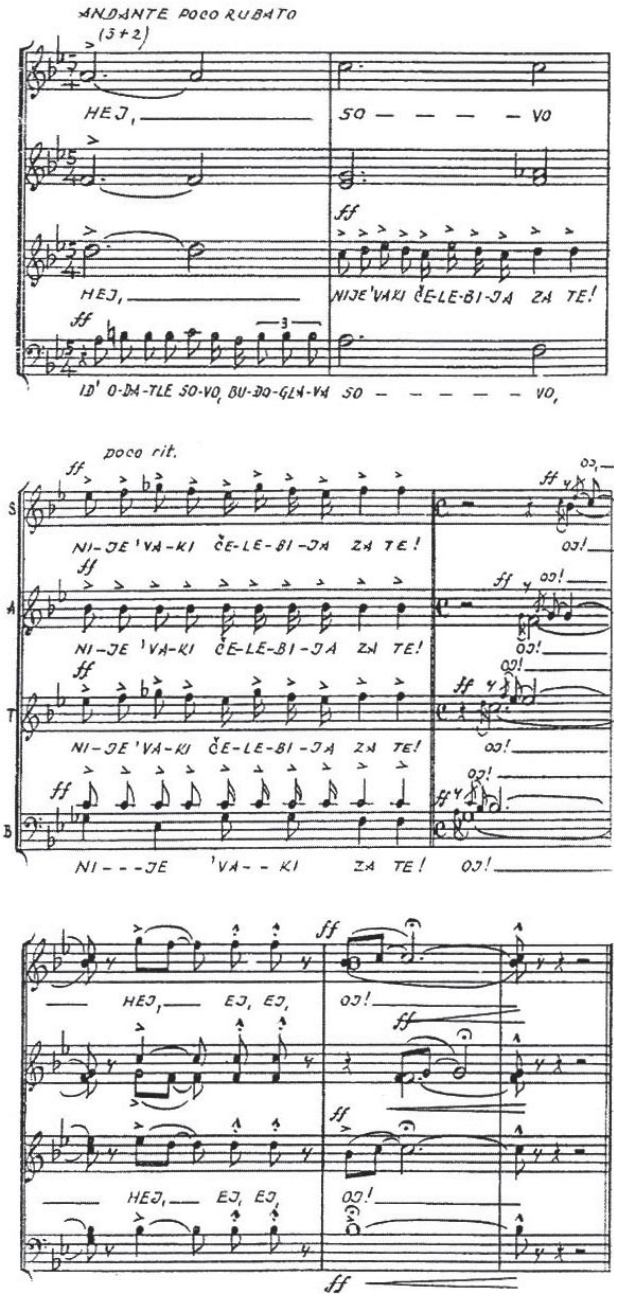
Tabela 2: šematski prikaz formalnog plana Kozara Stevana Mokranjca

uvod **u**	deo **a**	deo **b**	deo $\mathbf{b_1}$	prelaz **p**	deo **a**	deo **b**	deo **c**	deo **d**	Coda
(t. 1-4)	(5-18)	(19- 29)	(30 -40)	(41- 44)	45 - 58)	(59- 66)	(67- 76)	(77 -88)	(89-102)

Analogno Mokranjčevom postupku i Aleksandar Obradović u trećem stavu (*Sova i orao*) *Male horske svite*, u skladu sa zahtevima i potrebama dramskog razvoja teksta (dostizanja njegove kulminativne tačke – pojava orla i njegovo obraćanje sovi), podiže dinamizam najznačajnijih parametara muzičkog toka na njihov najviši nivo. Na tom mestu predstavlja nov tematski sadržaj (promenom muzičkog citata), vrši promenu tonalitea (B – dur), metričkog kalupa i tempa (andante poco rubato), uz istovremeno dostizanje akustičko-dinamičkog klimaksa (*ff*). Koda koja sledi (poslednja četiri takta), građena je na neutralnom tekstualnom sadržaju (zapev), kao jedna vrsta razvijenog (u odnosu na narodnu praksu) proširenog refrena i služi za

potvrđivanje dinamičkih vrhunaca iz poslednjeg odseka. Po ovim svojstvima ona se znatno razlikuje od kode u Mokranjčevom *Kozaru*, koja ima funkciju postepenog umirenja muzičkog toka nakon dostignutog klimaksa.

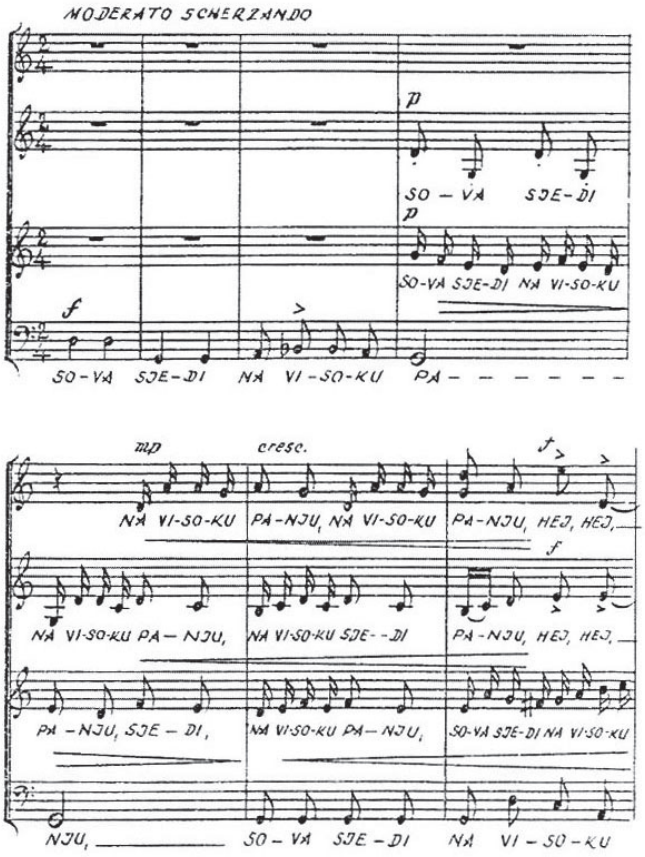
Primer 1. Aleksandar Obradović: *Mala horska svita – Sova i orao* (finale)

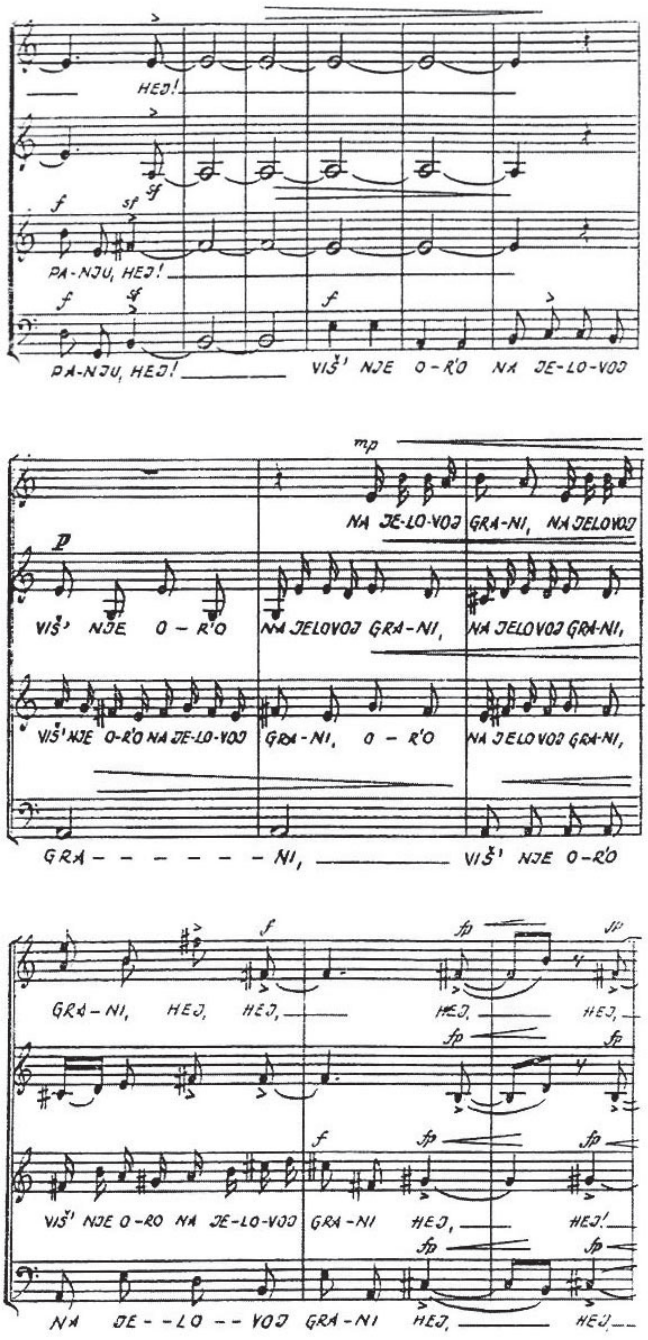


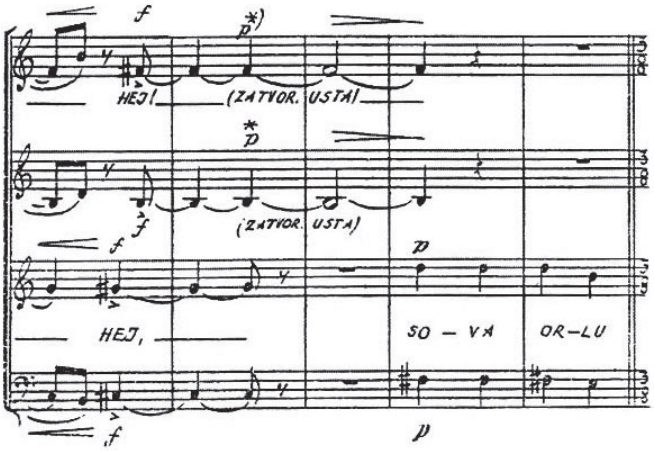
Citatnim signalom koji ukazuje na usmerenje delova *citatnog teksta* na *podtekst*, u kontekstu citatnih odnosa koji se realizuju u ove dve kompozicije, može se smatrati i tendencija (prisutna u početnim odsecima obe kompozicije) očuvanja tradicionalnog modela strofe. Ovakav odnos prema modelu strofe na početku pesme u koorelaciji je sa dramaturgijom teksta (ekspozicioni – početni nivo), ali i sa namerom da se u njenim okvirima prezentuju osnovni modeli (tekstualni i muzički), koji će kasnije, sa razvojem poetsko-muzikog toka, i u skladu sa njihovim zahtevima, biti podvrgnuti raznovrsnim transformacionim postupcima.

U pesmi *Sova i orao*, u prva dva pododseka afirmiše se model tradicionalne strofe. Oba formalna dela pripadaju odseku A (ekspozicionom), u kome se narativnim tipom iskaza (donosi ga treće lice), upoznajemo sa učesnicima narodne pričice. Sa razvojnom (početnom) etapom teksta usklađuje se muzički citat, koji je u oba pododseka predstavljen u svom osnovnom (netransformisanom) vidu (u drugom je samo sekventno izložen u odnosu na početak).

Primer 2 Aleksandar Obradović: *Mala horska svita – Sova i orao* (I i II pododsek)

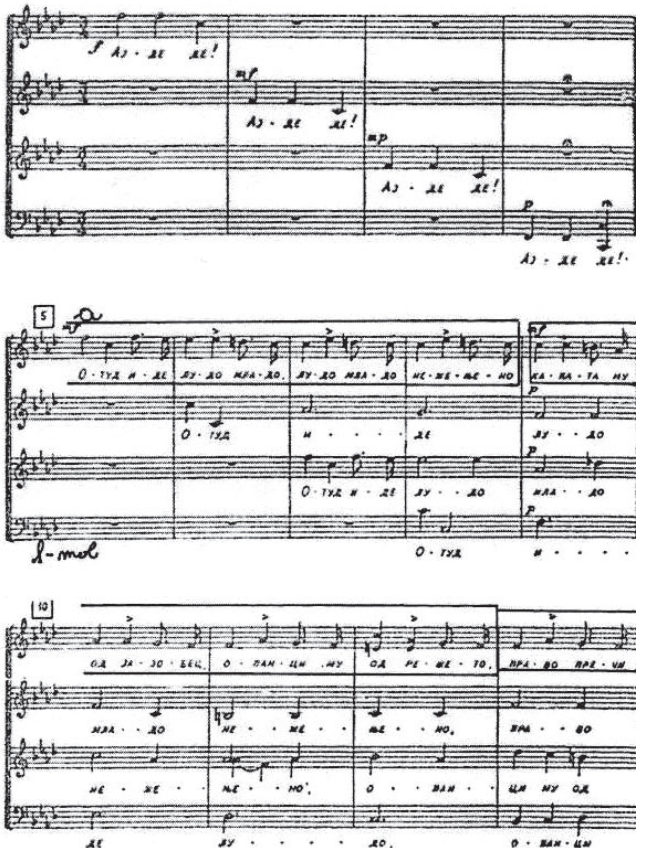


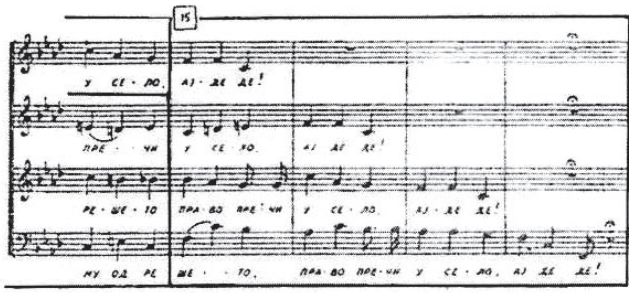

HEJ!
PA-NJU, HEJ!
PA-NJU, HEJ!
VIŠ' NJE O-R'O NA JE-LO-VOJ
NA JE-LO-VOJ GRA-NI, NA JELOVOJ
VIŠ' NJE O-R'O
NA JELOVOJ GRA-NI,
VIŠ' NJE O-R'O NA JE-LO-VOJ
GRA-NI, O-R'O
NA JELOVOJ GRA-NI,
GRA-NI,
VIŠ' NJE O-R'O
GRA-NI, HEJ, HEJ,
HEJ, HEJ,
VIŠ' NJE O-RO NA JE-LO-VOJ GRA-NI HEJ,
HEJ!
NA JE-LO-VOJ GRA-NI HEJ,
HEJ!



Formalni obrazac tradicionalnog modela strofe, afirmiše se i u delu **a** (ekspozicija) Mokranjčevog *Kozara*, gde se na sličan način, kao i u Obradovićevoj kompoziciji, gradi odnos na relaciji muzički citat – narodni tekst.

Primer 3. Stevan Mokranjac: *Kozar* (ekspozicija)

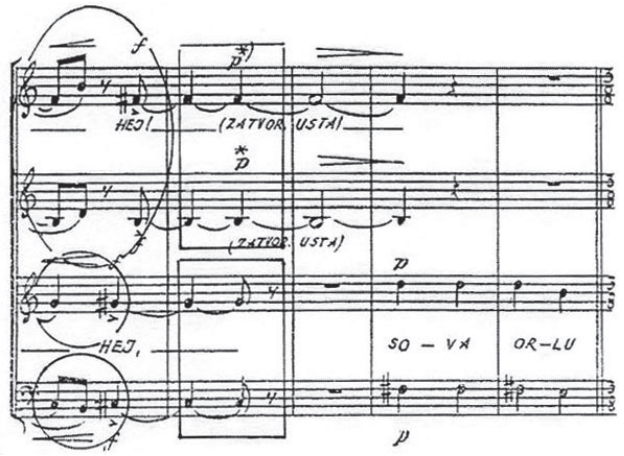




Intertekstualna komunikacija između ovih tekstova ostvaruje se prvenstveno zahvaljujući prihvatanju nekih Mokranjačevih načela u obradi i formalnom uobličenju poetsko-muzičkog materijala, od strane Aleksandra Obradovića. No, u slučaju ovog drugog kompozitora, ona su samo osnova za realizaciju sopstvenih kreacija. Tako se u Obradovićevoj prezentaciji muzičkih materijala i folklornog teksta i radu sa njima, u odnosu na Mokranjčeve postupke primenjene u *Kozaru*, primećuju znatne inovacije i veći stepen slobode. Oni se iskazuje u primeni složenijih postupaka polifonog rada sa tekstualnim sadržajem (tekstualni sukobi imitativno postavljenih tekstualnih članaka u vertikalnoj dimenziji muzičkog toka), kao i u pretvaranju muzičkog citata (tematskog materijala) u ostinatne i pedalne formule. Ovi postupci zamagljuju obrise *podteksta*, pa je tako otežano prepoznavanje njegovih delova u *vlastitom tekstu*. Na taj način Obradović ističe važnost svoga teksta u odnosu na Mokranjčev, pri čemu se citatno od njega ne distancira, ali ga sa druge strane citatno i ne imitira.

Gotovo na identičan način i sa podjednakim intenzitetom realizuje se citatna komunikacija između Stevana Mokranjca i Aleksandra Obradovića u primeni principa izobličenja (spoljašnjeg proširenja) tradicionalnog modela strofe. Stevan Mokranjac to ostvaruje (u delu **a),** upotrebom bočnih proširenja, korišćenjem identičnog poetsko-muzičkog sadržaja (kvartnog motiva, poziva *Ajde, de*), kao i izlaganjem prve teme na način koji podseća na početak dvostrukog fugata (videti primer 3). Aleksandar Obradović u prvom odseku trećeg stava (*Sova i orao*), proširenje centralnog dela ostvaruje „razvlačenjem", poslednjeg tona signala kraja u celokupnoj harmonskoj vertikali i formiranjem dva ležeća kvintna pedala (u funkciji su pedalne podloge na kojoj se ulančava tematski sadržaj druge strofe).

Primer 4. Aleksandar Obradović: *Mala horska svita – Sova i orao*



1.1. Tipovi citata u okviru modela *kategorijalog citatnog trougla* i *kategorijalnog citatnog četvorougla*

Sagledano kroz prizmu *kategorijlanog citatnog trougla* i njegovih osnovnih postulata (*citati po citatnim signalima*, *citati po opsegu podudaranja*, *citati po funkciji*), na relaciji između intertekstualnih učesnika, u okviru pripadajućeg citatnog modela, citatna konekcija se odvija pomoću šifrovanih citatnih signala, koji u tekstu *konsekventu* najčešće aludiraju na pojedinačne smislove *citiranog prototeksta*. Citati se na osnovu prisustva fragmenata tuđeg teksta samo delimično mogu pridružiti izvornom kontekstu, pa se citatni kontakti između ovih intertekstualnih subjekata ostvaruju na principu *nepotpune podudarnosti*, dok se u pogledu funkcije koju obavljaju u *vlastitom tekstu*, može konstatovati njihovo primarno određenje na smisao teksta u koji su uključeni (*autoreferencijalno usmerenje*).

U okviru ovog, u grubim crtama postavljenog, modela citatne komunikacije, između pesme *Sova i orao* iz *Male horske svite* Aleksanadra Obradovića i *Kozara* Stevana Mokranjca realizuju se citatni kontakti različitog intenziteta. Delovi citiranog *podteksta* u *citatnom tekstu* svoje snažnije dejstvo ispoljavaju u tekstualnim planovima. Citatne poruke starijeg teksta u mlađi, u apostrofiranim segmentima, prenose se šifrovanim signalima sa relativno čitljivim kodovima. U njima se bez većih teškoća mogu dešifrovati značenja *podteksta*. U ovom slučaju intertekstualna komunikacija *antecedenta* sa *citatnim uzorom* odvija se preuzimanjem sadržinsko-tekstualnih predložaka folklornog citata, koji u umetničkoj obradi zadržavaju visok nivo podudarnosti sa originalom. Na taj način, u izvesnoj meri, reafirmiše se (makar i u početnim odsecima) model

tradicionalne strofe. Relativno visok nivo intertekstualne podudarnosti *podteksta* i *vlastitog teksta*, u okviru *nepotpunog tipa* citatnog povezivanja, prisutan je i u sferi usaglašavanja planova muzičkog citata sa dramaturškim kapacitetima folklornog teksta, kao i u primeni prokomponovanog modela.

Sa druge strane nivo citatne usmerenosti *vlastitog teksta* (*Sova i orao* iz *Male horske* svite Aleksandra Obradovića) na citatni uzor (*Kozar* Stevana Mokranjca), opada kada se u mlađem tekstu pristupa sveobuhvatnijem preoblikovanju nekih od esencijalnih smislova i značenja starijeg teksta. Ovaj proces naročito je zapažen u sferi izobličenja centralnog dela strofe, kao i u odnosu prema tekstualno-sadržinskom predlošku. U *citatnom tekstu* (Aleksandra Obradovića) u odnosu na *citirani* (Stevana Mokranjca), izražen je veći nivo polifonizacije tekstualnog sadržaja i transformacije formalnog modela, pa je iz tog razloga otežan citatni kontakt. Citati kojima se prenose poruke iz *antecedenta* u *konsekvent* poprimaju u najvećem obimu *autoreferencijalnu funkciju* (dominanto su usmereni na *vlastiti tekst*), dok su njihovi kodovi u ovom slučaju teže iščitljivi.

Složeni citatni odnosi (delom elaborirani u okviru *kategorijalnog citatnog trougla*) koji se formiraju između učesnika citatnog procesa, u svim relevantnim parametrima intertekstualne komunikacije, potvrđuju se i na nivou *kategorijalnog citatnog četvorougla*. U ovom složenom modelu, na svim njegovim stranicama (*semantičkoj*, *sintaksičkoj, pragmatičkoj*, *kulturnoj funkciji*), između *vlastitog teksta* i *podteksta*, realizuju se kontakti na načelu manje ili veće dominacije delova mlađeg u odnosu na delove starijeg teksta. Načelno posmatrano sopstveni smislovi u *vlastitom tekstu* nastaju „preispitivanjem" smislova *podteksta*. To znači da se u mlađem tekstu ne negiraju esencijalna značenja starijeg teksta, ali se istovremeno doslovno i ne potvrđuju. Iz *semantičke* perspektive *citatni tekst* (*Sova i orao* iz *Male horske svite*) primarno je orijentisan na samog sebe. *Podtekst*, iako zastupljen (načelno) u *vlastitom tekstu*, nema poziciju apsolutnog uzora, dok se semantička determinacija kreće u retrogradnom smeru, od *vlastitog teksta* prema *citatima* i *podtekstu*. Iz ugla osnovnih postulata *sintaksičke stranice* delovi *vlastitog teksta* važniji su od elemenata *podtkesta*, pa se na izvestan način destabilizuje *vertikalni tip citatnosti* u kome hijerarhijski niži tekstovi imitiraju više, nadređene tekstove. Povećanje uticaja elemenata sopstvene kreativnosti u umetničkoj obradi materijala folklorne provenijencije u *Maloj horskoj sviti*, u odnosu na Mokranjčevog *Kozara*, determinisalo je i položaj samog autora u okiviru pripadajućeg *citatnog sistema* i definisalo njegov odnos prema recepijentima. Sagledano iz *pragmatičke* perspektive *citatni tekst* je primarno orijentisan na pošiljaoca poruke, pa se citatna komunikacija između teksta i njegovog primatelja odvija otežano, preko citatnih kanala u kojima su prisutni šumovi. Razlog tome je veće ili namerno drugačije znanje autora od znanja prosečnog adresata.

Primenom novih (u ovom radu navednih) principa obrade u citatnom tekstu Aleksandar Obradović ističe svoj originalni položaj u kulturnom sistemu kome pripada. On koristi intertekstualne mehanizme i citatne sisteme (delom preuzete i iz Mokranjčevog *Kozara*) kao povod za stvaranje novog umetničkog izraza u tretmanu i oblikovanju materijala folklornog porekla. Tako kompozitor u složenu mrežu intertekstualne komunikacije, kojom su obuhvaćena kategorijalno srodna horska dela, unosi nove citatne elemente, koji predstavljaju zametke nekih drugih, budućih intertekstualnih aktivnosti u ostvarenjima autora druge polovine XX veka.

Literatura

Božidarević, Saša. 2010. *Folklorni citat u srpskoj solo pesmi od njenog nastanka do početka Drugog svetskog rata*. Kosovska Mitrovica: Fakultet umetnosti Univerziteta u Prištini (Zvečan, Kosovska Mitrovica).

Eko, Umberto. 2004. *Kod*, prev. M. Đukić Vlahović. Beograd: Narodna knjiga, Alfa.

Kristeva, Julia. 1969. *Semeiotike: recherchespour une semanalyse*. Paris: Editions du Seuil.

Маринковић, Соња. 1991. Дело Стевана Мокрањца у критичком суду његових наследника. *Развитак,* 4–5: 89–93.

Маринковић, Соња. 1992. Руковедање. *Развитак*: 3–4.

Маринковић, Соња. 1999. Однос фолклорног записа и обраде као путоказ у аналитичком промишљању руковети. *Нови звук, 14*: 61–73.

Mikić, Vesna, 2009. *Lica srpske muzike: Neoklasicizam*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Katedra za muzikologiju.

Милин, Мелита. 1998. *Традиционално и ново у Српској музици после Другог светског рата (1945 –1965).* Београд: Музиколошки институт САНУ.

Николић, Милоје. 1995. Руковети и сродне форме у српској хорској музици после другог светског рата (први део). *Нови Звук,* 6: 111–122.

Николић, Милоје. 1996. Руковети и сродне форме у српској хорској музици после другог светског рата (други део). *Нови Звук,* 7: 47–62.

Николић, Милоје. 2006. Прилог истраживањима форме Мокрањчевих руковети, у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић Млађеновић (уред.), *Мокрањцу на дар 2006 (Прошета – чудних чуда кажу – 150 година) 1856*, Музиколошке студије – монографије, Свеска 1/2006, Београд – Неготин, Факултет музичке уметности – Дом културе Стеван Мокрањац: 129.

Oraić Tolić, Dubravka. 1990. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Šuvaković, Miško. 2011. *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion art.

Живковић, Душан. 2010. Појам интертекстуалности. *Наслеђе,* 16: 267–287.

Saša Božidarević

RUKOVETI (HANDFULS) AND RELATED FORMS IN THE SERBIAN MUSIC OF THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY: ASPECTS OF MANIFESTATION OF INTERTEXTUALITY

Summary

The universality of the phenomenon of intertextuality and its wide range of interpretations, open up the possibility of application of this literary-theoretical terms on the discourse of music. In a handful and related forms of the second half of the twentieth century there is revitalization of the compositional and interpretive procedures and principles set out in the works, usually with citations. Citation thus in the existing relations is the most obvious indicator of intertextual orientation of younger to older texts and their interprent, and in most cases becomes deep, semiotic and the ontological principle of the newly created musical and poetic discourse. The aim of this work is that in light of the diverse opportunities provided by intertextuality, through theoretical model of what is presented in the "Theory of citation" by Dubravka Oraić Tolić to highlight the manifestations of intertextuality in post-war Serbian choral music.

Key words: Serbian music, choral music, handfuls, intertextuality, theory of citation, musical analysis.

Прегледни рад / *Review article*

UDK 784.3/.5+783.25

УМЕТНИЧКА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА ФОЛКЛОРНИХ ИДИОМА НА ПРИМЕРУ КАНТАТЕ *МАЈКА СЕБИДНА* СТОЈАНА СТОЈКОВА

Данијела Стојановић
Универзитет у Нишу
Факултет уметности у Нишу
danijela63@yahoo.com

Сажетак

Друштво музичара Македоније, основано половином 20. века, имало је циљ да македонску народну музику, као највеће музичко богатство једног националног идентитета, сачува од заборава. Посебан однос према фолклору утицао је на формирање националног музичког стила, као и сам начин цитирања оригиналних напева, нарочито у вокалним композицијама. Укључивање фолклорних идиома на сопственом музичком језику, већином у инструменталним и вокално-инструменталним делима, дефинише и индивидуални стил сваког од композитора који стварају у овом периоду. Један од њих је и Стојан Стојков који је оставио дубок траг, како на македонској музичкој сцени, тако и ван ње, чији је стваралачки опус богат и разнолик, углавном базиран на фолклору. Карактеристичан композициони стил овог савременог аутора, од дословног цитирања народне мелодије, преко стварања амбијенталне атмосфере избором инструмената, коришћењем радиофонских елемената, полифонизирањем и хармонизацијом фолклорних идиома у делу *Мајка себидна*, представља индивидуалну уметничку интерпретацију фолклора, која ће бити образложена у овом раду.

Кључне речи: фолклорни цитат, интерпретација, национални стил, кантата.

1. ИСТОРИЈСКИ РАЗВОЈ МАКЕДОНСКЕ МУЗИКЕ

Друштвена условљеност настанка савремене македонске музике у тесној је вези са историјским догађајима у Македонији. Жеља за слободом и идентитетом, после дугогодишњег страдања македонског народа, нарочито долази до изражаја након Другог светског рата и победе над фашизмом. Са жељом да очувају језик, културу, уметност и традицију започињу период препорода.

Са новим револуционарним идејама, снажним ентузијазмом и тенденцијом за обновом македонске музичке културе, прва послератна му-

зичка генерација поставља темеље професионалног музичког живота у Македонији између два рата. Припадници ове генерације, међу којима су најзаслужнији Стефан Гајдов, Живко Фирфов, Тодор Скаловски, Трајко Прокопиев и Петре Богданов-Кочко, заједно са неколицином својих истомишљеника, започињу своју нову револуцију: борбу за обнову музичког живота, за успостављање нарушеног историјског континуитета и стварање кадровских, институционалних и других услова. Као резултат ових прогресивних идеја настао је Симфонијски оркестар Радио-Скопља, Опера, Македонска филхармонија, Македонски универзитет, Институт за фолклор и друге институције, које су требале да одговарају новонасталим културним и уметничким потребама, које је наметнула нова друштвена стварност (Коловски, 1993).

Историјским тренутком сматра се оснивање Друштва музичара Македоније (19.1.1947.) које је својим члановима поставило нове задатке: „да се сачува народна музика као наше највеће музичко богатство, да се отворе музиколошке институције које ће помоћи при сакупљању и обради фолклорног музичког материјала, да се хорска музика постави на правилне основе, да музичке школе буду жариште васпитних идеја и расадник младих музичких кадрова, да композиторско стваралаштво добије такву форму и садржину са којом ће најбоље одговорити стремљењима и потребама нашег народа." (Коловски, 1993: 6).

Реализација постављених циљева и задатака почиње да се остварује одржавањем првих концерата Друштва продуктивних и репродуктивних музичара Македоније у Скопљу, усавршавањем младих кадрова и отварањем Института за фолклор „Марко Цепенков" 1950. године. Иако је делатност композитора у самосталној средини била веома плодна и прогресивна, недостајала је међусобна повезаност између републичких удружења, како би се македонско стваралаштво могло представити и у другим републикама. Из тог разлога оснива се Друштво композитора и Друштво уметника Македоније (19.6.1950.). Члановима Друштва композитора постављени су следећи задаци: „да се помаже правилном развоју музичког стваралаштва, да се свестрано помаже свим гранама музичке науке и критике, да се помаже у борби против утицаја идеалистичких схватања, да се међусобно сарађује и размењују мишљења са композиторима и научницима других република, да се свим средствима помаже стваралачки рад млађих композитора, да се пријатељском критиком пружи стручна помоћ активној композиторској делатности талентованих композитора, да се сарађује са свим музичким и уметничким удружењима са циљем да се проширује и популаризује македонско музичко стваралаштво и сарађује са државним установама" (Коловски, 1993: 9).

2. НАЦИОНАЛНИ СТИЛ МАКЕДОНСКИХ КОМПОЗИТОРА

Започети пут оснивача Друштва музичара Македоније, са јасно постављеним циљевима и задацима, настављају нове генерације својим континуираним уметничким стваралаштвом. Свака од њих носи са собом одређене специфичности у погледу композиционо-техничких могућности по којима се разликују једна од других, али оно што је заједничко за све генерације је неговање традиционалног македонског музичког фолклора, чиме непосредно формирају национални стил. Иако се термин национални стил „користи као ознака музичке традиције једног народа (...) проблематика националног стила поставља се на широку основу која подразумева не само анализу односа композитор – фолклор, већ и сагледавање социјално-политичког проблема, развоја феномена као естетске категорије (…) и анализу конкретне појавности 'националног стила' у историјско-развојном процесу." (Marinković, 1991: 157, 163).

Стваралаштво четврте генерације македонских композитора представља свеобухватност, усаглашеност и асимилацију културно-уметничких настојања претходних генерација. Они стварају дела са карактеристичном линијом македонског фолклора и његовом специфичношћу везаном за орнаменте, различитост неједнаких ритмова и дијафонију сеоске вокалне праксе, што условљава стварање македонске националне школе. Заступљеност и утицај других националних школа и стилова у делима представника четврте генерације зависи од њиховог музичког образовања стеченог у различитим европским културним центрима. Тако се може уочити присутност експресионистичког, неокласичног, неофолклорног музичког стила, као и утицај појединих композиционих елемената. У зависности од избора, количине и начина имплементације елемената других националних стилова, сваки од савремених македонских композитора поседује и свој индивидуални стил, који представља мобилну категорију. Он се мења, развија, евалуира, и у њему се могу разликовати самосталне етапе: стил раног периода, стил централног периода и стил позног (каснијег) периода (http://issuu.com/composers-socom/docs/kolarovski_-_bartokijanstvoto_vo_makedonija).

Стојан Стојков (1941 – Подареш, Радовишко), поред композитора Михајла Николовског, Ристе Аврамовског и Сотира Голабовског, припада четвртој генерацији послератних композитора. Он је својим богатим и разноликим стваралачким опусом оставио дубок траг, не само на македонској музичкој сцени, већ и ван ње. Да би се издиференцирао индивидуални стил овог савременог композитора не постоји довољно музиколошких радова који би својом дубљом анализом допринели његовом сагледавању и идентификацији елемената јединственог начина компоновања. Оно што је уочено у досадашњим теоријским, стручним

текстовима и музичким критикама је то да је већина дела заснована на трансформацији националног музичког богатства, архаичног сеоског фолклора, са веома сличним техничким особеностима композиторских принципа Беле Бартока. Ова трансформација фолклора подједнако је присутна у различитим музичким формама, како вокалних, тако и инструменталних и вокално-инструменталних дела, али са одређеним врстама технике савремене музике. Овом приликом рад ће се бавити трансформацијом фолклорног материјала у једној од две кантате, колико их је написао Стојан Стојков, кантатом *Мајка себидна*.

3. ИНТЕРПРЕТАЦИЈА ФОЛКЛОРНИХ ИДИОМА У КАНТАТИ *МАЈКА СЕБИДНА*

Композиција *Мајка себидна* (Свемогућа мајка) написана је 1984. године и у њеном настајању ауторова инспирација није била усмерена ка форми кантате, већ само ка вокално-инструменталном делу. Писана је за глас (сопран), рецитатора, синтисајзер, гитару и гудачки оркестар. За ово дело аутор је 1985. године добио награду „Панче Пешев" за најбоље македонско композиторско остварење године. Поводом промоције ауторске плоче под истим називом *Мајка себидна* на манифестацији „Дани македонске музике" у Скопљу, музиколог Марија Масникоса у својој рецензији истиче да је ова вокално-инструментална композиција као „својеврсна драма у музици 'потпомогнута' сценским, чак радиофонским инструментима. Дело протиче кроз специфичну поделу 'улога': глас (сопран) симболише пралик Мајке свемогуће, рецитатор прича њену увек конкретну, а заправо вечиту причу, док инструментални ансамбл (који овде укључује и електронски звук) злослутним вибратима у високом регистру и снажним 'ударима' опорих вертикалних сазвучја коментарише 'збивања' очима композитора." (Masnikosa, 1989: 57).

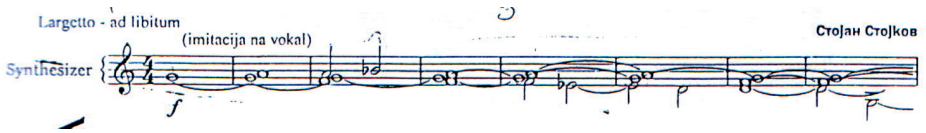
Иако није била замишљена као кантата, композиција *Мајка себидна*, како већином елемената, тако и једним делом извођачког апарата одговара овом музичком облику, па се каснијим њеним помињањем у разним студијама и чланцима, у самом називу композиције уврежио префикс „кантата" којим је дефинисана и њена форма. Композиција садржи следеће делове:

уводни део (1-9. т.) – део **A** (10-74. т.) – део **B** (75-100. т.) – део **A1** (101-128. т.)

Ауторов однос према фолкору, у већини дела његовог целокупног стваралачког опуса, веома је посебан и врло препознатљив. Наиме, он проистиче, како из његовог дубоког поштовања према народној музици, уз коју је одрастао, тако и из његовог личног доприноса, у уметничком до-

мену, да се она даље негује и сачува од заборава. Уводни део је додељен синтисајзеру, инструменту који је у складу са временом у коме аутор ствара. Мелодијске линије врло уског амбитуса, секундног покрета навише и наниже, као и лежећи тон G, у виду бордунског певања, чине елементе карактеристичне за македонску народну музику. Овакав вид приказивања фолклора, наглашен ознаком „имитација на вокал" изнад деонице синтисајзера, дочарава „атмосферу фолклорне музике" (Барток, 1977), чиме аутор настоји да слушаоца поступно и пажљиво уведе у почетни део композиције (Пример 1).

Пример 1 (такт 1-9)



Инспирацију за настанак овог музичког дела композитор проналази у оригиналној народној песми „Гоце низ гора врбеше" (Гоце шета планином). Део А се састоји од неколико мањих целина, које се међусобно разликују по музичком садржају, од дословног цитирања народне мелодије у деоници сопрана до различитог личног приступа аутора стварању „у духу фолклора". У зависности од организације материјала заступљена је хомофона и полифона фактура.

На почетку дела А (10-16. т.) дословно је цитирана народна мелодија поверена гласу без употребе текста, са пратећим мелодијским линијама из уводног дела композиције, у деоници синтисајзера, дате овог пута у вариpаном облику. Хармонску основу чини тонски низ G–a (as)-b–c–d–es–f, где се тон G сматра тоналним центром, а тон C (почетак фолклорног напева) локалним (Пример 2).

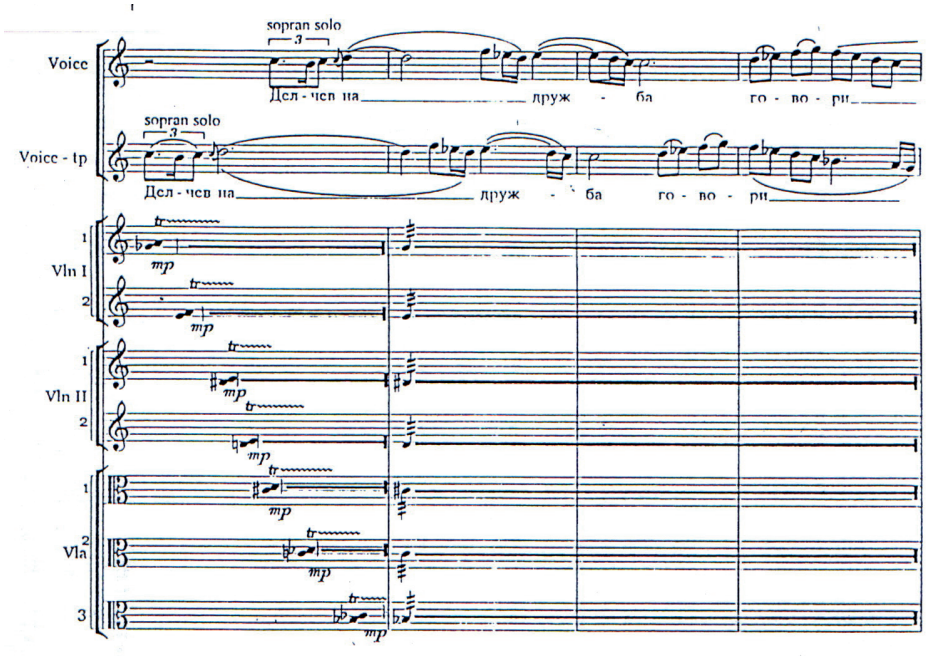
Пример 2 (такт 10-16)

Иако је препознатљив стил овог савременог аутора, како увидом у партитуру, тако и слушним доживљајем, свака од композиција носи још по један лични печат у себи. Као у вокалном делу *Селска свита*, циклус од шест песама, текст треће по реду „Добро јутро, брате Јанко" је ауторски, у њему се огледа покушај композитора да буде и поета. И у кантати *Мајка себидна* рад са текстом је специфичан. Веома успешна комбинација оригиналног

текста аутора Звонка Стојановића, у деоници сопрана (није у потпуности примењен) и савремене уметничке поезије додељен рецитатору, потврђује ауторово веома добро познавање поезије и њене интерпретације у музичком делу. То се огледа у њиховој појединачној, наизменичној и истовременој примени, они својим јединством дочаравају лик мајке, њену безусловну љубав, бригу и патњу за изгубљеним сином (Гоце Делчев). Она га тражи у шуми, а већ сумња и осећа да је мртав, али снага мајке је већа и од ње саме и она не одустаје од потраге, не плашећи се препрека које јој стоје на путу. У складу са текстом у деоницама гудача у виду тремола, почевши појединачно од првих виолина, преко других, затим виоле, виолончела и контрабаса, секундним силазним тоновима, који чине тонски низ на коме се базира цела композиција, ефектно су дочаране опасности које вребају у шуми, док кластер у деоници синтисајзера осликава снажан ударац грома (40-55. т.). Један од ауторових специфичних начина хармонизације јесу дијатонски кластери у инструменталним деоницама, састављени од тонова садржаних у мелодијској линији фолклорног напева, чиме ствара узајамну повезаност хоризонтале и вертикале.

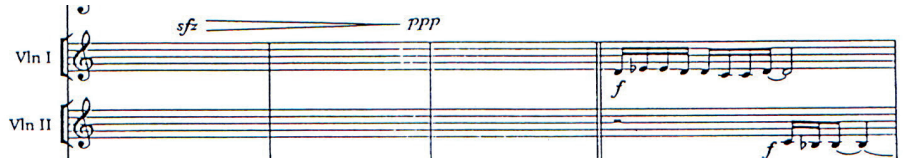
Даљу разраду материјала и усложњавање партитуре условила је примена радиофонског гласа, који у канонској имитацији, заједно са певачким, излаже народну мелодију. Гудачки састав у овом делу даје само хармонску подршку (Пример 3).

Пример 3 (такт 56-59)



Други део композиције (део B од 75-100. т.), за разлику од првог, је у темпу *Allegro* и у целости је грађен полифоно. У њему је примењен карактерни тип коришћења фолклорног материјала (Коловски, 1983), који подразумева укључивање фолклорних идиома на јединственом музичком језику аутора. Оригинални приступ фолклору приказан је у деоницама прве и друге виолине, чије су мелодије у стилу народног певања организоване на принципу комплементарности (Пример 4).

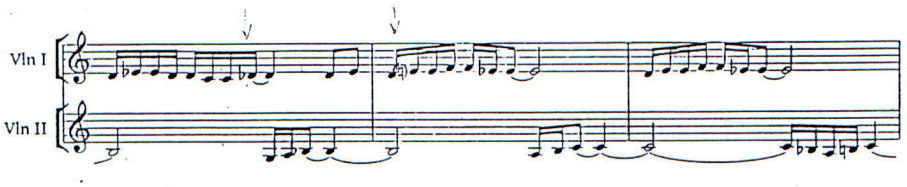
Пример 4 (такт 75-80)



Слојевитост и даља полифонизација фактуре постиже се накнадним учешћем осталих гудачких инструмената (виола, виолончело и контрабас) чиме се остварује тематски контраст.

Кулминација кантате, као у већини дела Стојана Стојкова, постигнута је на крају средњег дела (део B). Поред индивидуалног начина „стварања у фолклорном духу" (Земцовский, 1978) драматургија доживљава свој врхунац кроз хоризонталну и вертикалну динамичност, са још једном канонском имитацијом у деоницама радиофонског и певачког гласа и индивидуалном ауторском хармонизацијом у гудачком саставу, а појачана је двозвучним секундним акордом у деоници синтисајзера који и овог пута дочарава удар грома (Пример 5).

Пример 5 (такт 92-94)



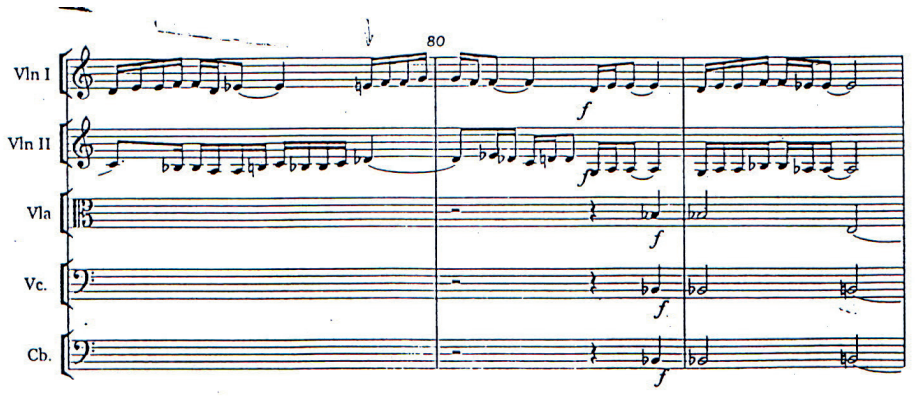
Променом темпа, повратаком у *Andante,* започиње трећи део композиције који представља реминисценцију првог дела (део A1 од 101-128.т.). Оригиналној народној мелодији, повереној сопрану, дат је примарни значај, док инструменти имају улогу хармонске подршке у виду акорада терцне грађе, чинећи хомофону фактуру. Почетним акордом e-g-h и даљим током мелодије у сопрану, може се дефинисати по први пут тоналитет e-mol са модулацијом у g-mol, мада се ова ситуација може сагледати и

као модалност. Међутим, донекле постоји образложење за присутност тоналитета, јер после честих промена дијатонских и хроматских низова, кластера, дисонантних акорада, сада тоналитет доноси смирење и стабилност, који дају заокруженост самом делу. Друго оправдање можда лежи и у истовременом третману оба текста. Примарни значај, кроз неки вид репризе, у делу A1 дат је оригиналној народној мелодији са текстом у деоници сопрана и уметничкој поезији код рецитатора. Успостављањем тоналитета, лежећим тоновима у деоницама гудачких инструмената и терцним акордима у деоници синтисајзера остварена је хомофона фактура, чиме глас и рецитатор имају завршну реч на крају самог дела.

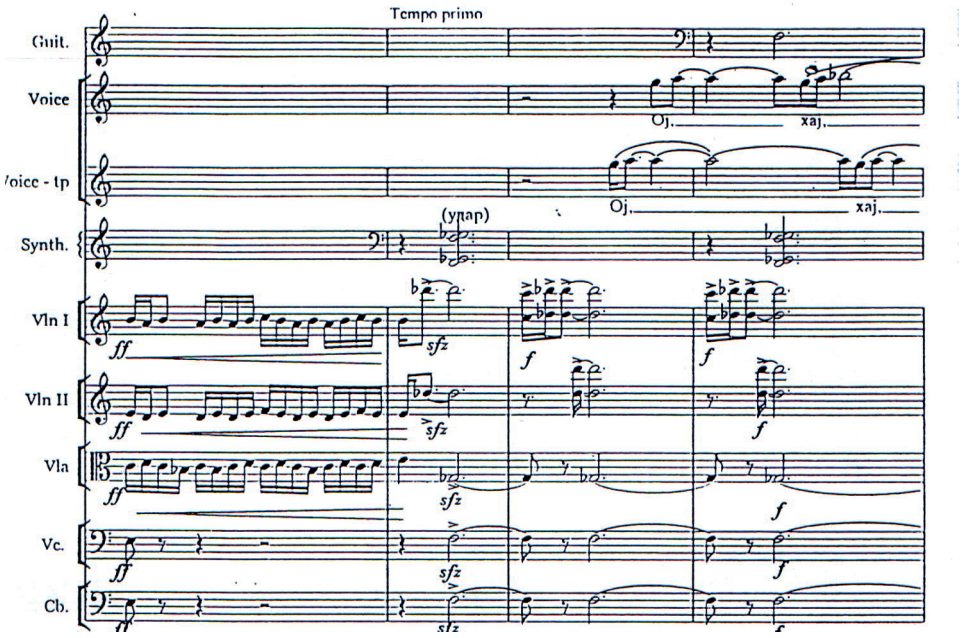
Композиција *Мајка седидна* представља комплексно и јединствено дело. Карактеристика се огледа и у дословно цитираној народној мелодији која је поверена гласу (статични тип) и личним ауторовим приступом фолклору (карактерни тип). Организација материјала реализована је постепеним ослобађањем од мелодијског принципа у гласовима што доводи до полифонизације фактуре. Стварање атмосфере фолклора у уводном делу, оригинални цитат народне мелодије, тематски контраст у вишегласним деловима, канонска имитација, употреба радиофонских елемената, звучни ефекти у инструменталним деоницама који подржавају радњу током целе композиције, представљају ауторов индивидуални начин интерпретације фолклорних идиома.

„Још виши степен преиначења, сублимације фолклорног кода у оквиру Стојковљевог музичког језика открива нам дело *Мајка седидна:* готово независно од конкретне асоцијативне вредности музичког материјала, глас као медиј и рецитатор као носилац епске поетске поруке постају симболи фолклорног музичког слоја, његове древности и снаге оличене у архетипу Свемогуће Мајке." (Masnikosa, 1989: 57).

Пример 6 (такт 92-94)



Пример 7 (такт 92-94)



Прилог:

Текст народне мелодије (глас)

Делчев на дружба їовори,
Оj, хај, дружино верна, зїоворна
Аj, дидем їоре їпланина.

Текст Звонко Стојановић (рецитатор)

Ко тежина на тишината одекнува низ шумата.
Изнаврната од едни кајки таїа,
со секнато шумолење,
забрадена околу лицето
їи бара крилјата на синот.

Гората се ниша дишејки їо нејзиниот лелек.
Само два корени раце їо составуаат
нејзиното скршено сонце.
И сепак е меѓу лободите,
што се непобедиви робови на коските.
И сепак, од своето спуштање
їод пепелта му прави
обелиск на чедото свое.

Мајката себидна ги бара крилјата на синот.
Тој немаше определено лице,
личеше на рането јуначиште, изрезбарено од липа.
Една ѕвезда му ја лекуваше раната,
тоа беше дозреана желба на слободата.

Литература

Барток, Бела. 1977. О влияний крестьянской музыки на музыку нашего времени, *Сборник статей*, Москва.

Земцовский, Изалий. 1978. *Фолъклор и композитор*, Теоретические стюды. Ленинград-Москва.

Коловски, Марко. 1993. *Македонски композитори и музиколози.* Скопје: Сојуз на композиторите на Македонија.

Коловски, Марко. 1983. Фолклорот во творештвото на В. Николовски (рукопис), Скопје.

Marinković, Sonja. 1991. „Nacionalni stil" – terminološka problematika u Metode istraživanja, *Folklor i njegova umetnička transpozicija* (referati sa naučnog skupa održanog 24-26.10.1991. u Beogradu), Beograd.

Masnikosa, Marija. 1989. Stojan Stojkov: Majka sebidna, *Zvuk*, 2/1989. Recenzije.

http://issuu.com/composers-socom/docs/kolarovski_-_bartokijanstvoto_vo_makedonija [12.09.2014.]

Danijela Stojanović

ARTISTIC INTERPRETATION OF FOLK IDIOMS ON THE EXAMPLE OF STOJAN STOJKOV'S CANTATA *MAJKA SEBIDNA*

Summary

The goal of the Society of Musical Artists of Macedonia, founded in the middle of the twentieth century, was to save the Macedonian folk music, as the most remarkable musical treasure of a specific national identity, from oblivion. A special relation to folklore influenced the development of a peculiar national musical style, as well as the very way of citation of original tunes, particularly in vocal compositions. Inclusion of folk idioms in the local-specific musical language, mainly in instrumental and vocal-instrumental pieces, also defines the individual style of each and every composer working in the said period. One of them is Stojan Stojkov whose rich artistic opus, mostly based on folklore, left a deep mark on both Macedonian and wider music scene. A peculiar compositional style of this contemporary author, from the literal citation of folk melodies, to the creation of ambient atmosphere relying on a specific choice of instruments, using radiophonic elements, polyphonization and harmonization of folk idioms in his piece *Majka Sebidna*, represents an individual artistic interpretation of folklore to be detailed in this paper.

Key words: folklore citation, interpretation, national style, cantata.

Оригинални научни рад / *Original research paper*

UDK (786.2:785.73)+784 Lj. Marić

РЕИНТЕРПРЕТАЦИЈА ОСМОГЛАСНИЧКОГ ИСКУСТВА У КОМПОЗИЦИЈИ *ПРАГ СНА* ЉУБИЦЕ МАРИЋ

Санда Додик
Универзитет у Бањој Луци
Академија умјетности
sandadodik@gmail.com

Сажетак

Камерна кантата *Праī сна* (1961) Љубице Марић компонована је за вокалне солисте – сопран, алт, рецитатора и камерни оркестар и заједно са композицијом *Ostinato super thema octoicha* за клавир, харфу и гудачки квинтет (1963) чини трећи дио замишљеног циклуса *Музика окто̄иха*. Иако не садржи цјеловите фрагменте напјева петог гласа, у мелодијском току се могу препознати елементи осмогласја. У раду ће бити освијетљен начин интегрисања појединих елемената осмогласја у тематски материјал, те сагледани обрасци развоја засновани на фолклорној традицији. Такође ће бити размотрена формална организација, карактеристичне вертикалне структуре, као и остале компоненте музичког тока.

Кључне ријечи: Љубица Марић, *Праī сна*, осмогласник, трансформације, вертикалне структуре.

Камерна кантата за вокалне солисте – сопран, алт, рецитатора и камерни оркестар *Праī сна* (1961), заједно са *компо̄зицијом Ostinato super thema octoicha* за клавир, харфу и гудачки квинтет (1963) чине трећи дио циклуса *Музика окто̄иха* Љубице Марић. Обје композиције су засноване на пракси и искуству црквеног појања, детерминисаног елементима V гласа Мокрањчевог Осмогласника. Напјеви овог гласа имају љествичну основу подударну са молском, уз могућност појаве варијантног (дурског) трећег ступња и мале или велике септиме.

За разлику од осталих, чисто инструменталних дјела из циклуса *Музика окто̄иха*, камерна кантата *Праī сна* укључује и вокалну компоненту. Као поетска подлога узете су три пјесме Марка Ристића – *Пренуће, Живи* дан и *Праī сна*, заједно са дијелом једне реченице из *Теа̄тралноī субјекта̄*, њиховог предговора и објашњења из Ристићеве збирке *Nox microcosmica*. У композицији ауторка примјењује стихове у новој организацији, слободно комбинујући и надовезујући фрагменте различитих пјесама.

Форма је базирана на низу вокалних одсјека „испресијецаних“ речитативима и инструменталним фразама. Налазећи се у одређеним међузависним односима и дјелујући у својеврсној интеракцији, ови садржаји, организовани у мање дијелове, остварују повезаност и чврстину музичке форме. Преглед форме чија је реализација (и поред симетричне рашчлањености крупног плана појединих ставова) везана прије свега за принцип слободне развојности илуструју ријечи Петра Бингулца, које потврђују претходне ставове. Он истиче да се музички садржај одвија на принципу„... слободног низања музичких токова, лишеног сваке спољне стеге, слободног стварања музичких одсека, делова, и често веома карактеристичних епизода, које се смењују или настављају увек у неком новом – и опет слободном виду, не стварајући – да узмемо опет пример из оне тако омиљене технике контраста у симфонијама и још више у концертима – паралелно, механичко излагање контраста између одвојених делова оркестра или између солисте и оркестра...у којима влада једна свуда присутна и делатна унутарња логика, али логика емоције, а не интелекта“ (Bingulac, 1988: 281–291).

Уз вокалне солисте и рецитатора, у извођењу учествује и једанаест инструменталних извођача (сви из групе гудачких инструмената, затим труба и рог из групе лимених дувачких инструмената, флаута, кларинет и фагот из групе дрвених дувачких инструмената и харфа).

Иако не садржи цјеловите фрагменте напјева V гласа (Осмогласник, V глас, Стихире васкрсне бр. 3, примјер 1), мелодијски ток има осмогласничко исходиште; елементи осмогласја примијењени у мелодији (у дионици алта), интегрисани су у савремено музичко ткиво. Ово дискретно уплитање осмогласја, својеврсно замагљивање осмогласничких елемената Мелита Милин објашњава „намјером аутора да јасније асоцијације на Осмогласник не дођу у колизију са надреалистичком поезијом Марка Ристића, која је уведена у ову композицију“ (Милин, 1991: 191).

При почетном излагању, у дионици соло алта, тема (т. 4–9, примјер 2) се одвија у тонском простору V гласа, иницијалис је на II, мелодијски финалис на I ступњу, а мелодија опсега кварте захвата само дио тонског низа (тетрахорд бе-це-дес-ес). Тема се одвија на дисонантној подлози; у њеној пратњи се истиче дисонантни педал це - бе (сазвук на II ступњу, повремено допуњен осталим тоновима почетног тетрахорда, уз проширење тоном а). Као фактор гравитације при почетном излагању теме дејствује мелодијска компонента. Нестабилан завршетак ове вокалне фразе произилази из дисонантног центра, односно раслојености финалиса (појава мелодијског финалиса на бе и хармонског на це).

Форма се развија кроз смјену и варирање инструменталних одсјека, вокалних фраза и речитатива. Тематика у фразама одсјека садржи мањи или већи степен сродности. У свакој мелодијској фрази наглашене су трансформације материјала, прије свега на пољу мелодике и тоналности.

Поред тога што је присутна у одсјецима почетног тематског излагања, афирмација центра превасходно мелодијским средствима, јавља се и у одсјецима који варирају основни тематски материјал. У току вариранога развоја примјетно је усложњавање фактуре и хармонског садржаја, као и прелази на полимодалност. Иако може доћи до лабављења гравитационих спрега, мелодијска компонента дефинише центар.

Тематика вокалне фразе при развијању (*Прaī сна*, одсјек a_4, т. 81–88), сродна је почетном излагању теме. Иако се на први поглед ствара утисак почетка на модусу на цис (~дес), појава прекомјерне секунде дес-е у вокалној дионици, те наглашавање тона бе у ниском регистру пратећих инструмената говори у прилог томе да се ова фраза одвија у области балканског мола на бе. На крају фразе, ишчезавањем тона бе, јавља се осциловање ка тонској области на Дес. У хармонизацији су наглашене дисонанце, посебно секундни односи.

При даљем развоју, у садржају вокалне фразе (*Прaī сна,* одсјек b, т. 19–29) присутни су елементи осмогласја, али се, у односу на тему одсјека *a*, примјећују мелодијске и тоналне новине: одсјек *b* почиње силазним скоком велике сексте (већи силазни интервалски покрет обиљежава почетке вокалних фраза означених словом б), а тонални простор, јединствен у свим фактурним слојевима, почиње у а-молу, затим мутира у А-дур (т. 23–26) и на крају се усмјерава ка у фис-молу (т. 27–29).

Вокалну фразу одсјека с (*Прaī сна*, т. 32–39) обиљежава мелодија у којој се репетирани тонови измјењују са већим интервалским скоковима. Тема је спроведена кроз неколико тоналних области: након почетног де-мола, одвија се у е-молу и Е–дуру, преводи до битоналних сегмената у којима су сједињени Еф и Е-дур, а на крају фразе Еф-дур и бе-мол, уз раслојени финалис еф–а. Остали фактурни слојеви упадљиво истичу дисонантне интервалске односе, посебно интервал септиме.

Афирмишући фолклор као примарно извориште, ауторка је организовала модеран звучни простор заснован на специфичним хармонским комплексима. Модуси преузети из црквених напјева употријебљени су линеарно и вертикално и представљају базу из које се развија оригиналан савремен звук.

У композицији *Прaī сна*, музичко мишљење је у великој мјери оријентисано на хоризонталне токове, те сходно томе и динамика музичког тока произилази превасходно из судара слободних полифоних слојева. Као резултат полимелодијских преплитања и сједињавања независних, комплементарних хоризонталних токова, у вертикали се јављају сазвучја настала „случајно", у вертикалном пресјеку гласовних хоризонтала. Палета вертикалних комплекса креће се од двогласних, преко различитих сложених терцних склопова, па све до квартно-квинтних и секундно-септимних акордских структура. С обзиром на то да је у оваквом музичком ткиву акценат на линеарним токовима, улога и значај сазвучја насталих у „безобзирној" линеарности често је потиснута у други план

Поред терцних вишезвука, у композицијама су примјену нашли и акорди који у основи имају неки други градивни интервал: квартни, односно квинтни акорди, као и сазвучја у којима се истиче интервал септиме и секунде, карактеристичан за нашу фолклорну праксу.

Интеракција архаичног и савременог у хармонији репрезентована је кроз примјену сазвука савршених консонанци које имају исходиште у раним облицима европског вишегласја. Архаична обиљежја евоцирана су путем „празних" чистих интервала квинте и кварте, а њиховом интерполацијом и истицањем у склопу сложенијих вертикалних комплекса постигнут је савремен звучни ток. Квартне структуре које доминирају при прекиду вокалне дионице у композицији *Праī сна* (т. 90–93) остварују колористички ефекат. Захваљујући квартним паралелизмима и политоналности ови тактови остају без гравитација све до т. 94, када се поново јавља вокална дионица: услијед мелодијских гравитација тон е се испољава као гравитациони центар (истакнут и улогом лежећег тона), док тонска основа дефинише тоналну област на Це. У укупном звучном пресјеку, сазвучја различитих ступњева оштрине образују упечатљив хармонски рељеф. Квартни односи који доминирају овом површином резултат су савремених тенденција при обликовању вертикале (примјер 3).

Преузети из старих слојева фолклора и/или савремених тенденција секундно-септимни односи испољавају се као чест и препознатљив интервалски однос у вертикалном комплексу. Ови интервали могу имати улогу додатих осамостаљених тонова, објективних дисонанци (једне или више) које су се устабилиле у акорду у својству својеврсне консонанце и дају му нови звучни квалитет. Поред тога што се могу јавити као „зачин" сазвучју, секунде могу бити примијењене и као основни градивни интервал. Иако припада савременом музичком језику, секунда истовремено указују на традицију народног пјевања у коме рески интервали репрезентују статику, односно тоналну стабилност. Значајну примјену и улогу имају сазвучја која садрже већи број секунди, односно септима које не испољавају тежњу ка разрјешењу, већ представљају саставни дио сазвучја. Истицање рескости секунди, било сажетих у основни интервал или на растојању ноне, као и потенцирање септимних растојања као стабилних представља битну карактеристику хармонске компоненте која има коријен у фолклору.

Колористичка улога секундног сазвучја фис-ге-гис-а испољава се у композицији *Праī сна* (т. 59–66). Настао „улијевањем" хоризонталних токова, овај кластер представља статичан звучни фон на којем се кроз речитатив пласира једна строфа пјесме (примјер 4). Секундно-септимни односи у вертикали чине важан, неизоставан дио завршних сазвучја. Као стабилан елемент, „у фолклорној интонацији секунда је добила своје место испод финалиса. Она је постала његов суседни тон надоле, његова звучна еквиваленција," која не тежи разрјешењу. Преузете из народне традиције,

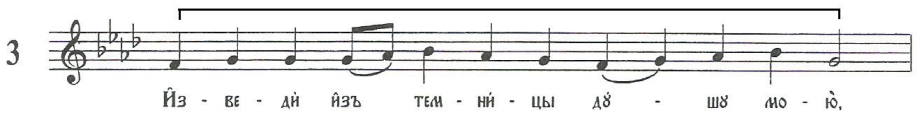
секунде изражавају „тоналну статику од које почиње да се развија и на којој се завршава народно певање у природи“ (Васиљевић, 1950: 360–361).

При аналитичком сажимању може се примијетити да је завршни акорд композиције *Праї сна* (т. 136–139, примјер 5) секундно сазвучје произашло из сједињавања тоналних области на бе и на а, са финалисом на це. Тонови овог сазвучја подударни су са тоновима почетне теме, па би се могло рећи да је у вертикалу пројектован почетни трихорд уз додатак вођице: бе-це-дес-а.

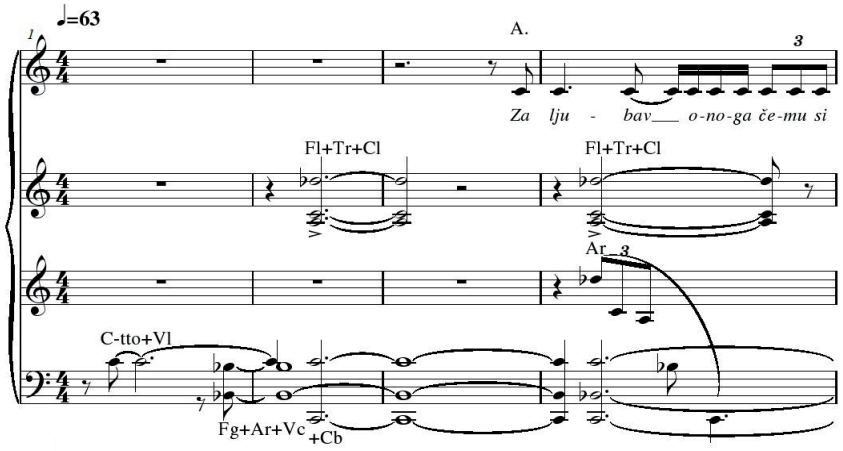
Као што се могло видјети из претходног излагања поједини елементи осмогласја, као вид својеврсног црквеног, осмогласничког искуства трансформисани су и употријебљени као градивни елементи појединих музичких компоненти савременог музичког израза – формалне организације, карактеристичних вертикалних структура, као и осталих параметара музичког тока. Захваљујући карактеристичним интервалским односима, осмогласнички мотив без обзира на димензије, испољава одређен енергетски потенцијал и као такав постаје носилац цјелокупног музичког садржаја. Релативне промјене мотива, мијењање и деформисање његовог првобитног изгледа, те поступци који доводе до карактерног варирања теме, утичу на повећање снаге, што значајно динамизира музички ток. Музички ток става одвија се у истовременом присуству и прожимању два супротно оријентисана поступка – понављања и промјене. „Енергетски потенцијал музичког развоја и изградње форме уопште, код Љубице Марић се изражава суштински кроз принцип сличности, унутарњег раста“ (Милин, 1991: 196.). Одабрани мотив испољава одређен енергетски потенцијал и може постати носилац цјелокупне драматургије музичког дјела. Иницијално језгро има енергију коју даље преноси и шири од једног до другог положаја, кроз музички ток. Из централног језгра произилазе остали музички садржаји, а промјене и преобликовање изгледа мотива, мелодијско-ритмичко-метричка иновативност, усложњавање фактуре, те промјене тоналних области и прелази на полимодалне токове, дејствују као елементи развоја.

Примјери

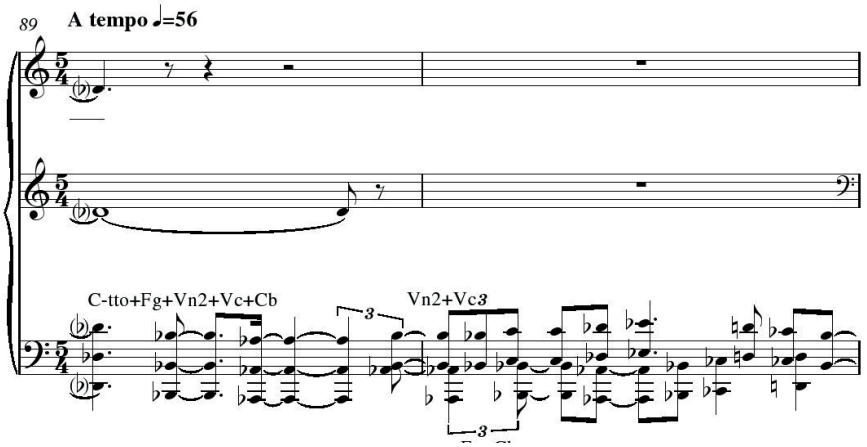
Примјер 1, Осмогласник,V глас, *Стихире васкрсне бр. 3*



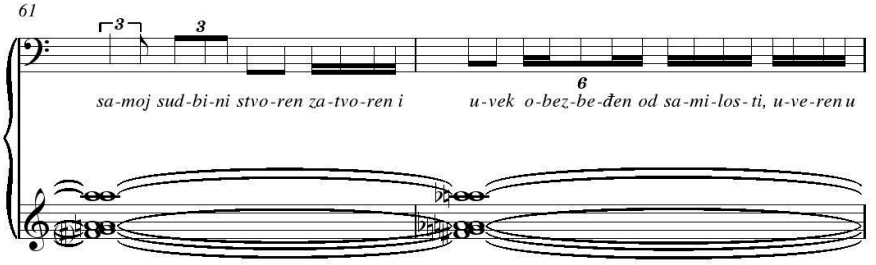
Примјер 2, *Праї сна* (т. 1–10), клавирски извод

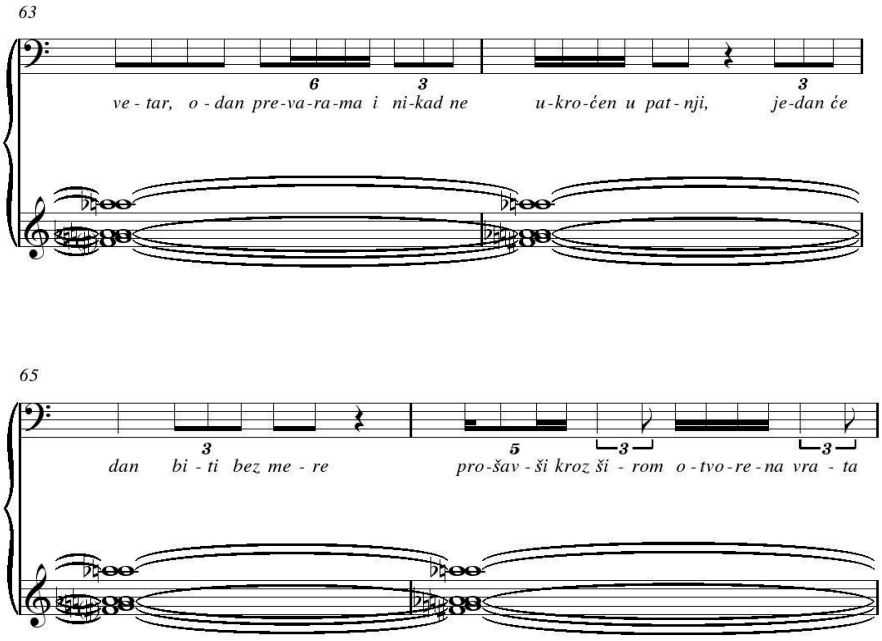


Примјер 3, *Праї сна* (т. 89–94), клавирски извод

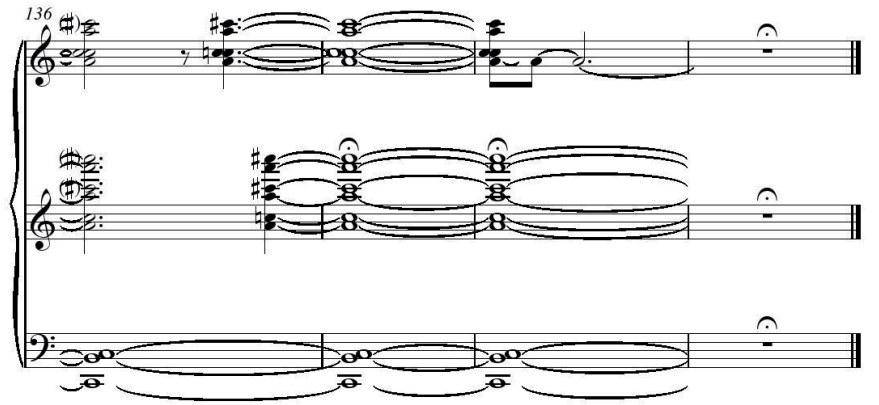


Примјер 4, *Праї сна* (т. 61–66), клавирски извод





Примјер 5, *Праї сна* (т. 136–139), клавирски извод



Литература

Bingulac, Petar.1988. *Napisi o muzici, studije i eseji*. Beograd: Univerzitet umetnosti.

Васиљевић, Миодраг. 1950.Тоналне основе нашег музичког фолклора. *Југословенски музички фолклор I*. Београд: Просвета, 341–394.

Veselinović, Mirjana. 1983. *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*. Beograd: Univerzitet umetnosti.

Живковић, Мирјана. 2010. Музика из Слова светлости – заборављени хорови Љубице Марић (аналитичка размишљања једне редакторке). У Дејан Деспић и Мелита Милин (ур.), *Простори модренизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, Зборник радова. Београд: САНУ, 287–300.

Милин, Мелита.1991. Транспозиција напева из Осмогласника у *Византијском концерту* Љубице Марић. У Властимир Перичић и др. (ур.).*Фолклор и његова уметничка транспозиција, Зборник радова.* Београд: ФМУ, 187–212.

Милин, Мелита. 2009. *Љубица Марић, 1909–2003: „...Тајна /Тишина /Творење...“.* Београд: САНУ.

Popović, Berislav. 1998.*Muzička forma ili smisao u muzici*. Beograd: Clio.

Sanda Dodik

REINTERPRETATION OF OCTOECHOS EXPERIENCE IN COMPOSITION *PRAG SNA* BY LJUBICA MARIĆ

Summary

The chamber cantata *Prag sna* (1961) by LjubicaMarić is composed for vocal soloists - soprano, alto, narrator and chamber orchestra, and together with the composition *Ostinato super thema octoicha* for piano, harp and string quintet (1963) makes the third part of the imaginary cycle *The Music of Octoechos*. Although it does not contain complete melody fragments of the fifth mode, during the melody we can identify elements of Serbian Octoechos. Additionaly the light will be shed on the way of integrating octoechoic melodies into the thematic material, and non-classical patterns of development based on folk tradition are recognised as well. Besides that, a formal organization will be considered, as well as the vertical structure, and other components of the musical flow.

Key words: Ljubica Marić, *Prag sna*, Octoechos, transformation, vertical structure.

Прегледни рад / *Review article*

UDK 78(4)"14/17": 783.22

ИНТЕРПРЕТАЦИЈА *L'HOMME ARMÉ* МЕЛОДИЈЕ У МИСАМА РЕНЕСАНСНИХ КОМПОЗИТОРА

Маја Радивојевић
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
radivojevic.maja@yahoo.com

Сажетак

Мелодија песме "Наоружани човек" (фра. *L'homme armé*) оставила је велики траг у уметничком стваралаштву ренесансних композитора. Као кантус фирмус, нашла је место у великом броју миса ренесансних композитора. Дела са овом мелодијском основом налазимо у опусима Ди Фаја, Окегема, Обрехта, Жоскена, Палестрине и других познатих мајстора тог жанра.

Због велике популарности, мелодија је била предмет истраживања музичких теоретичара и музиколога укључујући Дејвида Брна, Агостина Магроа, Алехандра Енрикеа Планшарта, Вилија Апела, Луиса Локвуда и друге. Ови истраживачи су обухватили испитивање порекла мелодије, њене форме, значења и применљивости у различитим музичким жанровима (мотети, мисе и канони).

Циљ овог рада је повезивање истраживања везаних за ову мелодију (испитивање порекла, физиономије, значења и њене применљивости у мисама), будући да су до сада сви аспекти истраживања презентовани засебно.

Кључне речи: L'homme armé, кантус фирмус мелодија, техника кантус фирмуса, миса пародија, миса парафраза.

1. МЕЛОДИЈА *L'HOMME ARMÉ*

Испитивањем порекла мелодије *L'homme armé* бавили су се многи музички теоретичари и музиколози (Локвуд, 1973-1974; Тарускин, 1986; Планшарт, 2003; Брн, 2001). Песма потиче највероватније са почетка 15. века и има непознато порекло. Нико и даље не зна како и зашто је ова мелодија толико била популарна у делима ренесансних мајстора. Њена улога остаје тајновита, па само постоје претпоставке коме је била посвећена. Претпоставља се и да је ова мелодија настала као омаж ми-

стериозном војнику или као начин прославе краја Стогодишњег рата. Сигурно је да је ова популарна песма коришћена од средине петнаестог, па све до почетка седамнаестог века као кантус фирмус у опусима великог броја композитора у преко четрдесет миса (Локвуд, О'Реган, Овенс, 2010: L'homme armé).

Будући да се не зна када је ова мелодија настала, као битне смернице у разоткривању њеног порекла ће се показати истраживања примене ове мелодије у мисама, канонима и шансонама.

У једној од најопштијих и најобухватнијих студија о мелодији *L'homme armé*, написаној од стране Луиса Локвуда "Аспекти *L'homme armé* традиције", наводи се једно од примарних истраживања употребе ове мелодије у делима ренесансних композитора, спроведено од стране Отоа Гомбозија (*Otto Gombosi*, Локвуд, 1973-1974: 97). У оквиру Гомбозијеве студије о Обрехту (*Jacob Obrecht: Eine stilritische Studie*, Leipzig, 1925.), он наводи да је чак двадесетак миса написано са овом мелодијом, која је духом блиска народним песмама, као базом до 1500. године (Локвуд, 1973-1974). У време настанка студије Гомбозија, јавља се и студија Драгана Пламенца (Dragan Plamenac "La Chanson de L'homme armé et le manuscript VI e40 de la Biblioteque Nationale de Naples"), о овој популарној мелодији у Напуљском рукопису (*La Chanson de L'homme armé et le manuscript VI e40 de la Biblioteque Nationale de Naples*), где се први пут јавља комплетан текст ове мелодије. Ове студије, у којима аутори истражују примену мелодије *Наоружани човек,* битне су због тога што се кроз дискусију дотичу два веома битна питања: питање извора мелодије тј. да ли је она монофона или потиче из полифоног извора и питање порекла мелодије тј. да ли је настала од стране неког од композитора, конкретно Биноа, или заиста потиче из "народа" (Локвуд, 1973-1974: 98).

У разматрању првих значајних појава ове мелодије, Локвуд наводи битан допринос студије Оливера Странка (*Oliver Strunk*) о пореклима *L'homme armé* миса (Локвуд, 1973-1974: 98). Странкова студија доноси битно запажање о структурној зависности *L'homme armé* мисе Јакоба Обрехта (*Jacob Obrecht*) у односу на ону коју је компоновао Антоан Биноа (*Antoine* Busnoys). Ово разматрање имплицира да је Биноа у то време имао посебан ауторитет, али и подржава теорију о компоновању ове мелодије од стране самог А. Биноа (Локвуд, 1973-1974: 98–99).

Ову теорију о пореклу мелодије *Наоружани човек,* разматрао је и Ричард Тарускин (*Richard Taruskin*) у својој студији "Антоан Биноа и *L'homme armé* традиција" (Тарускин, 1986). Наиме, аутор у својој студији наводи да ова мелодија датира из петнестог века, а да је истоимена миса А. Биноа пример поставке ординаријума цикличне мисе из "средине–до–краја петнаестог века" (Тарускин, 1986: 255). Такође, он помиње Странково

запажање о структурном утицају на Обрехтову мису. Аутор наводи да се из извора који је користио не може утврдити ни једна миса старија од оне коју је написао Биноа, те сматра да ова мелодија може потицати од стране овог композитора (Тарускин, 1986).

Супротно овом мишљењу, постоје разматрања других теоретичара која порекло ове мелодије сматрају "народним". Наиме, Локвуд помиње студију Хауарда Мејера Брауна (*Howard Mayer Brown*) о музици у француским световним позориштима, где он назива ову популарну мелодију "рустичном шансоном", јер својим текстом осликава свакодневни живот (Локбус, 1973-1974: 100).

Међутим, остаје врло неизвесно да ли је компонована као једногласна мелодија или је преузета из вишегласне шансоне. Познато је да је мелодија била примењена као кантус фирмус у разним мисама, али и као једна од мелодијских линија у шансонама. Будући да се као део полифоне структуре није нигде појавила идентично, претпоставља се да је ипак њено порекло монофоно.

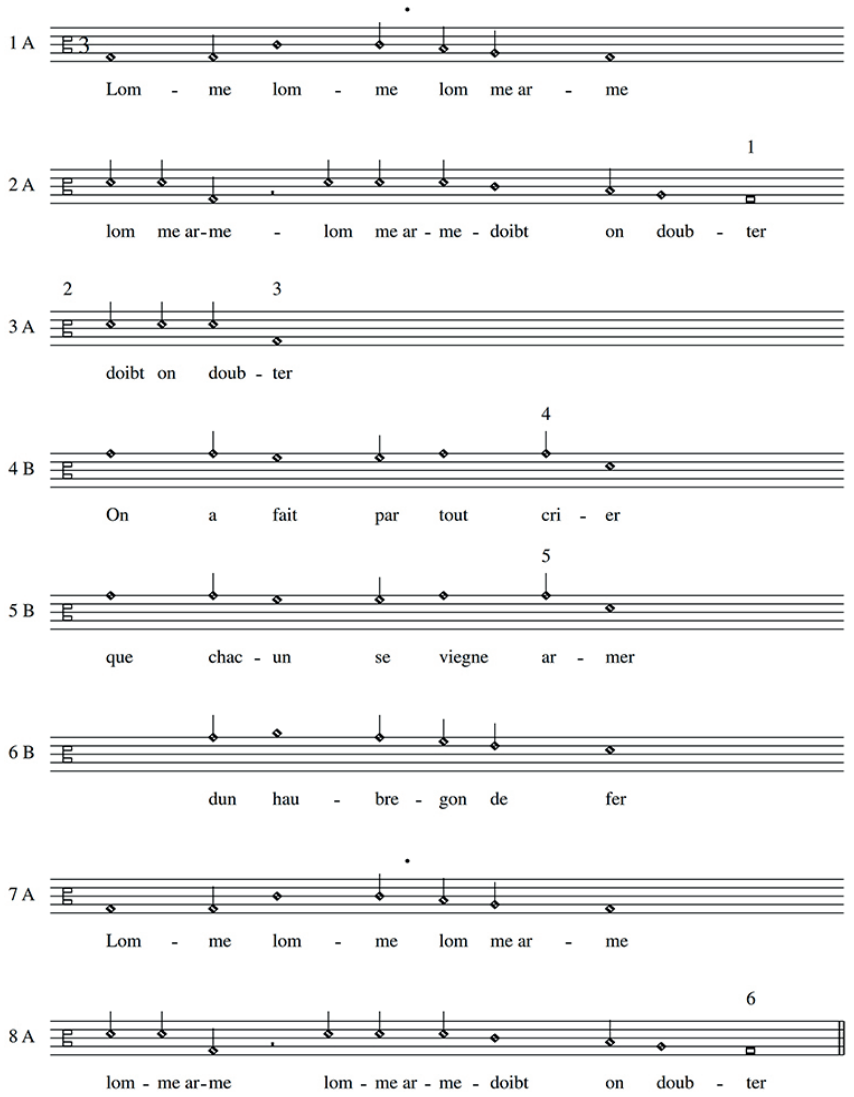
Основне карактеристике мелодије ипак остају утврђене, без обзира на то у ком контексту је мелодија употребљена. Међу најистакнутијим, Локвуд наводи три значајне одлике ове мелодије:

- скок кварте или квинте
- поступни покрет у оквиру кварте или квинте и
- скретницу.

Алехандро Енрике Планшарт (*Alejandro Enrique Planchart*) у својој студији о пореклу и раној историји ове мелодије ("The Origins and Early History od L'homme armé"), такође наводи истраживање Драгана Пламенца, који је у Напуљском рукопису пронашао шест различитих миса написаних према овој мелодији (Планшарт, 2003: 307). Планшарт наводи да се ова мелодија састоји из осам делова, према Напуљском рукопису (пример 1).[1]

[1] Пример је преузет из студије Планшарта: Упор. Alejandro Enrique Planchart, "The Origins and Early History od L'homme armé", *The Journal of Musicology*, Vol. 20, No. 3 (Summer 2003), University of California Press, 2003, стр. 308.

Пример 1: Мелодија *L'homme armé*, Напуљски рукопис

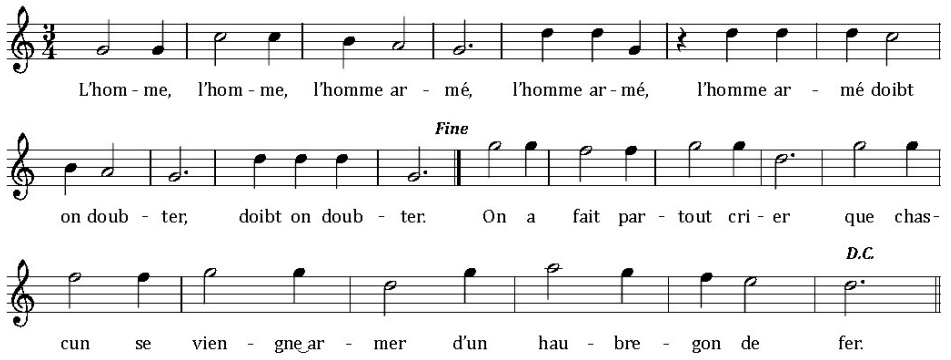


L'homme armé мелодија, дата у Напуљском рукопису, троделне је форме А Б A_1. Свака фраза мелодије је у рукопису означена *longa* паузом наглашавајући њихову примену као кантуса фирмуса у мисама које су пронађене у истом извору.

Међутим, треба нагласити да се у многим мисама и осталим жанровима из опуса ренесансних композитора, мелодија о *Наоружаном човеку* јавља и у виду који подразумева понављање читава прва три дела/фразе

мелодије, што поново резултира А Б А троделном структуром форме, али са обимнијом "репризом" (пример 2).

Пример 2: Мелодија *L'homme armé*



У истраживању ове популарне мелодије, Пламенац је такође навео да она, ипак, потиче из полифоне шансоне, те да је ова мелодија само њен тенор, као и то да трећи део/фраза мелодије из Напуљског рукописа, заправо, није део оригиналне мелодије, већ је настао као резултат њене употребе у другим полифоним делима (Планшарт, 2003: 309).

Поменуте расправе Пламенца и Гомбозија о пореклу мелодије захватиле су широка истраживања свих њених елемената, укључујући дужину, форму, метар, ритам и значење текста мелодије (Планшарт, 2003: 309). Утврђено је да је мелодија настала "у народном духу", али се не може са сигурношћу тврдити да је заиста народног порекла, будући да не одговара у потпуности стандардној дужини, облику и метру тадашњих народних песама (Планшарт, 2003). Са друге стране, због одсуства релевантних чињеница које би то потврдиле, може се само претпоставити да је компонована од стране неког композитора (Планшарт, 2003).

Без обзира на дискусије око њеног порекла и првобитног изгледа, засигурно је да је песма у аутентичном миксолидијском модусу. У њој преовлађује поступни покрет уз честе скокове са финалиса на доминанту и обратно, а кулминација је истакнута ноном у односу на финалис и јавља се при крају мелодије.

Текст мелодије, према Џофрију Чуу (*Geoffrey Chew*), представља протест против војске, са представом непријатеља у контексту 'наоружаног човека', због чега се претпоставља да је мелодија настала као омаж непознатом војнику (Чу, 1972: 266–267):

L'homme, l'homme
L'homme armé, L'homme armé,
L'homme armé doibt on doubter,
doibt on doubter.
On a fait partout crier,
Que chascun se viengne armer
D'un haubregon de fer.
L'homme, l'homme,
L'homme armé, L'homme armé,
doibt on doubter,
doibt on doubter.

Човек, човек,
Наоружани човек, наоружани човек,
Наоружани човек се треба плашити
треба се плашити.
Свуда је разлашено
Сваки ће се човек наоружати
И обући челични оклоп
Човек, човек,
Наоружани човек, наоружани човек,
Наоружани човек се треба плашити
треба се плашити.

Претпостављено значење се, међутим, не може са сигурношћу тврдити, те остаје само као могућност да је ова песма настала као подстрек охрабрењу народа у ратним годинама.

1. УПОТРЕБА МЕЛОДИЈЕ *L'HOMME ARMÉ* У ДЕЛИМА РЕНЕСАНСНИХ КОМПОЗИТОРА

Као што је већ речено, истраживање употребе ове популарне мелодије у различитим делима ренесансних композитора је врло распрострањено и често представља хронолошки поредак настанка дела у којима се појављивала. Управо захваљујући овим хронолошким прегледима, дошло се до појединих мишљења и закључака везаних за порекло и изглед ове мелодије.

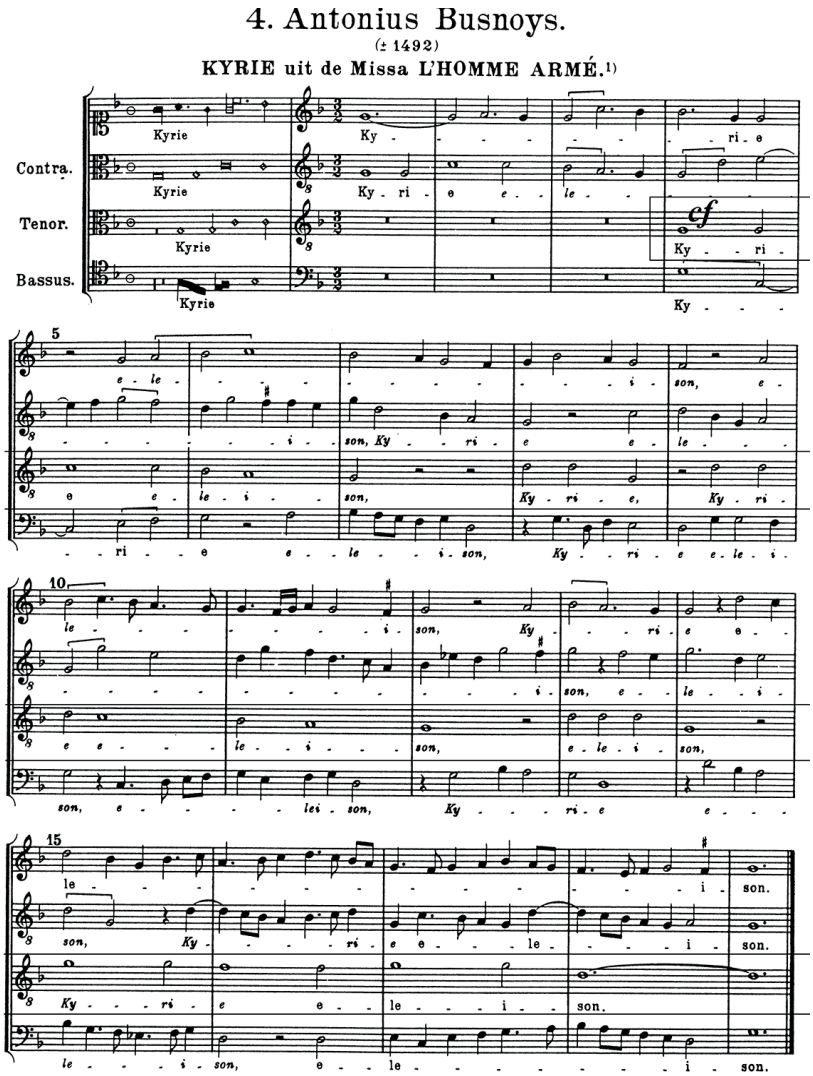
Ако првенствено узмемо у разматрање примену ове мелодије у мисама, на почетку треба нагласити да ће бити разматрани само репрезентативни примери *L'homme armé* миса, односно примери композиција оних композитора чија је интерпретација ове мелодије оставила значајан утицај на њену даљу примену као кантуса фирмуса. Овакав приступ је одабран због огромног броја композиција чији је кантус фирмус заснован на овој мелодији, а обим овог рада је ограничен.

Већ је поменуто откриће Пламенца при разматрању Напуљског рукописа у коме се, први пут јавља ова популарна мелодија у својој целини, али и шест миса анонимног аутора писаних на основу ове мелодије. За ове мисе се сматра да су настале међу првима које у својој структури садрже мелодију *L'homme armé* као кантус фирмус. Планшарт наводи да је једно од открића Пламенца било и то да је пет миса, од ових шест, написано тако да у својој бази садрже само по један део/фразу мелодије, док је само једна заснована на целовитој мелодији (Планшарт, 2003: 307). Како Планшарт даље наводи, у свим мисама су недостајале странице првог и последњег става, али се од осталог материјала могло утврдити да су примењени делови мелодије

трансформисани у кантус фирмус сваке мисе, поједностављујући, тј. симплификујући сваки фрагмент мелодије при његовој поставци.[2]

Међу битним примерима миса у којима је примењена ова мелодија у улози кантуса фирмуса, свакако се издвајају истоимене мисе Обрехта (*Jacob Obrecht*) и А. Биноа (*Antoine Busnoys).* Узевши као пример Kyrie мисе *L'homme armé* коју је написао Биноа (пример 3), можемо видети пласирање ове мелодије

Пример 3: Биноа, миса *L'homme armé,* почетак става Kyrie

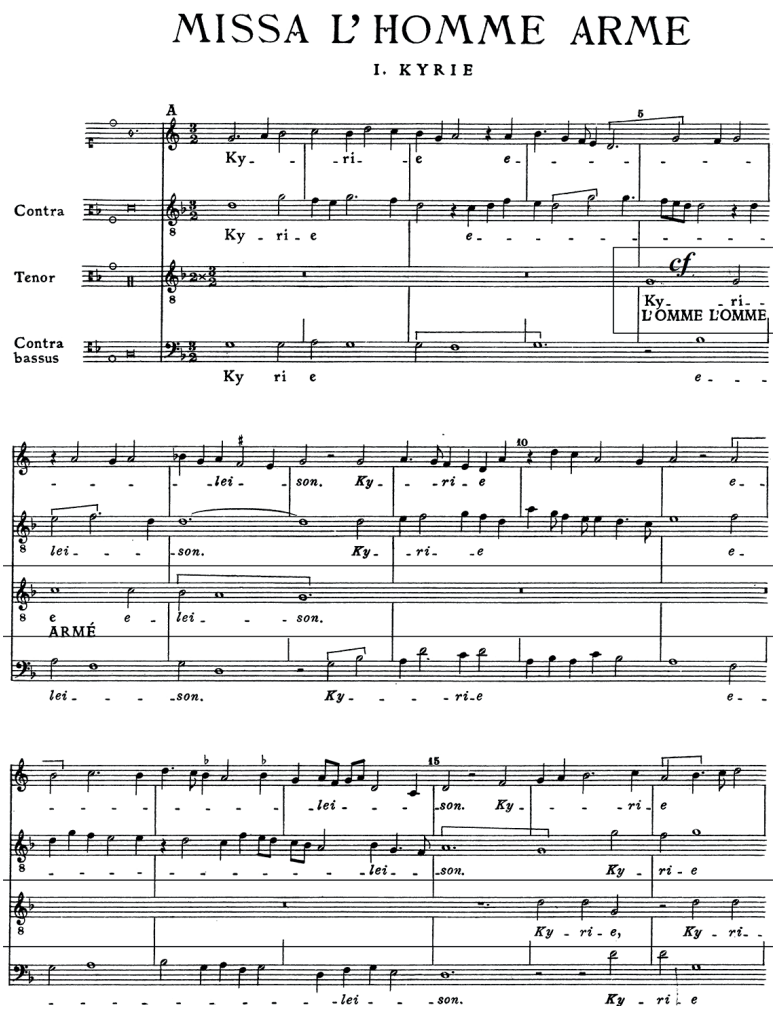


[2] О принципима рада са мелодијом кантуса фирмуса прочитати у: Predrag Repanić, „Osnovni principi rada sa kantus firmusom u renesansnoj polifoniji", *Muzička teorija i analiza 1*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2004, 52–71.

у деоници тенора читавим њеним током. Мелодија је постављена тако да нису примењене мелодијске измене у односу на оригинал мелодије, какав познајемо као самосталан. Посебно је занимљива примена такта 3/2, што у потпуности одржава карактер мелодије која је овде у улози кантуса фирмуса. Многи теоретичари наводе да миса, коју је написао Обрехт, у многоме своје карактеристике преузима из ове мисе А. Биноа, укључујући структуру мисе и пласиране мелодије у улози кантуса фирмуса (Локвуд, 1973-1974).

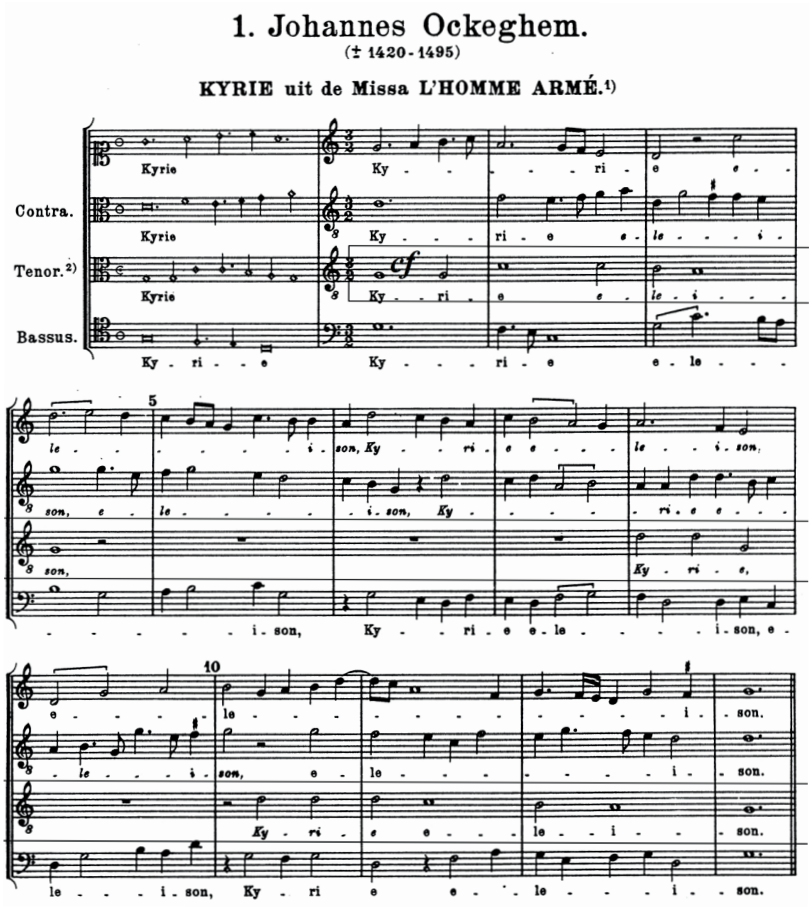
Посебна умешност композитора у начину примене ове мелодије као кантуса фирмуса огледа се у мисама Дифаја (*Guillaume Dufay*) и Окегема (*Johannes Ockeghem*). Ове мисе подразумевају стабилно вођење тенора као носиоца кантуса фирмуса, обе садрже значајне контрастне делове без присуства кантуса фирмуса и обе имају специфичну поставку кантуса фирмуса.

Пример 4: Дифај, миса *L'homme armé*, почетак става Kyrie



У Дифајевој миси широког даха и великих димензија (пример 4), кантус фирмус је презентован на више различитих начина. Мису такође карактерише и специфична елаборација мелодије кантуса фирмуса на крајевима њених делова/фраза. Кантус фирмус је често најављиван у овој миси, а његови фрагменти се могу наћи и у другим деоницама. За разлику од ње, истоимена Окегемова миса (пример 5) је мањих димензија, а кантус фирмус наступа одмах на почетку, без интродукција или припреме. Такође, у овој миси се може наћи мање делова њене форме без примене кантуса фирмуса, а елаборација кантус фирмус мелодије није заступљена у толикој мери као код Дифаја, већ сведено и то на крају става.

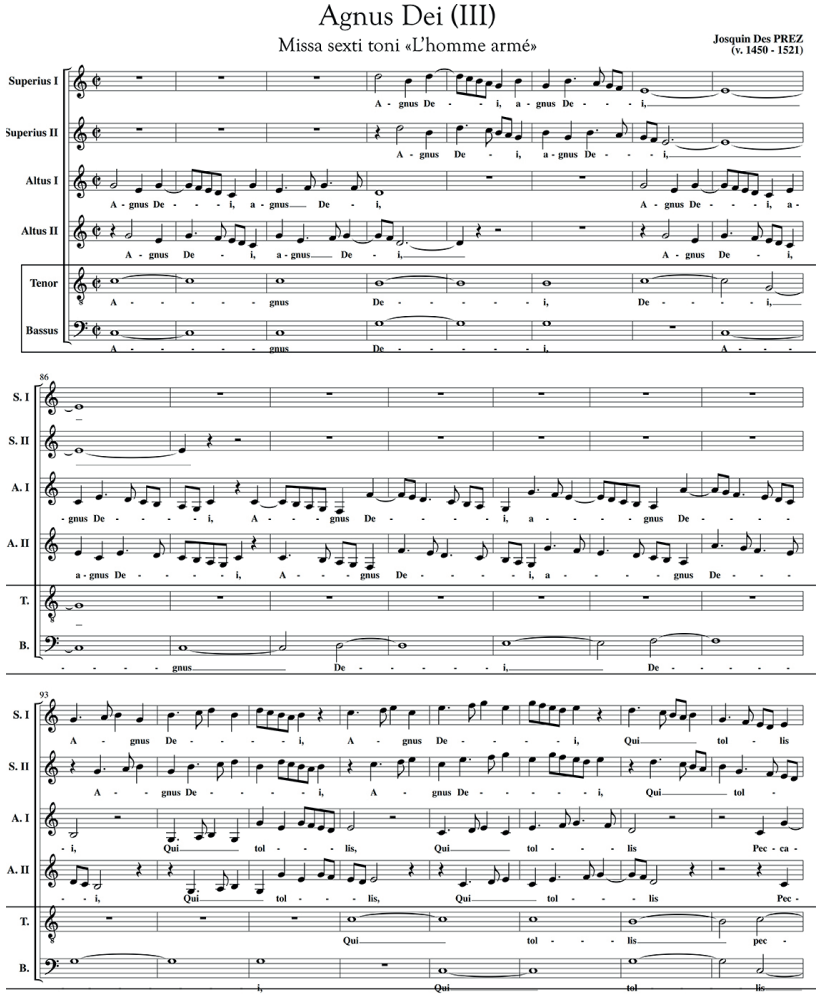
Пример 5: Окегем, миса *L'homme armé*, Kyrie



Два велика мајстора ренесансне мисе, Жоскен де Пре (*Josquin Des Prez*) и Палестрина (*Giovanni Pierluigi da Palestrina*) оставили су иза себе по две мисе засноване на овој мелодији.

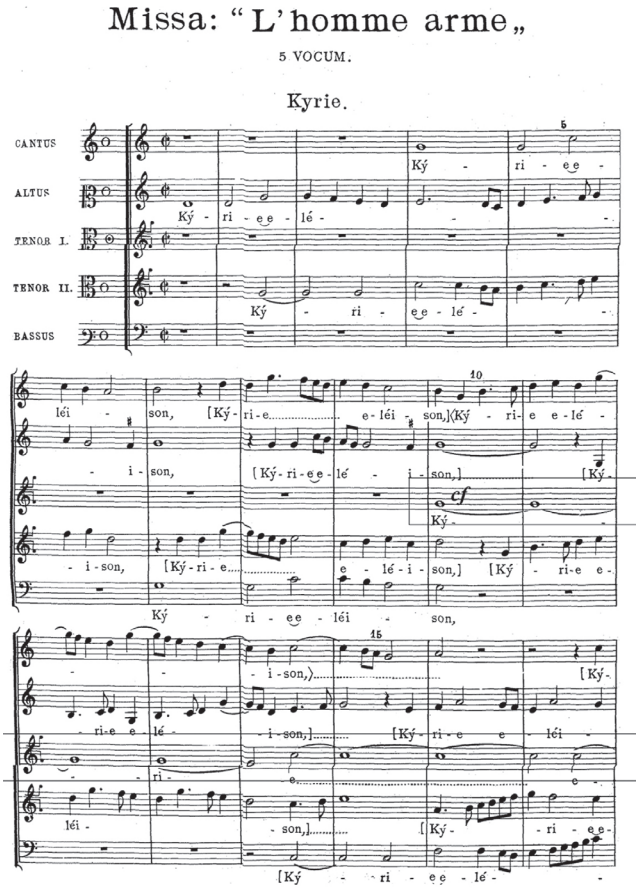
Жоскенове мисе су биле прве мисе засноване на овој мелодији које су се штампале (Брн, 2001: 269). Његове мисе *L'homme armé super voces musicales* и *L'homme armé sexti toni*, иако засноване на истој мелодији, представиле су засебне подухвате. Посебно је занимљива примена транспозиције кантуса фирмуса према природном хексакорду у његовој миси *L'homme armé super voces musicales*, пласирајући мелодију од тона *џе* у првом ставу, затим од тона *ге* у другом итд. Још специфичнији пример представља примена ретроградног канона у најнижим деоницама последњег става мисе *L'homme armé sexti toni* (пример 6) уз наступ елаборираних фрагмената исте мелодије и у осталим гласовима контрапунктске фактуре (Белић, 2009).

Пример 6: Жоскен, миса *L'homme armé*, почетак става Agnus Dei III



Палестрина у свом опусу има, такође две мисе засноване на овој популарној мелодији. Прво је настала петогласна миса, а пар година након ње и четворогласна миса под овим именом. Палестрина је ову прилику видео као допринос богатој историји примене ове мелодије у улози кантуса фирмуса. Иако су обе мисе засноване на истом мелодијском материјалу, са посебном пажњом треба приступити миси писаној за пет гласова, будући да је један од ретких примерака тенор миса у опусу овог композитора, компонована у време када је овај вид кантус фимрус технике био увелико потиснут од стране других (пример 7). Мелодија кантуса фирмуса је у овој миси пласирана у јако дугим нотним вредностима, симплификована, у нижој од удвојене деонице тенора, што је карактеристично за тенор мисе. Мелодија се подељено излаже током ставова, сем у оним ставовима где су њихови делови обимнији, па се током њих мелодија излаже целовито, а не само један њен део/фраза.

Пример 7: Палестрина, миса *L'homme armé*, почетак става Agnus Dei III



Треба нагласити да је мелодија *L'homme armé* своју примену нашла и у многим шансонама, мотетима, као и канонима. У одређеним делима су пронађене чак и извесне комбинације ове и још неких мелодија и то превасходно у шансонама.

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Мелодија *L'homme armé* већ вековима изазива велико интересовање и остаје нерешив задатак за све који се баве испитивањем њеног порекла, употребе и значења. Широка примена у делима различитих композитора указује на велику вредност коју је стекла током година употребе у улози кантуса фирмуса, и то у толикој мери да је постала неизоставан део опуса сваког ренесансног мајстора.

У мисама ренесансних композитора пласирана је на најразличитије начине као кантус фирмус. У неким делима мелодија је презентована у целости, док је у другима употребљен само један њен део/фраза. При постављању у жељеној деоници контрапунктске фактуре, ова мелодија је већином задржала основни мелодијски облик и модус, док има оних дела у којима је примењена транспозиција њених делова/фраза, ретроградни вид излагања или чак и елаборација (у већем или мањем степену). У многим делима је због природе њеног оригиналног ритма и метра, примењен такт ознаке 3/2, мада има и оних у којима се утисак оригиналног ритма провлачи у супотротности парном такту.

Врло истакнуто место у историји развоја кантус фирмус технике и обликовања мисе, сачувано је за мелодију о *Наоружаном човеку,* док непознати елементи њеног значења и порекла остају као задатак за даља истраживања.

Литература

Белић, Сенка. 2009. Canon multiplex: комбинационе технике у финалним ставовима миса 'L'homme armé sexti toni' и 'Malheur me bat' Жоскена де Преа. *Српски језик, књижевност, уметност, Зборник радова са научног скупа одржаног на Филолошко–уметничком факултету* у Крагујевцу 31. октобра и 1. новембра 2008. год., књига *III*, Крагујевац, 185–194.

Репанић, Предраг. 2004. Основни принципи рада са кантус фирмусом у ренесансној вокалној полифонији. У Мирјана Живковић (уред.). *Музичка теорија и анализа 1.* Београд: Факултет музичке уметности, 52–71.

Apel, Willi. 1950. Imitation Canons on L'Homme Armé. *Speculum, Vol. 25. No. 3 (Jul., 1950)*, Medieval Academy of America, 367–373.

Bukofzer, Manfred F.. 1950. *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York: W.W. Nirton and Company Inc.

Burn, David J.. 2001. "Nam erit haec quoque laus eorum": Imitation, Competition and the 'L'Homme Armé' Tradition. *Revue de Musicologie, T. 87, No. 2 (2001).* Société Française de Musicologie, 249–287.

Haar, James. 1996. Palestrina as Historicist: The Two L'Homme Armé Masses. *Journal of the Royal Musical Association, Vol. 121, No. 2 (1996)*. Taylor&Francis, Ltd. on behalf of the Royal Musical Association, 191–205.

Lockwood, Lewis. 1973-1974. Aspects of the 'L'Homme Armé' Tradition. *Proceedings of the Royal Musical Association, Vol. 100 (1973-1974)*. Taylor&Francis, Ltd. on behalf of the Royal Musical Association, 97–122.

Lockwood, Lewis, Noel O'Regan, Jessie Ann Owens. Palestrina, Giovanni Pierluigi da. *Grove Music Online*, ed. L. Macy. Accessed 7.10.2010.

Kirkman, Andrew. 2001. The Invention of the Cyclic Mass. *Journal of the American Musicological Society, Vol. 54, No. 1 (Spring 2001)*. University of California Press on behalf of the American Musicological Society, 1–47.

Morris, Reginald O.. 1922. *Contrapuntal Techique in the Sixteenth Century*, Oxford: The University Press.

Planchart, Alejandro Enrique. 2003. The Origins and Early History of L'Homme armé. *The Journal of Musicology, Vol. 20, No. 3 (Summer 2003)*. University of California Press, 305–357.

Sparks, Edgar. 1963. *Cantus Firmus in Mass and Motet 1420–1520*, Los Angeles: University of California Press .

Taruskin, Richard. 1986. Antoine Busnoys and the 'L'Homme Armé' Tradition. *Journal of the American Musicological Society, Vol. 39, No. 2 (Summer 1986)*. University of California Press on behalf of the American Musicological Society, 255–293.

Maja Radivojević

INTERPRETATION OF L' HOMME ARMÉ MELODY IN THE RENAISSANCE COMPOSERS MASSES

Summary

Melody of the song Armed Man (French: *L' homme armé*) left a big mark in the artistic creation of Renaissance composers. As the cantus firmus, this tune has found place in masses of Renaissance composers (Du Fay, Ockeghem, Obrecht, Josquin, Palestrina and others).

Due to its popularity, it was the subject of research of music theorists and musicologists (Anne-Emmanuelle Ceulemans, David J. Burn, Agostino Magro, Alejandro Enrique Planchart, Willi Apel, Lewis Lockwood and others). These researchers include examining the origin of the melody, its form, meaning and applicability in musical genres (motets, masses and canons).

The aim of this paper is a unification of former research related to this melody (its origin, physiognomy, meaning and applicability), being so far all of these aspects were presented separately.

Key words: L' homme Armé, Cantus firmus, Cantus firmus technique, Parody mass, Paraphrase mass.

Прегледни рад / *Review article*

UDK [78.034.7+781.5] :786.2.083.1 Ј.С. Бах

TIPOVI BAROKNOG DVODELA, TRODELA I SONATNOG OBLIKA U *ENGLESKIM SVITAMA* JOHANA SEBASTIJANA BAHA

Jasna Veljanović
Univerzitet u Kragujevcu
Filološko-umetnički fakultet
jasnaveljanovic@gmail.com

Sažetak

Uprkos neizvesnoj hronologiji Bahovih (*Johann Sebastian Bach*) dela usled izgubljenih rukopisa, smatra se da su *Engleske svite* nastale ranije od *Francuskih* i *Partita*, što je sa stanovišta stilskih karakteristika forme predočio i David Šulenberg (*David Schulenberg*), uočivši češću upotrebu striktne polifonije i kontrapunktskih tehnika koje su u kasnije dve zbirke napuštene. Istovremeno, prisutna su i *galantna* svojstva koja se ogledaju u težnji ka homofonizaciji (podela fakture na podređene i glavne glasove). U ovom radu će se ciklus aktualizovati sa stanovišta geneze sonatnosti. Predložiće se tipologija forme svih stavova, ali će se razmatrati samo tipovi baroknog dvodela (prost, zaokružen i izbalansiran) – kao preteče sonatnog oblika – i tipovi sonatnog oblika (dvodelni, prelazni između dvodelnih i trodelnih i trodelni sonatni stavovi). Cilj ovog rada je da se sagledaju specifičnosti sonatne forme u *Engleskim svitama*, kao i njeni elementi, metodom analize muzičkog toka i pomoću **sonatnog potencijala** (koji se ogleda u planu prvog dela baroknog dvodela) i **sonatnosti** (koja se iskazuje u diferenciranju druge teme u prvom delu baroknog dvodela i njene reprize u drugom u uslovima pesmenog stava). Pitanjima dvodelnosti i trodelnosti su se bavili i mnogi teoretičari poput Daglasa Grina (*Douglass Green*), Ralfa Kirkpatrika (*Ralph Kirkpatrick*), Edvarda Kona (*Edward Cone*), Ljeva Mazelja (Левь Мазель) i drugih, koji će se u radu pominjati.

Ključne reči: Muzički oblici, J. S. Bah, *Engleske svite*, tipovi baroknog dvodela, tipovi sonatne forme, geneza sonatnog oblika.

UVOD

Iako hronologija Bahovih dela nije strikna, zbog izgubljenih originalnih rukopisa, smatra se da su *Engleske svite* Johana Sebastijana Baha njegov najstariji svitni ciklus za čembalo (Schulenberg, 2006:38), stariji od *Francuskih svita* i *Partita*. Kao dokaz u prilog tome služi češće izražavanje pomoću najvažnijih polifonih tehnika poput imitacije, sekvence, strete i obrtajnog kontrapunkta u ovom ciklusu u odnosu na kasnija dva. Ipak, sa stanovišta forme (tabela 1),

osim tipičnih baroknih formi za svitne stavove – tipova baroknog dvodela i trodela, kao i složenih formi zastupljenih u preludijumima, nastalih od polifonih formi (tipa invencije) – mogu se uočiti i forme koje izražavaju tendencije ka oslobađanju od polifonizacije svitnih stavova, a koje su u većoj meri zastupljene u njegovim kasnijim svitama za čembalo. To su tipovi sonatnog oblika: dvodelni sonatni oblik – sa ekspozicijom i reprizom, a bez razvojnog dela (Kuranta I iz I svite) i prelazni sonatni oblik između dvodelnog i trodelnog – poznatiji kao Skarlatijev sonatni oblik (Alemanda i Kuranta II iz I svite, Žiga iz II svite). Međutim, mnogo su učestaliji mešoviti tipovi forme, gde se iza tipičnih formi, koje karakteriše striktna polifonija i preovladava imitaciona tehnika, nazire kontura sonatne forme (kao u Alemandi iz V svite, Kuranti iz IV svite i Žigama iz I i IV svite). Najpre će se razmatrati osnovne teorijske postavke, a zatim na primerima stavova iz *Engleskih svita* raspravljati o specifičnostima formi koje su dale doprinos genezi sonatnog oblika u ovom analitičkom uzorku.

PITANJA DVODELNOSTI, TRODELNOSTI I SONATNOSTI

Polazna forma, formalni stožer stavova svite je **barokni dvodel**. On je u našoj muzičko-teorijskoj literaturi (Skovran i Peričić, 1991: 186) opisan kao forma koja se sastoji iz dva dela. Prvi može biti period u stavovima koji su zadržali više od karaktera igre, dok „obrada igara koje su u većoj meri stilizovane (npr. allemanda, žiga) isključuje periodičnost strukture." U tom slučaju je prvi deo velika proširena rečenica ili niz povezanih rečenica sa jednom zajedničkom početnom tematskom idejom („čeonom temom"). Za drugi deo je istaknuto da se sastoji od dva odseka, koja su razgraničena kadencom u nekom bliskom tonalitetu (subdominantnom, paralelnom), dok se drugi odsek vraća u osnovni tonalitet. Skovran i Peričić zapažaju da se može uočiti tematsko podudaranje krajeva I i II dela, uprkos tome što stari dvodelni oblik ne sadrži reprizu. Ponavljanje se svodi na iste melodijske i harmonske završne obrte delova, uz transpoziciju drugog u osnovni tonalitet. S druge strane, oni navode da se trodelnost samo nagoveštava, ali su istovremeno prikazane i šeme **abc** ili **aba**$_1$ (dok je forma sa doslovnom reprizom – **aba** – istaknuta kao retka) koje ukazuju na tematizam trećeg dela, kao isti ili različit u odnosu na prvi, ali se kao glavna odrednica u tumačenju trodelnosti uzima samo proporcionalnost delova, jer je u pojedinim igrama (naročito sarabandama) primećeno da je drugi deo duplo duži od prvog. Takođe je ukazano na to da pojedine forme imaju oblik Kuprenovog ronda i napomenuto je da dve iste igre zaredom, uz reprizu prve, grade složenu trodelnu pesmu ili varijacioni oblik. Forma uvodnog stava, prema Skovranovom i Peričićevom tumačenju može biti četvorojaka: trodelna s reprizom, koja nekad može biti bliska obliku fuge, slična obliku invencije, Vivaldijev koncertni oblik i oblik francuske uvertire.

Tabela 1 Tipologija formi u partitama Johana Sebastijana Baha

Tipologija formi u *Partitama* Johana Sebastijana Baha						
Svita:	**I svita BWV 806 A-dur**	**II svita BWV 807 a-mol**	**III svita BWV 808 g-mol**	**IV svita BWV 809 F-dur**	**V svita BWV 810 e-mol**	**VI svita BWV 811 d-mol**
Prelude	varijacije	složeni trodel	razvijeni višedel	složeni trodel	složeni trodel	složeni trodel
Allemande	prelazni sonatni oblik između dvodelnog i trodelnog (SSO)	izbalansirani dvodel	izbalansirani dvodel	izbalansirani dvodel	izbalansirani dvodel / trodel tipa invencije / SSO	izbalansirani dvodel
Courante (I)	dvodelni sonatni oblik	izbalansirani dvodel	izbalansirani dvodel	izbalansirani i zaokruženi dvodel / SSO	izbalansirani dvodel	izbalansirani dvodel
Courante II	prelazni sonatni oblik između dvodelnog i trodelnog (SSO)	/	/	/	/	/
Sarabande	prelazni oblik između dvodela i trodela	izbalansirani dvodel	zaokruženi dvodel	reprizni trodel	izbalansirani dvodel	nereprizni trodel
Bourèe I	nereprizni trodel	prost dvodel	/	/	/	/
Bourèe II	nereprizni trodel	nereprizni trodel	/	/	/	/
Gavote I	/	/	nereprizni trodel	/	/	reprizni trodel
Gavote II	/	/	prelazni oblik između dvodela i trodela	/	/	/
Menuet I	/	/	/	zaokruženi dvodel	/	/
Menuet II	/	/	/	reprizni trodel	/	/
Passepied I	/	/	/	/	Kuprenov rondo	/
Passepied II	/	/	/	/	prelazni oblik između dvodela i trodela	/
Gigue	SSO / trodel tipa invencije	prelazni sonatni oblik između dvodelnog i trodelnog (SSO)	izbalansirani dvodel / trodel tipa invencije	dvodel tipa invencije / SSO	izbalansirani dvodel / trodel tipa invencije	izbalansirani dvodel / trodel tipa invencije

Detaljniji opis forme baroknog dvodela, kao i njegovu tipologiju dao je teksaški teoretičar Daglas Grin (Green, 1965:72–76). On je dvodel podelio na tri tipa, na osnovu prisustva odnosno odsustva reprize najvažnijeg nukleusa prvog dela u drugom delu. Tako u drugom delu prostog dvodela nema ponavljanja značajnog tematizma iz prvog dela. Ono što se još može uočiti u zaokruženom dvodelu jeste da se najčešće reprizira samo početni čeoni motiv, a ne i cela struktura i tematizam prvog dela. Izbalansiranu baroknu dvodelnu formu Grin vidi kroz tematsku podudarnot (rimovanje) krajeva delova uz razliku u tonalitetu (u prvom delu dominanta ili modulacija u dominantni tonalitet, odnosno paralelni, i u drugom osnovni). U zaokruženom dvodelu pred kraj drugog dela, u njegovom drugom odseku, može se uočiti izvesna repriza. Što se trodela tiče, prema Grinu, samo stavovi sa kontrastirajućim srednjim delom mogu biti proglašeni trodelnim, dok se ostali svrstavaju u zaokružene dvodele.

Međutim, ni Skovran i Peričić ni Grin ne prave diferencijaciju između tipova dvodela i sonatne forme, iako nije teško zaključiti da se produžavanjem

tematskog podudaranja krajeva prvog i drugog dela na strukturu čitave rečenice (II teme) izbalansirani barokni dvodel pretvara u Skarlatijev sonatni oblik, a doslednim prenošenjem celog prvog dela u osnovnom tonalitetu umesto zaokruženog baroknog dvodela – sonatni oblik.

Takav sonatni oblik, u uslovima svitnih stavova, u ruskoj muzičkoj teoriji naziva se „stara sonatna forma" (старинная сонатная форма). Nastala je iz „stare dvodelne forme" (baroknog dvodela) i po mišljenju Mazelja (Мазель, 1960:379) uobičajena je za igre koje su ulazile u sastav barokne svite (alemande, kurante, sarabande, žige, menueta, gavote, burea i dr), a takođe i za mnoge preludijume i druge pesme. On strukturu stare dvodelne forme vidi u igrama koje su zadržale plesni karakter kao dve rečenice koje čine period. Međutim, u stilizovanim igrama, on prvi deo prepoznaje kao „ispredajući period" (*период типа развертывания*), u kome nakon izlaganja početnog jezgra teme, sledi sekventno-modulirajući razvoj, koji bez prekida i postepeno dovodi do potpune kadence u ciljnom tonalitetu (tonalitetu druge teme). Takođe, u molskim uslovima u njemu nekad prvo dolazi do kadence u paralelnom, a zatim u dominantnom tonalitetu. Početno jezgro od ostatka muzičkog toka Mazelj diferencira većom individualnošću i formiranošću, dok za ispredanje kaže da ga karakteriše veća kontinuiranost pokreta. On odnos jezgra i ispredanja upoređuje sa odnosom teme i međustavova u fugi. Drugi deo Mazelj opisuje slično Skovranu i Peričiću, dajući do znanja da je stara dvodelna forma tematski jednorodna i nerepprizirajuća, navodeći ipak kao primer tematsko podudaranje krajeva. Za razliku od nje, po njegovoj tvrdnji, stara sonatna forma podrazumeva veće dimenzije i „strukturnu samostalnost pomenutog transponovanog segmenta" (Мазель, 1960: 381) . Malopre pomenuto jezgro se u takvom stavu 'pretvara' u prvu temu, a sekventno-modulirajući razvoj u most. Ono što je jako bitno u njegovom tumačenju jeste to što on naglašava da je stara sonatna forma dvodelna, jer su razvojni deo i repriza spojeni u jedan deo. U nekim od slučajeva, prema Mazelju, očigledan je razvojni deo i nepotpuna repriza, koja počinje od druge teme, a u drugim „razvojni deo" do te mere isto ponavlja prvu temu u ciljnom tonalitetu, da je treba smatrati reprizom prve teme, premda u ciljnom tonalitetu. On akcentuje da se upravo po ovoj tonalnoj simetriji taj vid stare sonatne forme razlikuje od kasnijeg sonatnog oblika bez razvojnog dela. Mazelj zatim opisuje slučajeve gde postoji repriza obe teme i gde se razvojni deo izdvaja kao poseban deo u kome nakon niza modulacija dolazi do kadence u nekom od bliskih tonaliteta, osim u tonalitetu druge teme (dakle, isto kao u prvom odseku drugog dela baroknog dvodela), nakon čega je sledila modulacija u osnovni tonalitet kao priprema reprize.

Po Skovranu i Peričiću je ovakav sonatni stav viđen kao Skarlatijev sonatni oblik, ali se on ne dovodi u vezu sa svitnim stavovima i stoga se ne opisuje u poglavlju vezanom za formu stavova iz barokne svite.

Ralf Kirkpatrik (Kirkpatrick, 1953: 253) u tumačenju Skarlatijevog sonatnog oblika navodi da je pogrešno govoriti o prvim i drugim temama u njegovim

sonatama, a kao sporno u formiranju sonatnog stava vidi to što ne postoji repriza prve teme. On barokni sonatni stav sagledava 'sa pogledom unazad' u odnosu na klasičarski sonatni oblik, a uporedni odnos naziva delova može se sagledati u tabeli 2.

Srž, po mišljenju Kirkpatrika (Kirkpatrik 1953: 255), predstavlja mesto početka druge teme u ekspoziciji i reprizi. Ona ne predstavlja konkretan odsek, već „tačku u kojoj materijal koji se reprizira i repризirani materijal dostižu ciljni tonalitet. [...] Drugim rečima, lokacija srži uvek zavisi od dva faktora, od ustanovljavanja ciljnog tonaliteta i tematske paralele između delova."

Ovakva terminološka postavka Skarlatijevog sonatnog oblika usložnjava njegovo razumevanje. Osim srži, čije je određenje veoma važno, jer je to ključno mesto u diferenciranju Skarlatijevog sonatnog oblika iz baroknog dvodela, odseci se znatno bolje mogu protumačiti klasičnom terminologijom. Kako je već pomenuto, najveći razlog zbog koga je Kirkpatrik izumeo potpuno novu terminologiju jeste taj što on početak ne prihvata kao prvu temu. Prvenstveno, jer se ne reprizira, a drugo, jer često nije tematski upečatljiv i striktno izdiferenciran od prelaza koji za njim sledi.

Nakon razmatranja analitičkih poimanja baroknog dvodela, trodela i sonatne forme od strane drugih teoretičara, biće predložena sopstvena analitička metoda na primerima iz *Engleskih svita* Johana Sebastijana Baha.

Tabela 2. Uporedni pregled analitičke terminologije klasičarske i Skarlatijeve sonate prema Ralfu Kirkpatriku

KLASIČARSKA SONATA		SKARLATIJEVA SONATA
Ekspozicija: Prva tema, sporedni materijal, proširenja i prelazi	OSNOVNI TONALITET	Prvi deo: Početak, centralni odsek, (nastavak, prelaz, pre-srž)
Druga tema, sporedni materijal, proširenja, završna grupa ili grupe	CILJNI TONALITET	(srž) Tonalni odsek (post-srž, završetak, dalji završetak, krajnji završetak)
Razvojni deo :		Drugi deo :
	MODULACIJA	Početak (neobavezan) Digresija
Repriza : Prva tema, sporedni materijal, proširenja		Neobavezno ponovno izlaganje odseka pre-srž ili takođe prethodnog materijala
Druga tema, sporedni materijal, završna grupa ili grupe	OSNOVNI TONALITET	(srž) Ponovno izlaganje tonalnog odseka (post-srž, završetak, dalji završetak, krajnji završetak)

TIPOVI BAROKNOG DVODELA, TRODELA I SONATNOG OBLIKA NA PRIMERU *ENGLESKIH SVITA*

Na osnovu pregleda formi izloženih u tabeli 1 može se uočiti da, što se baroknog dvodela tiče, preovladava izbalansirani tip (u čak 11 stavova), dok se zaokružen dvodel javlja svega u dva, a prost dvodel u jednom stavu. Ovakva proporcija

tipova dvodela u saglasnosti je sa drugim svitnim ciklusima Baha (tipologija *Francuskih svita* može se videti u Вељановић-Ранковић, 2012:413, a *Partita* u Вељановић, 2015:402–420), gde se kao najzastupljeniji tip javlja **izbalansirani barokni dvodel**. Njegova glavna specifika jeste tematsko podudaranje krajeva prvog i drugog dela uz harmonsku promenu (I deo završava u ciljnom, a II u osnovnom tonalitetu). Specifični njegov vid može se uočiti u Kuranti iz IV svite (primer 1), gde se on prožima sa Skarlatijevim sonatnim oblikom. Naime, prvi deo podeljen je na dve rečenice od kojih bi se prva mogla smatrati prvom, a druga drugom temom. U drugom delu se nakon prvog odseka (baroknog dvodela) javlja repriza druge teme, izražena samo kroz dva najvažnija nukleusa, početni dvotakt (zamagljen drugačijim predtaktom) i završno kadenciranje. Zamagljivanje početka (druga polovina 13. takta) načinjeno je posredstvom repriziranja početnog čeonog motiva, što ga jednako svrstava i u zaokružen dvodel. Tako je u ovom stavu izražen samo **sonatni potencijal**, jer se repriza druge teme nije u potpunosti realizovala. U Alemandi iz V svite se izbalansirani dvodel i Skarlatijev sonatni oblik prožimaju sa trodelom tipa invencije (šema 1). Prvi deo se sastoji od imitacionih nastupa 'čeone teme' ispresecanih sekventnim međustavovima. Međutim, ceo deo bi se mogao sagledati i kao sonatna ekspozicija, ukoliko bi se inverzni nastup teme u diskantu (u taktu 9) u ciljnom tonalitetu, koga u produžetku prati nastup teme u basu, shvatio kao druga tema. Ovakva postavka nalazi svoje utemeljenje u reprizi koja je istovetna, samo transponovana u osnovni tonalitet, kao i u strukturi, jer se obrazuje rečenica, dok je za izbalansirani barokni dvodel tipično samo 'rimovanje' krajeva, tj. kadencirajućih obrta. Takođe, treba primetiti kako se dvodelnost u ovom stavu prožima sa trodelnošću forme tipa invencije. Zapravo, ključno mesto u drugom delu se poklapa u oba tumačenja formi – početak drugog odseka baroknog dvodela i trećeg dela invencije u 19. taktu. Takođe, po tumačenjima prema kojima bi treći deo invencije počeo ne u trenutku preznačenja u osnovni tonalitet, već nastupom same teme u osnovnom tonalitetu (Peričić, 1998: 256) bi se on poklopio sa početkom reprize druge teme u 21. taktu.

Tipičan **zaokružen dvodel** može se uočiti u Menuetu I iz IV svite (primer 2), gde se čeoni motiv javlja u okviru drugog odseka drugog dela. Za razliku od ovakvog slučaja, **prelazni oblik između dvodela i trodela** (zastupljen u Gavoti II iz III svite i Paspjeu II iz V svite) karakteriše tipična odlika prelaznog oblika između dvodelne i trodelne pesme, gde se reprizira cela prva od dve rečenice prvog dela (primer 3). Međutim, i u Gavoti i u Paspjeu se može uočiti ista specifika: broj rečenica koje se repriziraju jeste umanjen, jer postoji samo jedna kadenca, ali je broj taktova ostao isti, pa su prema proporcijama ovi stavovi bliži trodelnosti, dok ih odsustvo važnih kadenci ipak svrstava u dvodele (šeme 2 i 3).

Trodeli su podeljeni u **reprizne** i **nereprizne** u skladu s tim da li se prvi deo ponavlja ili se umesto njega izlaže nov, treći deo. Međutim, u stavovima koji su okarakterisani kao nereprizni (Bure I i II iz I svite, Bure II iz II svite, Sarabanda VI svite, Gavota I iz III svite) uglavnom se ne može govoriti o kontrastnom tematskom

materijalu trećeg dela, već pre o drugačijoj razradi istog tematskog materijala iz prethodna dva dela, u uslovima drugačije strukture (šema 4, Bure I iz I svite).

Preludijume uglavnom karakteriše **specifičan vid trodelnosti**. Samo se dva preludijuma u tom pogledu izdvajaju. Preludijum iz I svite je napisan u formi varijacija gde se nakon kratkog uvoda ponavlja pet rečenica sa istim čeonim motivom, koji se u njima različito tematski i harmonski ispreda, sledi kraća koda, koja na orglpunktu tonike, uz ispredanje čeonog motiva, zaključuje stav. U Preludijumu iz III svite se u formi razvijenog višedela sa tri puta ponovljenim delom **a**, skoro može nazreti šema budućeg klasičarskog ronda sa tri teme: **a b** $\mathbf{a_1}$ **c** $\mathbf{b_1}$ **prelaz** $\mathbf{a_2}$. Ostali preludijumi označeni su kao složeni trodeli, a svaki od njih izgrađen je na istom principu: deo **A** se razvija imitaciono, poput invencije, a nastupi tema se smenjuju sa međustavovima. Međutim, teme nemaju izrazite kadencirajuće završetke, već se integrišu u tok rečenica i zajedno sa međustavovima grade veće celine. Deo **B** sadrži iste tematske elemente kao i deo **A**, s tim što u njemu preovladava modulatornost, fragmentarnost strukture, a nastupi tema su ređi i u drugim su tonalitetima (obično na početku dominantnom ili u paralelnom ako je u pitanju mol, a zatim i u drugim bliskim tonalitetima). Ponekad se može uočiti još jedna tema, koja je takođe zastupljena i u delu **A** i **B** (Preludijum iz IV svite, F-dur). Repriza dela **A** je ispisana, iako je doslovna. Preludijum iz VI svite, d-mol, pre dela **A** sadrži uvod.

U *Engleskim svitama* su zastupljeni sledeći **tipovi sonatnog oblika**: dvodelni (sa ekspozicijom i reprizom), zatim prelazni sonatni oblik između dvodelnog i trodelnog (Skarlatijev sonatni oblik) kao i mešovite forme u kojima su zastupljene specifike i baroknog dvodela ili trodela tipa invencije i Skarlatijevog sonatnog oblika.

Dvodelni sonatni oblik je zastupljen samo u jednom stavu – Kuranti I iz I svite (šema 5). Obe teme su rečenice bez prelaza između. Prva tema je u osnovnom tonalitetu, dok druga preko prelaznog tonaliteta fis-mol modulira u ciljni E-dur. U drugom delu je prva tema izložena skoro istovetno (osim 13. takta) u tematskom smislu. Međutim, u harmonskom smislu je repriza I teme koncipirana kao u uobičajenom prvom odseku drugog dela. Počinje u osnovnom tonalitetu, ali je u njenom toku izvršena modulacija u paralelni tonalitet u kome i kadencira. Druga tema je u osnovnom tonalitetu u reprizi. Odsustvo prelaza, kao i proporcionalnost strukture tj. arhitektonski princip u izlaganju tematskog materijala (više o ovim načinima izlaganja tematskog materijala vidi u Вељановић Ранковић 2012: 417) čini da se u ovom stavu Skarlatijev sonatni oblik prožima sa oblikom pesme, pa je na snazi **sonatni princip**, odnosno **sonatnost**.[1]

[1] "Sonatnost (ako se termin preuzme iz ruskog jezika – сонатность) ili sonatni princip (ako se termin prevede sa engleskog jezika – sonata principle) je prvi uveo Edvard Kon (Cone, 1968: 76), definišući ga jednostavno kao potrebu, da važna izlaganja koja su napravljena u drugom tonalitetu u odnosu na osnovni, moraju biti ili repriziranа u osnovnom tonalitetu ili dovedena u bliži odnos sa osnovnim tonalitetom pred kraj stava. Izražen na taj način, princip pokriva mnogo aspekata formalne obrade. On ukazuje, najočiglednije na ulogu 'druge teme' u ekspoziciji i reprizi. Konovo određenje je važno za ovu temu, jer u ovom radu sonatna forma pokušava da se sagleda na drugačiji način u odnosu na njen

Prelazni sonatni oblik između dvodelnog i trodelnog (Skarlatijev sonatni oblik) je najučestaliji sonatni oblik u ovom ciklusu. Javlja se u Alemandi i Kuranti II iz I svite, kao i u Žigi iz II svite. U Alemandi iz I svite se ekspozicija ispoljava kroz sva tri odseka: prvu temu, prelaz i drugu temu, dok je razvojni deo podeljen na dva odseka. U prvom su zastupljene tri rečenice koje kadenciraju u tonalitetima subdominantne i paralelne sfere, dok je drugi u osnovnom tonalitetu i priprema reprizu na dominanti. U Kuranti II se ovaj oblik bliže prožima sa baroknim dvodelom jer prvo ne postoji prelaz između prve i druge teme, dok je razvojni deo tipičan za prvi odsek baroknog dvodela.

Najrazvijenija struktura Skarlatijevog sonatnog oblika je u Žigi iz II svite (šema 6), koja sadrži bogato razrađen prelaz, a u razvojnom delu se čak diferenciraju tipični odseci: uvodni u vidu rečenice, centralni sa dvotaktnim, zatim jednotaktnim, pa i opet dvotaktnim modelom i njihovim razradama i završni, sa povratkom u osnovni tonalitet i poluzavršetkom na dominanti.

U ovom ciklusu se mogu uočiti dva stava u kojima se forma tipa invencije prožima sa Skarlatijevim sonatnim oblikom – u Žigama iz I i IV svite. U Žigi iz IV svite je to realizovano na taj način što se II tema (sonatnog oblika) javlja nakon svih izloženih tema invencije u njenom prvom delu. Takav je slučaj i sa reprizom (šema 7), dok se u Žigi iz I svite prožimaju druga tema sonatnog oblika i invencije i usled toga drugi deo invencije počinje pre znakova za ponavljanje.

ZAKLJUČAK

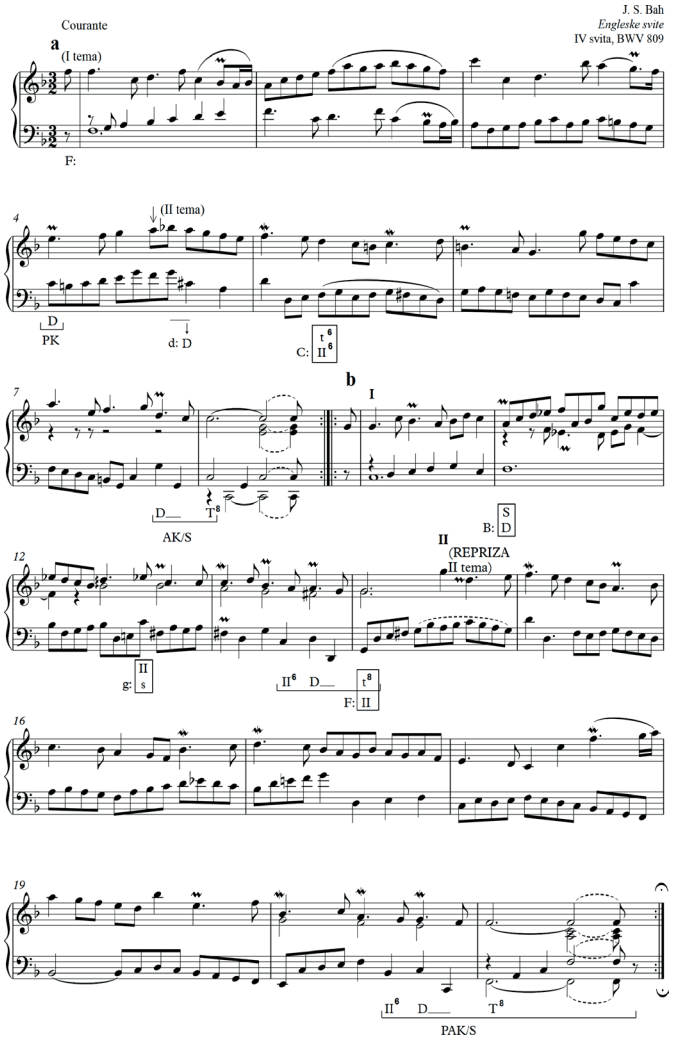
Engleske svite Johana Sebastijana Baha, na osnovu tipologije forme, potvrđuju mišljenje muzikologa da su najstariji od tri Bahova svitna ciklusa za čembalo. Iako se u njima mogu uočiti skoro sve forme tipične i za ostala dva ciklusa, primećuje se prevaga dvodela i trodela. Što se dvodela tiče, najzastupljeniji je izbalansirani, dok se prost i zaokružen javljaju u znatno manjem broju stavova. U pojedinim dvodelima su se u prvom delu razvili uslovi za sonatni stav, ali oni nisu potvrđeni reprizom, pa se ta pojava definisala kao sonatni potencijal. Trodeli (reprizni, nereprizni, složeni) zastupljeni su u istoj meri kao i dvodeli. Prožimanje ovih formi se manifestuje u prelaznom obliku između dvodela i trodela i u kombinaciji izbalansiranog dvodela i trodela tipa invencije. Razvijeni višedel i Kuprenov rondo se javljaju samo u dva pojedinačna slučaja. Od tipova sonatnog oblika se javlja dvodelni – samo u jednom stavu i u tri stava prelazni oblik između dvodelnog i trodelnog (Skarlatijev sonatni oblik). Takođe, ova forma se u dve žige prožima sa dvodelom odnosno trodelom tipa invencije.

kompletiran oblik u doba zrelog klasicizma. Po Konovom gledištu su se tek u klasicizmu stekli tematski uslovi za sonatni oblik, ali i stanovište da nije samo forma kao model važna, već princip koji leži u njenoj osnovi, koji ne može biti pronađen samo u njenom tematizmu, niti samo u njenom razvojnom aspektu niti u njenoj dvodelnoj ili trodelnoj strukturi, jer su i druge forme, od kompaktnih pesmenih formi, do opsežnih ronda težile sonatnoj." (Вељановић, 2015: 402–420)

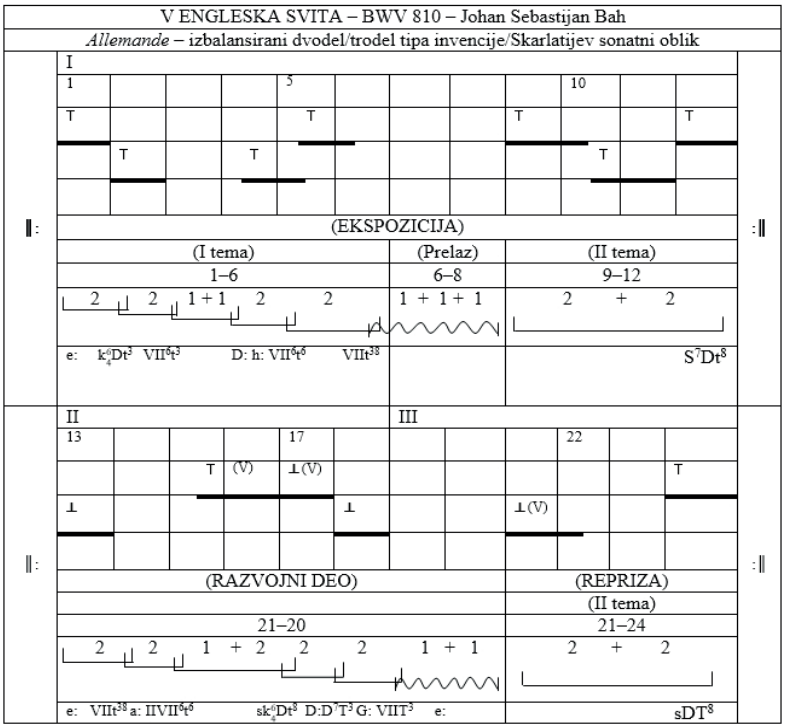
Iako su u *Engleskim svitama* zastupljeni najtipičniji vidovi sonatnog oblika kao i mešovitih formi u kojima je uzeta u obzir i ova forma, u njima se ne javlja trodelni tip sonatnog oblika, sa reprizom prve i druge teme. Takođe, sonatnost i pesmenost se u ovom ciklusu ne prožimaju kao u druga dva ciklusa iz prostog razloga što se u ovom ciklusu ni ne javljaju tipični plesni stavovi, a da pritom nisu podvrgnuti polifonizaciji. Međutim, činjenica da i u ovom starijem ciklusu, gde još preovladavaju kontrapunktske tehnike u formama, sonatna forma nije izuzeta, govori u prilog tome da je tendencija ka ovoj formi u svitnom stvaralaštvu za klavir uzela maha i pre njenog nastanka.

PRIMERI I ŠEMATSKI PRIKAZI

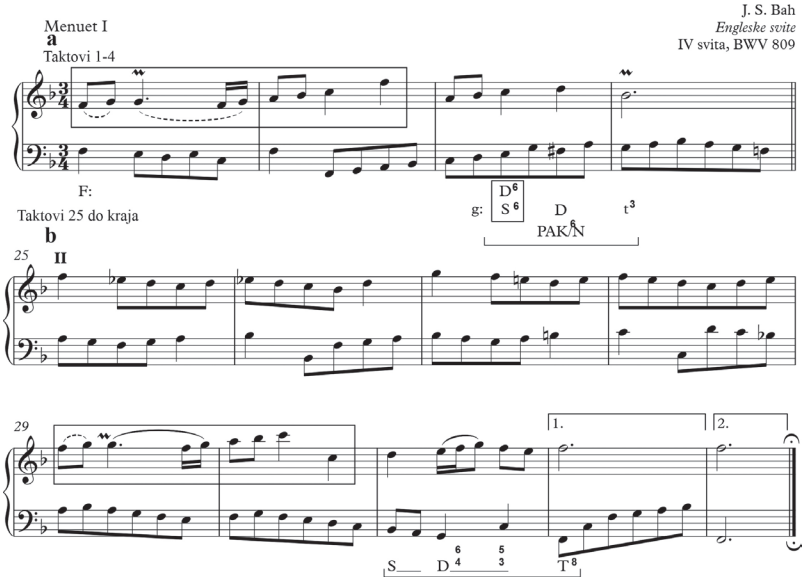
Primer 1



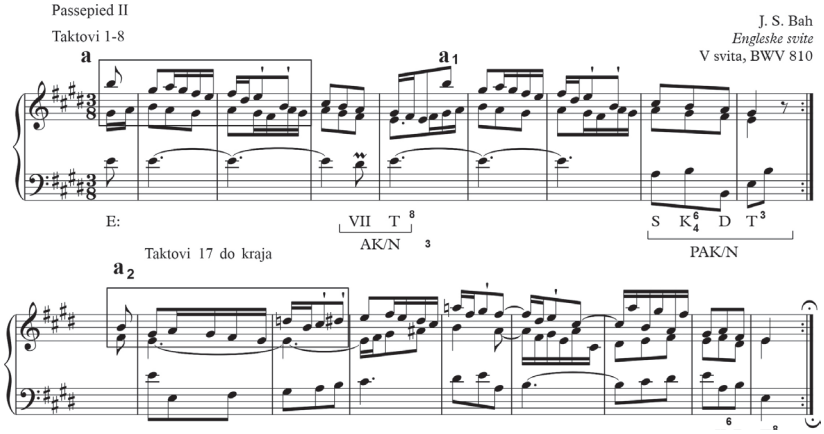
Šema 1



Primer 2



Primer 3



Šema 2

III ENGLESKA SVITA – BWV 808 – Johan Sebastijan Bah				
Gavotte II on a Musette – prelazni oblik između dvodela i trodela				
‖:	**aa1**	:‖:	**b**	**a2**
	1–4		5–11	25–48
	2 2		2 1 + 2 + 2	3 2
	$K^6_4D^2T^8$ $D^4_3T^3$		$K^6_4D^2T^8$ D^2	$K^6_4D^2T^8$ ———
	G:<T>———		———	——— :‖

Šema 3

V ENGLESKA SVITA – BWV 810 – Johan Sebastijan Bah				
Passepied II – prelazni oblik između dvodela i trodela				
‖:	**aa1**	:‖:	**b**	**a2**
	1–8		9–12	12–16
	2 + 2 2 + 2		2 + 2 + 2 + 2	2 + 2 + 2 + 2
	E: VIIT38 $SK^6_4D^7T^3$		H: DT^5	II^6DT^8 :‖

Šema 4

I ENGLESKA SVITA – BWV 806 – Johan Sebastijan Bah				
Bourrée I – nereprizni trodel				
‖:	**a**	:‖:	**b**	**c**
	1-16		17-24	25-48
	2+2+1+1+2 2+2+1+1+2		2+2+1+1+2 2+2	2+2+2+2+2+2 4 + 4
	A: D E: $K^6_4DT^8$		A: D: h: II^6Dt^8 E: A:	II^6DT^8 II^6DT^8 :‖

Šema 5

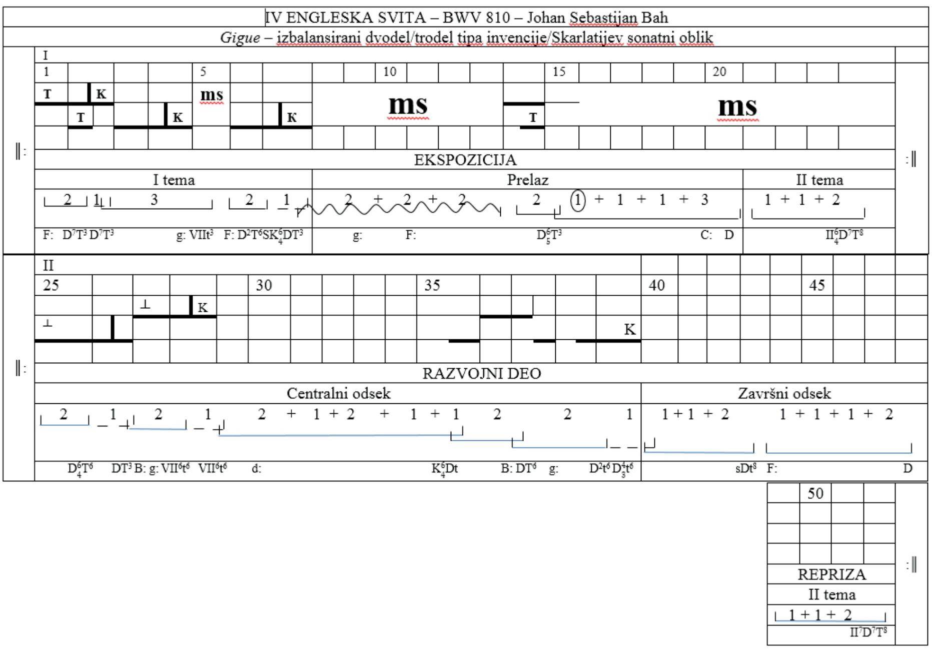
I ENGLESKA SVITA – BWV 806 – Johan Sebastijan Bah						
Courante I – dvodelni sontani oblik						
‖:	**EKSPOZICIJA**		:‖:	**RAZVOJNI DEO/ REPRIZA**		:‖
	1–10			11–20		
	I tema	**II tema**		**I tema**	**II tema**	
	1–5	6–10		11–15	16–20	
	1 + 1 + 1 + 2	1 + 1 + 1 + 2		1 + 1 + 1 + 2	1 + 1 + 1 + 2	
	A: II^6DT^8	fis: E: II^6DT^6 II^7DT^8		A: fis: Dt^8	A: II^6DT^6 II^7DT^8	

Šema 6

II ENGLESKA SVITA – BWV 807 – Johan Sebastijan Bah								
Gigue – Skarlatijev sonatni oblik								
‖:	**EKSPOZICIJA**				:‖:	**RAZVOJNI DEO**		
	1–35					36–68		
	I tema	**Prelaz**		**II tema**		**Uvodni odsek**	**Centralni odsek**	
	1–4	5–28		29–35		36–38	39–60	
	2 + 2	1+1+(2)+2+2+1+1+2	2+1+1+(2)+2+1+1+2	2 + 2 + 2		3	(2)+ 2 + 2 +(1)+ 1 + 1	(1)+1+1+1+1 +(2)+ 2 + 2 + 3
	a: D	F: D	D	$K^6_4DT^8$		D	e: a: G: e: D	$K^6_4Dt^8$

	REPRIZA	
	69–74	
Završni odsek	**II tema**	:‖
61–68	69–74	
2 + 2 + 1 + 1 + 2	2 + 2 + 2	
C: a: II^4_3D	$K^6_4Dt^8$	

Šema 7



Literatura

Green, Douglass. 1965. *Form in tonal music. An Introduction to Analysis*. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc.

Kirkpatrick, Ralph. 1953. *Domenico Scarlatti*. Princeton: Princeton University Press.

Мазель, Левь. 1960. *Строение музыкальных произведений.* Москва: Государственное музыкальное издательство.

Schulenberg, David. 2006. *The Keyboard Music of J. S. Bach*. Second Edition. New York: Routledge.

Skovran, D. i V. Peričić. 1991. *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Univerzitet umetnosti.

Вељановић Ранковић, Јасна. 2012. Видови испољавања дводелности и троделности у *Француским свитама* Јохана Себастијана Баха. *Зборник радова са научног скупа Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог. Традиција као инспирација.* (ур. Соња Маринковић и Санда Додик) Бања Лука: Министарство науке и технологије Владе Републике Српске, 409–430.

Вељановић, Јасна. 2015. Видови испољавања сонатности у Партитама Јохана Себастијана Баха. Традиција као инспирација. *Тематски зборник.* (ур. Соња Маринковић и Санда Додик) Бања Лука: Министарство науке и технологије Владе Републике Српске, 402–420.

Jasna Veljanović

THE TYPES OF BAROQUE BINARY AND TERNARY FORM AND SONATA FORM IN THE *ENGLISH SUITES* BY JOHANN SEBASTIAN BACH

Summary

Despite of the uncertain chronology of J. S. Bach's works it is considered that the English suites occurred earlier than *French suites* and *Partitas* which was also envisaged by David Schulenberg from the viewpoint of stylistic features of the form. He noticed the more frequent use of the strict polyphony and the contrapuntal techniques, which were abandoned in the succeeding two collections. At the same time, some *gallant* features were present as well, which were reflected in the strivings towards homophony (division of the texture to the subordinated and main voices). In this paper the cycle will be actualized in terms of the genesis of the sonata principle. The typology proposition for the forms of all the movements will be given, but only movements written in the types of baroque binary form (simple, rounded and balanced) – as the forerunners of the sonata form – as well as the types of sonata form (two part, transitional form between two part and three part and three part sonata movements) will be considered. The purpose of this paper is to inspect the elements of the sonata form in *English suites* by Bach, using: the **sonata potential** which is being reflected in the thematic, structural and tonal plan of the first part of the baroque binary form and the **sonata principle** that is being shown by the differentiation of the second subject in the first part of the baroque binary form and its restatement in the conditions of the song form. The questions considering the binary and ternary aspects of the sonata form were concerning many theorists like Douglass Green, Ralph Kirkpatrick, Edward Cone, Lev Mazel (Левь Мазель) and others who will be mentioned in the paper. This paper is part of a wider research into the genesis of the sonata form in the keyboard music of Bach and Scarlatti.

Key words: Music form, J. S. Bach, English suites, the types of baroque binary form, the types of sonata form, the genesis of the sonata form.

Прегледни рад / *Review article*

UDK 785.01“18“:786.2

MUZIČKA SINTAKSA: GRANIČNE STRUKTURE IZMEĐU REČENICE I FRAGMENTARNOSTI U KLAVIRSKIM TRIJIMA RANOG ROMANTIZMA

Gordana Grujić
Univerzitet u Banjoj Luci
Akademija umjetnosti u Banjoj Luci
gocasavic84@gmail.com

Sažetak

Na polju muzičke sintakse moguće je otvoriti brojne terminološke rasprave, kao što je pojam muzičke rečenice, integracija rečenica u nadrečenične strukture ili način profiliranja fragmentarnih struktura. Ipak, posebnu pažnju privlače granične strukture između rečenice i fragmentarnosti, na šta je ovaj rad i fokusiran.

Kao uzorak je iskorišten povelik broj djela ranog romantizma, žanr klavirskog trija, sljedećih kompozitora: L. Špora, F. Šuberta, F. Mendelsona, F. Šopena i R. Šumana. Prikazani su odsjeci koji se „opiru“ sintaksičkoj klasifikaciji, kao i brojni razlozi koji dovode do toga.

Ključne riječi: muzička sintaksa, rečenica, fragmentarnost, klavirski trio, rani romantizam.

1. MUZIČKA SINTAKSA

Sintaksa (grč. syntaxis – red, slaganje, poredak), kao pojam iz lingvistike je nauka koja se bavi rečenicom i njenim sastavnim dijelovima (M. Vujaklija, 1980: 847.), tj. bavi se rasporedom riječi i njihovih odnosa unutar rečenica ili između rečenica. Za sintaksu je glavno pitanje struktura rečenice, što uključuje i razmatranje tipova rečenica, njihov sastav, te kako manje cjeline (sintagme) funkcionišu unutar rečenica. S toga se može zaključiti da muzička sintaksa sadrži paralelu sa lingvistikom u vidu posuđivanja terminologije (rečenica, sintagma).

> „Sintaksa...se bavi rečima i rečenicama: istražuje kako se reči slažu u rečenice, odnosno kako se rečenice sastavljaju od reči...Smatramo, dakle, da nema nikakvog razloga da se ne uspostavi analogija sa podudarnim fenomenima u posebnoj – muzičkoj sintaksi...“ (B. Popović, 1998: 133.)

Mogu se konstatovati brojne analogije između jezika i muzike. Oba fenomena odvijaju se u vremenu, a unutar svakog od njih mogu se izolovati diskretni elementi koji se kombinuju u skladu s određenim zakonitostima; te kombinacije izgrađuju hijerarhijski, pomoću niza elemenata. U oba medijuma postoji dihotomija zapis/zvučna realizacija i u oba se mogu ostvariti estetski značajne tvorevine.

Ipak, analitički pristup u ovom radu će se oslanjati na lingvistiku samo u smislu ovih temeljnih postavki, bez korišćenja nekakve specifično lingivstičke metodologije. Metodologija koja se ovdje primenjuje uglavnom se kreće u formalističko-strukturalističkim okvirima.[1]

Dobro je već na početku ukazati i na moguće terminološke nesporazume. Ne samo da pojam muzičke rečenice ne prihvataju svi teoretičari, već i oni koji ga koriste pod njim (uostalom i drugim terminima, muzički period, npr.) podrazumijevaju različite stvari.[2] Stoga ovom prilikom treba ukazati na to da termin rečenica, u smislu kako se koristi u ovom radu, uglavnom slijedi ono što je uobičajeno u literaturi na srpskom jeziku i u pedagoškoj praksi znatnog broja nastavnika na našem području.[3]

2. GRANIČNE STRUKTURE IZMEĐU REČENICE I FRAGMENTARNOSTI U KLAVIRSKIM TRIJIMA RANOG ROMANTIZMA

Iako se uočavaju mnogobrojni analitički izazovi na polju mikrostrukture, koji bi se mogli dalje teorijski sagledavati (konstrukcija muzičkih rečenica i njihova integracija u nadrečenične strukture i/ili način profiliranja fragmentarnih struktura), ovaj put su posebnu pažnju privukle granične strukture između rečenice i fragmentarnosti, strukture koje je iz određenih razloga teže sintaksički klasifikovati.

Granični odsjeci koji će biti prikazani pripadaju epohi ranog romantizma, žanru klavirskih trija.[4] Značajan broj odsjeka u klavirskim trijima ranog roman-

[1] U tom kontekstu primjenjeni su i neki rudimentarni vidovi statističkog istraživanja. Uz punu svijest da statistika može, s jedne strane, dati lažno osjećanje neupitne i nepobitne egzaktnosti, a s druge biti katkad neproduktivna, pokazujući ono što već predstavlja opšteprihvaćeno znanje, statistički podaci ipak daju pouzdaniji oslonac prilikom izvjesnih uopštavanja, pa su stoga i našli odgovarajuće mjesto u ovom radu.

[2] Terminološkim pitanjima te vrste bave se: Dimitar Ninov, Danijela Zdravić Mihailović i Jasna Veljanović-Ranković u člancima objavljenim u: *Muzička teorija i analiza – Zbornik Katedre za muzičku teoriju*.

[3] Među autore koji se ističu u pedagoškoj praksi na srpskom jeziku spadaju između ostalih, M. Zatkalik, O. Stambolić, B. Popović, A. Sabo a djelimično i V. Peričić.

[4] Klavirska trija ranog romantizma koja su poslužila kao analitički materijal ovom prilikom su:
- Luis Špor (Louis Spohr, 1784–1859): Klavirski trio br.1, op.119 u e-molu, Klavirski trio br.2, op.123 u F-duru, Klavirski trio br.3, op.124 u a-molu, Klavirski trio br.4, op.133 u B-duru, Klavirski trio br.5, op.142 u g-molu;
- Franc Šubert (Franz Schubert, 1797–1828): Klavirski trio br.1, op.99 u B-duru, Klavirski trio br.2, op.100 u Es-duru;
- Feliks Mendelson (Felix Mendelssohn, 1809–1847): Klavirski trio br.1, op.49 u d-molu, Klavirski trio br.2, op.66 u c-molu;
- Robert Šuman (Robert Schumann, 1810–1856): Klavirski trio br.1, op.63 u d-molu, Klavirski trio br.2, op.80 u F-duru, Klavirski trio br.3, op.110 u g-molu.

tizma opire se sintaksičkoj klasifikaciji.[5] Najčešće je u pitanju strukturna stabilnost razvojnih odsjeka, koji nisu harmonski dovoljno podržani da bismo ih svrstali u stabilni tip strukture, a s druge strane, ne predstavljaju ni uobičajen vid izlaganja fragmenata, te stoga ostaju u vidu stuktura koje imaju elemente fragmentarnosti, ali i rečenice. U većini slučajeva se radi o strukturi unutar odsjeka razvojnog tipa, koji su predstavljeni *potencijalnim rečenicama*. Ovaj put potencijalne rečenice nisu u sastavu složenih rečenica[6], već su osamostaljene. Takođe, treba imati u vidu da one nisu stabilne samostalne rečenice iz razloga što im nedostaje neki od parametara samostalnosti i zaokruženosti u odnosu na kontekst i okruženje: odsustvo progresije ili nedovoljno jasno profilirana kadenca (M. Zatkalik i O. Stambolić, 2005). To su odsjeci koji imaju tematsku i strukturnu koherenciju sa jasno profilisanim kadencirajućim procesom. Ipak, harmonski tok koji je i previše dinamiziran u odnosu na cjelokupan kontekst određenog stava, predstavlja stepen nestabilnosti. Granične strukture najčešće su u vidu potencijalnih rečenica, a nešto rjeđe u vidu izlaganja samo inicijalnog, tematski ili harmonski izrazitog rečeničnog segmenta koji nam daje potrebnu svijest o repriziranju materijala.

U datom primjeru (primjer 1b), na prvi pogled čini se da je u pitanju klasičarski tipična osmotaktna modulirajuća rečenica, koja završava savršenom kadencom. Ipak, ako se ova rečenica uporedi sa strukturno i tematski identičnom osmotaktnom rečenicom koja je predstavljala prvu temu (primjer 1a), jasno je da je došlo do značajne dinamizacije tonalnog plana. Rečenica koja predstavlja početno izlaganje teme je tonalno stabilna u e-molu, sa modulacijom u paralelni G-dur. U uvodnom odsjeku razvojnog dijela evidentna je veća dominacija modulacija. Prvi dvotakt koji predstavlja signal početka u obe prikazane rečenice je isti, dok već naredni dvotakt umjesto sekventno ponovljenog početnog dvotakta za kvartu više, donosi dvotakt transponovan u As-dur (tonalitet u petom kvintnom srodstvu). Zatim slijedi dalji tok rečenice u vidu četvorotakta, koji umjesto identičnog ponavljanja signala početka nastavlja sa procesom transpovanja ka cis-molu i kadencira u F-duru. Opisana tonalna nestabilnost i potenciranje transpozicija, narušava mogućnost tumačenja ovog osmotaktnog segmenta kao rečenične strukture. Stoga je ovaj segment najadekvatnije nazvati potencijalnom rečenicom.[7]

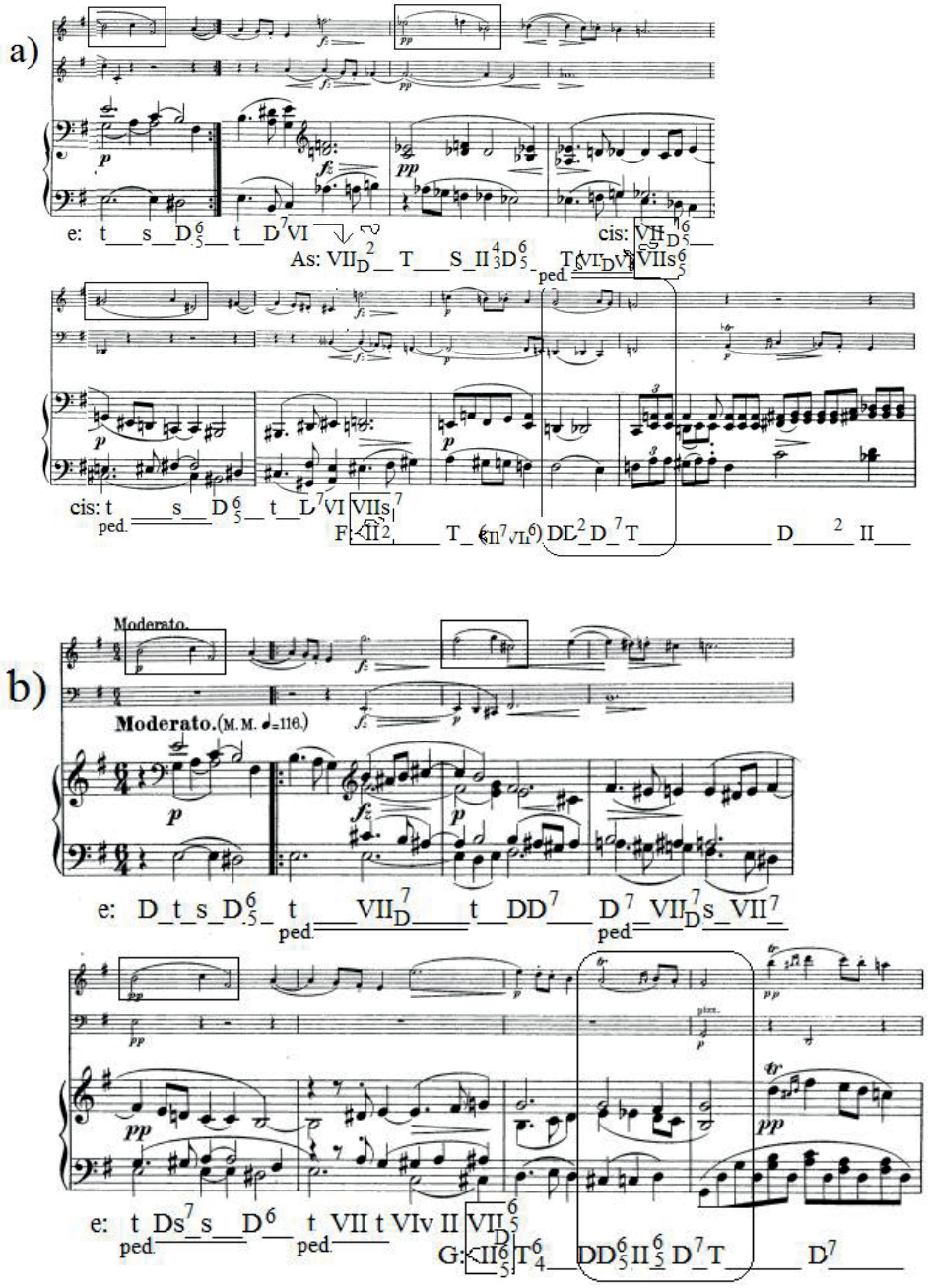
Naredni primjer iz Mendelsonovog Klavirskog trija u c-molu predstavlja takođe uvodni odsjek razvojnog dijela unutar sonatnog oblika. Strukturno je stabilan i sadrži dva identična signala početka, što navodi na mogućnost tumačenja ovog primjera u vidu dvije rečenice koje se integrišu u period. Tome u prilog ide i stabilna tonalna osnova, g-mol.

[5] U pitanju je procenat od oko 5% u klavirskim trijima, Špora i Šuberta, dok je strukturna diskutabilnost najjače izražena u klavirskim trijima Mendelsona i Šumana sa procentom 10-20% .

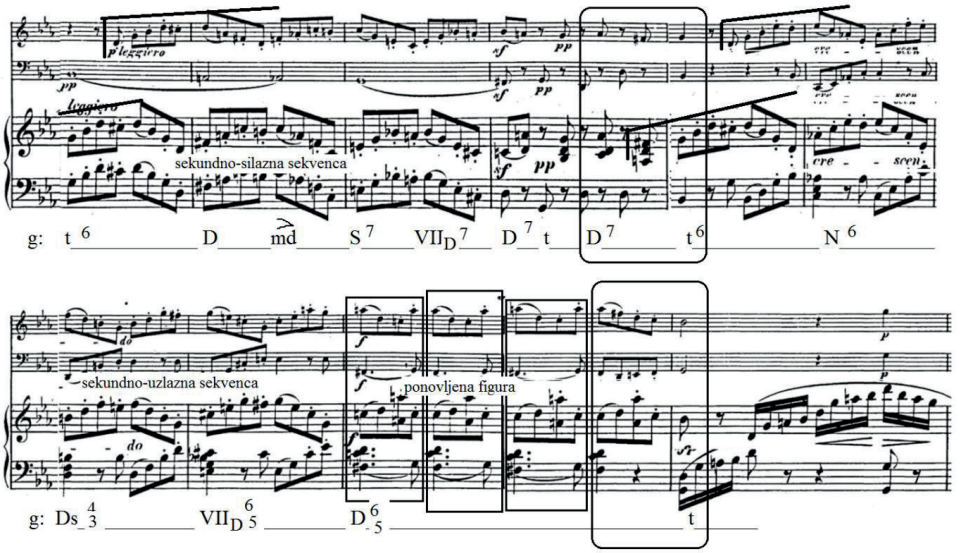
[6] Složene rečenice su najčešće strukture n+n+2n, rjeđe n+n, pri čemu segmenti izlaganja i ponavljanja imaju rečenična svojstva, te se mogu nazvati potencijalnim rečenicama (M. Zatkalik i O. Stambolić, 2005).

[7] Slični primjeri konstrukcije potencijalnih rečenica se mogu pronaći u Šporovom Klavirskom triju br.1 (III stav- odsjek d) i Klavirskom triju br.2 (II stav – odsjek b i d).

Primjer 1. Luis Špor: Klavirski trio br.1, I stav: a) UO – 59-66; b) prva tema – 1-8.



Primjer 2. Feliks Mendelson: Klavirski trio c-mol, I stav, RD – uvodni odsjek – 95-105.



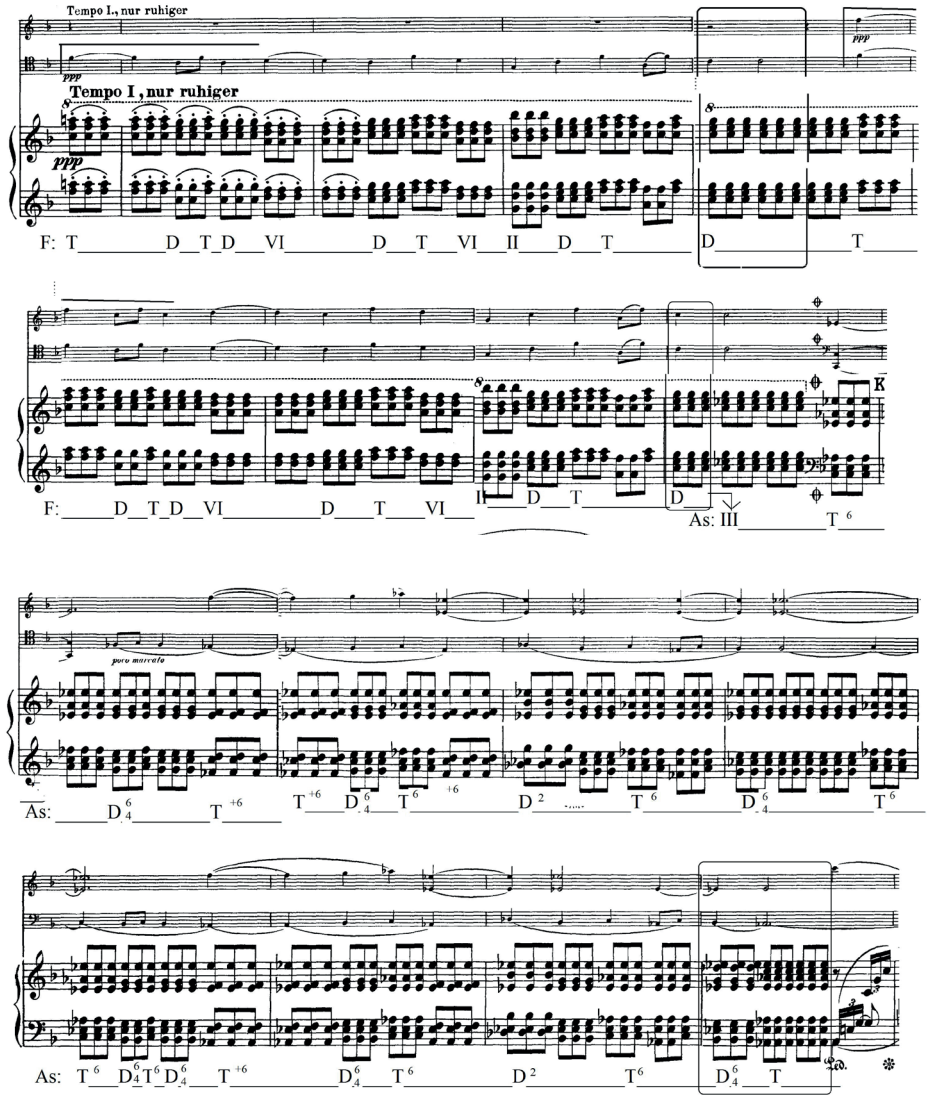
Ipak, kao i u prethodnom primjeru, u odnosu na isti materijal u okviru prve teme uočava se značajnija upotreba hromatike i vantonalnih i alterovanih akorada koji dinamiziraju muzički tok. Prvi petotakt počinje signalom početka u klaviru, nakon čega slijedi kanonski varirana melodijska linija u violini. Zahvatajući pri sekundno-silaznoj sekvenci brojne vantonalne i alterovane akorde, prvi petotakt ostaje bez adekvatnog kadenciranja sa završetkom na tonič nom sekstakordu. Naredni sedmotakt sadrži isti signal početka, takođe uz varirano kanonsko izlaganje materijala, ali sada u vidu sekundno-uzlazne melodijske sekvence.

Najveća zamjerka koja onemogućava ovom sedmotaktu rečenično osamostaljenje jeste u samom kraju rečenice koji ne donosi adekvatan vid dinamizacije. Primjetno je ponavljanje iste figure, te bi ovaj segment stoga bilo adekvatnije nazvati stagnirajućim muzičkim tokom. Takođe, ni kadencirajući proces ne ide u korist stabilnijoj strukturi. Iako završava tonič nim akordom, nedostaje uobičajen skok basa, jer je akord dominante u obrtaju (kvintsekstakord).

Opisane sintagme strukturno imaju određen vid stabilnosti koji ih integriše u period. S druge strane, opisani elementi koji dinamiziraju muzički tok ostavljaju dati primjer na granici, u vidu relativno stabilnog perioda. Slični primjeri izlaganja materijala su česti u Klavirskim trijima Mendelsona, s tim da je tonalni plan u većini strukturno graničnih slučajeva između rečenice i fragmentarnosti još bogatiji.

U odnosu na ostale rane romantičare, u sintaksičkom pogledu ističe se i Šuman koji češće izbjegava kadencirajuće procese, pri čemu odsjeci ostaju nedovoljno iskristalisane strukture, te su u pojedinim slučajevima na granici između rečenice i fragmentarnosti. Takvi vidovi izlaganja materijala su svakako najčešći u okviru odsjeka razvojne i prelazne funkcije.

Primjer 3 - Robert Šuman: Klavirski trio d-mol, I stav, razvojni dio – 91-106.

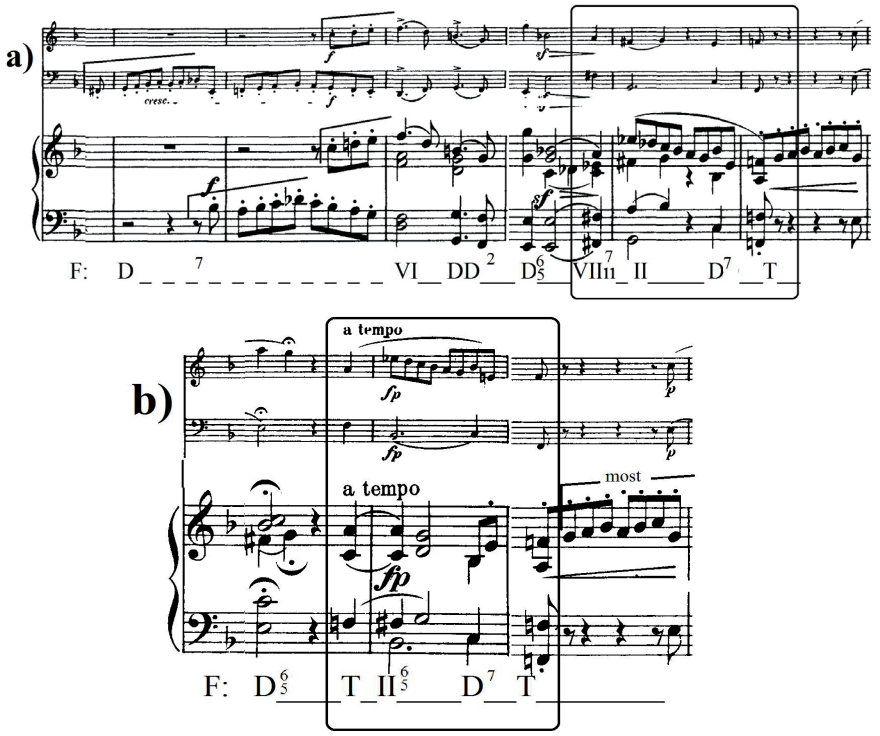


Dati odsjek predstavlja epizodnu temu unutar razvojnog odsjeka. Rečenične je strukture u vidu standardnog obrasca n+n+2n (4+4+8). Početni četvorotakt u F-duru identično se ponavlja, nakon čega slijedi razvoj izloženog materijala u As -duru. Kao i u prethodnim primjerima, dolazi do slabljenja autentične kadence pojavom dominante u obrtaju i tonike u kvintnom položaju na slabom metričkom dijelu.

Drugačiji vidovi izlaganja graničnih odsjeka su manje u upotrebi. U okviru finalnih stavova (sonatni rondo) sreću se reprizna izlaganja teme A u vidu po-

jave samo kratkog signala početka koji donosi asocijaciju na temu, nakon čega slijedi prelaz ka narednom tematskom odsjeku. Slično opisanom možemo vidjeti i u narednom primjeru, gdje je prikazana razlika u izlaganju prve teme u finalnom stavu (sonatni oblik) Šumanovog Klavirskog trija F-dur.

Primjer 4. Robert Šuman: Klavirski trio F-dur, IV stav: a) prva tema – 3-8; b) repriza teme – 159-161.



Prva tema u ekspozicionom izlaganju (3-8t.) je u F-duru, u vidu šestotaktne rečenice, koja završava autentičnom kadencom. Rečenica sadrži dva segmenta različite dužine. Prvi četvorotaktni segment donosi imitacioni rad a u osnovi četvorotakta je dominantna funkcija, koja ovakvim načinom potenciranja poprima funkciju tonike (funkcionalna inverzija). Drugi segment je u vidu dvotakta koji donosi potpunu autentičnu kadencu F-dura.

Prva tema u reprizi (160-161t.) je izostala usljed pojave razvojnog dijela koji je u potpunosti izrađen od materijala prve teme. S obzirom na to da je prva tema već zauzela značajan prostor, njena pojava u reprizi ne bi bila dovoljno reprezentativna. Ipak, prva tema nije u potpunosti izostavljena u reprizi. Ona se javlja u vidu drugog rečeničnog segmenta, dvotakta koji donosi kadencirajući proces.

S obzirom na to da je ovaj dvotakt sa kadencirajućim procesom jedina kadenca sa standardnim odnosom akorada (II-D7-T) u cijelom stavu, njena po-

java na mjestu prve teme djeluje sasvim dovoljno da inicijalno stvori utisak stabilnosti nastupa koji karakteriše prvu temu, dok početni četvorotakt nije dovoljno tematski niti harmonski izrazit da bi ostvario dovoljno jasan signal početka.

Iz svega opisanog može se zaključiti da se harmonski jezik ističe kao bitan konstruktuvni činilac strukturnog plana u muzici ranog romantizma. U okviru analitičkog materijala u ovom radu (klavirska trija ranog romantizma) klasičan vid ispoljavanja kadencirajućih proseca ima veoma značajnu strukturnu ulogu.

Ipak, treba imati u vidu da su vidovi kadenciranja usko povezani sa epohom u kojoj se koriste, te se s toga u datim djelima sreću i odstupanja od standardne prakse kadenciranja. To se prije svega odnosi na zamagljivanje kadencirajućih procesa pomoću pedalnih tonova, pojavu oslabljene tonike (tonični sekstakord), metrički oslabljene tonike ili izostanka uobičajenog kvartnog ili kvintnog skoka u basovoj liniji kada je u pitanju autentična kadenca.

Iako harmonski tok u velikoj mjeri određuje da li neki odsjek muzičkog toka pripada stabilnijem ili nestabilnijem toku, od velikog značaja je i uticaj funkcije muzičkog toka na strukturu. Strukturne funkcije pojedinih odsjeka ne moraju biti kristalno jasne: određeni odsjek može da sadrži elemente više funkcija, recimo: materijal se ekspoziciono izlaže, ali istovremeno su i razvojni procesi veoma intenzivni. To je prije svega uslovljeno, za romantizam tipičnim proširenjem harmonskih sredstava, pri čemu harmonska nestabilnost ili zamagljenost doprinosti i strukturnoj diskutabilnosti.

Literatura

Daverio, John. 2002. Crossing paths (Schubert, Schumann and Brahms).New York: Oxford University Press.

Daverio, John. 1997. Robert Schumann: Herald of a New Poetic Age. New York: Oxford Univestity Press.

Grujić, Gordana. 2013. Muzička sintaksa u klavirskim trijima ranog romantizma. Banja Luka: Akademija umjetnosti u Banjoj Luci. Neobjavljena magistarska disertacija.

Холопова, В. Н. 1999. Формы музыкальных произведений. Санкт-Петербург: Лань.

Ninov, Dimitar. 2010. The Independent Phrase and the Universal Sentence: Suggested Classification of Basic Formal Structures. U M. Zatkalik (ur.) Muzička teorija i analiza – Zbornik Katedre za muzičku teoriju. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti i Signature, 237–263.

Popović, Berislav. 1998. Muzička forma ili smisao u muzici. Beograd: Clio i Kulturni centar Beograda.

Robertson, Alec. 1967. Chamber Music.Middlesex, England: Penguin Book.

Sabo, Anica. 2005. Problematika terminološkog određenja elemenata strukturnog plana muzičkog toka – muzička rečenica. Zvuk, 27, 71–82.

Veljanović-Ranković, Jasna. 2008. Pristup tumačenju perioda kod ruskih muzičkih teoretičara (Sposobin, Tjulin, Mazelj i Holopova). U M. Zatkalik (ur.) Muzička teorija i analiza – Zbornik Katedre za muzičku teoriju. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti i Signature, 236–253.

Vujaklija, Milan. 1980. Leksikon stranih reči i izraza. Beograd: Prosveta.

Zatkalik, M., M. Medić i S. Vlajić. Muzička analiza 1. 2003. CD ROM. Beograd: Clio.

Zatkalik, M. i O. Stambolić. 2005. Rečenica u tonalnoj instrumentalnoj muzici. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

Zdravić Mihailović, Danijela. 2010. Tumačenje perioda u literaturi srpskih, ruskih, bugarskih i makedonskih autora (Peričić, Mihajlović, Popović, Zatkalik, Mazelj, Stojanov, Bužarovski). U M. Zatkalik (ur.) Muzička teorija i analiza – Zbornik Katedre za muzičku teoriju, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti i Signature, 264–270.

Gordana Grujić

MUSIC SYNTAX: BORDERING STRUCTURES AMONG THE SENTENCE AND THE FRAGMENTATION OF PIANOS' TRIOS OF EARLY ROMANTICISM

Summary

Although it is possible to start many terminological disussions in the field of music sintax, special attention is drawn to the cases between a sentence and fragmentation. Border sections which belong to the epoch of early romanticism the genre of piano trios are presented, where a significant number of sections resist syntactic classification.

Structural questionability is most prominent in the field of piano trios of F. Mendelssohn and R. Schumann. Most frequently, what is in focus is the structural stability of development sections, which are not harmonically supported enough to classify them within the stable type of the structure, and on the other hand, they are not even a common way of presenting fragments, hence they stay in a form of structures which own elements and fragmentations, but also sentences. Therefore the border structures are usually in the form of the potential sentence, and less frequently in the form of presentation only the initial, thematically or harmonically a prominent sentence segment which gives us the necessary awareness of the rerun material.

Classical way of exibiting cadenced processes has a very important structural role, as well as the influence of the musical flow on the structure. Structural functions of certain sections are not always cristally clear. Certain sections contain elements of several functions, such as: material is presented expositively, but at the same time, developing processes are very intensive. First and foremost, this is conditioned for the sake of romanticism by typical enlargement of harmonic means, during which harmonic instability or mistiness contributes to structural questionability as well.

Key words: music syntax, sentence, fragmentation, piano trio, early romanticism.

Прегледни рад / *Review article*

UDK 781.22 +786.2.083.2 F.Šopen

HARMONSKO–FORMALNI PRIKAZ ŠOPENOVIH *PRELIDA OP. 28*

Marko S. Milenković
Univerzitet u Nišu
Fakultet umetnosti
lionheartmarko@gmail.com

Sažetak

Smeli duhovni format Frederika Šopena (Frederic Chopin, 1810–1849) vinuo je preludijum u novu orbitu. Raznovrstan muzičko-poetski sadržaj uslovio je veliku raznovrsnost forme – kao izraz najintimnijih misli i osećanja, romantičarski nemirnog treperenja duše kompozitora. Forme prelida su organske, genijalno izvajane, kao u jednom dahu nastale, sa logičnim frazama svih delova oblika koji se oslanja na tradicionalne klasične forme. S druge strane, *Prelidi op. 28* kao relativno skroman deo Šopenovog stvaralačkog rada, sa očiglednom tendencijom ka pijanističkoj briljantnosti u harmonskoj komponenti manifestuju izrazito romantičarske karakteristike.

Cilj ovog rada je da prikaže autentične melodijsko-harmonske kompozitorove invencije koje složeni formalni sistemi ciklusa čini pravim izazovom u interpretativnom smislu, u radu se pretenduje na sagledavanje kompleksnosti niza od 24 formalno-tonalne površine sa najinteresantnijim harmonsko-formalnim i stilskim detaljima, uz analitičku interpretaciju suočavanja i sinteze tradicionalne analize sa teorijsko-analitičkim stavom B. Popovića i analitičkim profilima ruskih teoretičara Mazelja i Cukermana.

Ključne reči: Šopen, prelid, tonalitet, oblik, akord, modulacija.

Smeli duhovni format Frederika Šopena (Frederic Chopin, 1810–1849) vinuo je preludijum u novu orbitu: od sastavnog, uvodnog dela nekog cikličnog oblika do samostalne kompozicije lakoničnog, ali bogatog sadržaja, romantičarske elegičnosti, emotivne lirike i ka granicama koje se pomeraju, približavajući ponekad ovaj oblik drugim oblicima.[1] Evoluiranje preludijuma u Šopenovom stvaralaštvu kompatibilno je sa slobodom romantičarskog duha, njegovim mislima, osećanjima, sanjarenjima i raspoloženjima, fiksiranju trenutaka, a ukazuje na bogatu melodijsko-ritmičku i harmonsku invenciju, zbog čega *Prelidi op. 28* (*Preludes*,1836–1839) zauzimaju posebno mesto u intimno-lirskom, osećajno-prefinjenom stilu kompozitora. „Nijedno delo Šopena nije toliko značajno za

[1] Mazurki, nokturnu, baladi, polonezi, valceru.

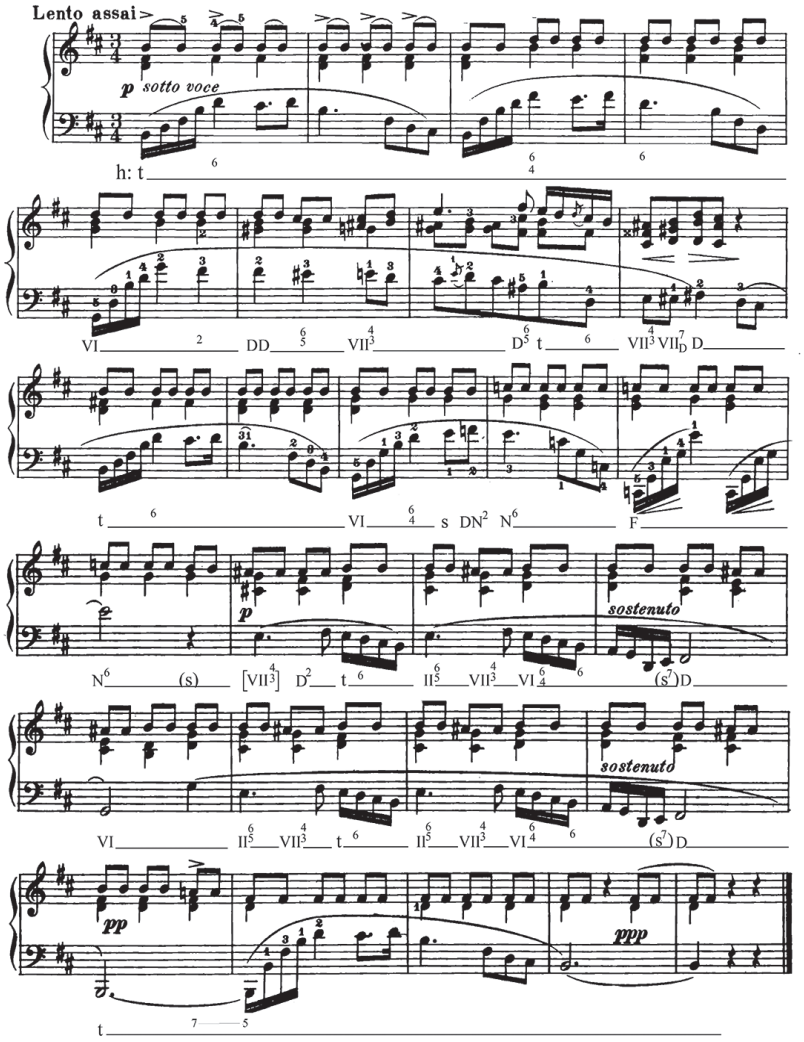
pogled, koji prodire u neverovatno bogatstvo njegovih zamisli, kao njegovi prelidi. Ovi nežni, često veoma minijaturni komadi ispunjeni osećanjima ... izazivaju žive čarobne slike ... koje realizuju težnje srca" (Лист, 1956: 80).

Prostrana ekspresivna skala ovih prelida, od ekstaze do očajanja, njihova karakterna različitost, koje vode do raznovrsnog muzičko-poetskog sadržaja, uslovili su i veliku raznovrsnost forme. Preovladava oblik perioda, što je verovatno uslovljeno njegovom podesnošću za prikaz trenutka kompozitorovih misli i raspoloženja, a jednim delom i uticajem poljske narodne igre. Od 24 prelida, formu perioda ima 8 prelida (br. 1, 3, 4, 5, 6, 7, 11 i 20), formu trodelnog oblika 4 prelida (br. 8, 12, 19, 21), prelazni oblik između dvodelnog i trodelnog oblika 2 prelida (br. 13 i 24), dvodelni oblik – 2 prelida (br. 16 i 22), niza rečenica – 4 prelida (br. 2, 14, 19, 23), složeni trodelni oblik ima *Prelid br. 15*, dok je *Prelid br. 18* oblika velike rečenice od 21 takta. Svojim oblikom izdvaja se *Prelid br. 17* koji zbog ispisanih ponavljanja trodelnog oblika kao da predstavlja kombinaciju petodelnog oblika sa rondom sa dve teme, dok u diskursu o dijalektičkoj prirodi muzičkog perioda, Popović izdvaja *Prelid br. 10* kao dvoperiod koji „čine četiri rečenice/fraze koje su podudarne na svojim počecima i koje se nalaze u izuzetno izbalansiranim međusobnim relacijama. Prvi par rečenica/fraza stoji prema drugom paru u istim odnosima kao što stoje rečenice/fraze u muzičkom periodu...[i] ispunjavaju jedan prema drugom sve uslove koje postavlja ... formalni princip korelativnosti: minimum sličnosti, minimum razlike" uz značajnu ulogu tonalnih faktora i „spoljašnjeg proširenja kao muzički autonomne demonstracije snage" (Popović, 1998: 46–48). Osim toga, Popović iznosi interesantno analitičko viđenje *Preludijuma br. 2* kao „muzičkog perioda sastavljenog od tri rečenice/fraze u simetričnom odnosu: 5+6+10 (6+4) i uvodom od dva takta" (Popović, 1998: 333) čime se ovaj prelid, zajedno sa prethodnim, jasno formalno diferencira u odnosu na ostale prelide ciklusa.

Periodi, pesme i rečenice ciklusa čine postupan, ali značajan korak dalje od ustaljenih klasičnih formi, odlikujući se romantičarskim varijantama formalnih obrazaca kao svedočanstvom dinamičnosti prelida usled spajanja oblika sa muzičkom mišlju. U tom smislu, B. Popović navodi *Prelide op. 28* kao „složen i provokativan primer" sa „prikrivenim silama pomoću kojih se upravlja muzičkom formom" (Popović, 1998: 331). Tako je u *Prelidu br. 1* sve podređeno konsekventnom pokretu i razvoju, pa i forma: druga rečenica iz perioda proširena je na 17 taktova zbog ponavljanja motiva i uzlaznih sekvenci koje vode do kulminacije. Izuzev perioda u *Prelidu br. 7* koji je pravilan i perioda iz *Prelida br. 20,* gde se druga rečenica ponavlja sa jednim taktom proširenja zbog produženja kadence, u periodima iz *Prelida br. 4*, *br. 5* i *br. 6* razvoj muzičkog toka u drugoj rečenici ima kao posledicu povećanje obima. Tako je period u *Prelidu br. 4* izgrađen od dve rečenice 12+13, u *Prelidu br. 5*: 17+23, u *Prelidu br. 6*: 8+14 (primer 1). Emfatična mala septima (ton a1) spoljašnjeg proširenja prikazanog *Prelida br. 6* kao da predstavlja „nagoveštaj rasejavanja nerazrešene

nestabilnosti“ (Мазель, Цуккерман, 1967: 279), sa nagoveštenim umetničkim efektom nedovršenosti karakterističnim za budući impresionistički stil.

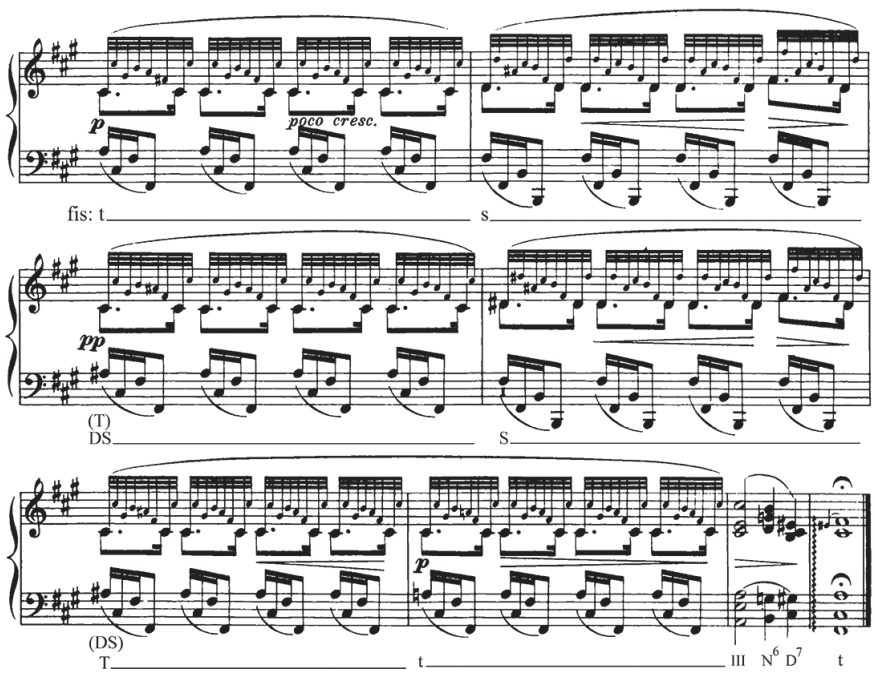
Primer 1



U prelidima oblika pesme jasno se ogleda težnja ka izbegavanju doslovnog ponavljanja prvog dela (a), te se repriza, bilo cela u trodelnoj pesmi (a1) ili skraćena u prelaznom obliku (a2) javlja varirana, dinamizirana, sa Codom koja zaokružuje oblik, a koja može da bude obimna, velikih dimenzija, kao u *Prelidima br. 16* i *br. 19*. Takvi su svi prelidi koji imaju oblik trodelne pesme šeme a b a1 + Coda, prelid br. 17 šeme a b a1 b1 a2 + Coda, *Prelid br. 13* prelaznog oblika a a1 b a2 bez Code, te *Prelid br. 24* prelaznog oblika sa Codom. Kada je

reč o trodelnoj pesmi, prvi deo oblika najčešće čini period (*Prelidi br. 12*, *br. 17* i *br. 19*). U *Prelidu br. 8* prvi deo (a) čine dve rečenice, a u *Prelidu br. 21* – velika rečenica od 16 taktova. U prelaznom obliku *Prelida br. 13*, delovi a i a1 čine period, dok u *Prelidu br. 24* predstavljaju niz od dve rečenice od po 19 taktova. Srednji delovi oblika (b) čine neperiodične strukture. U *Prelidima br. 20*, *br. 22* i *br. 24* sa burnim, napetim razvojem, kulminacija je zbog muzičko-psihološkog efekta odložena do samog kraja čime se sugeriše i pojačava utisak dramatičnosti pred konačnom katastrofom. U *Prelidima br. 1*, *br. 8* i *br. 12* nakon burnog razvoja i kulminacije, završni odsek markiranim pedalima i ležećim glasom vodi u dinamičko-izražajni antiklimaks ublažavajući snagu prethodnog uzbuđenja. Posebno u *Prelidu br. 8* koji mnogi kompozitorovi biografi nazivaju *Oluja na Majorci*, „dosledna imaginarna polifonija ... poliritmija [u doslednom „olujnom" razvoju vode u kodu gde] duboko impresionira koloristička igra dur –mola... uteha i prosvetljenje... mirna i svetla tuga završne kadence" (Кремлев, 1971: 448).

Primer 2

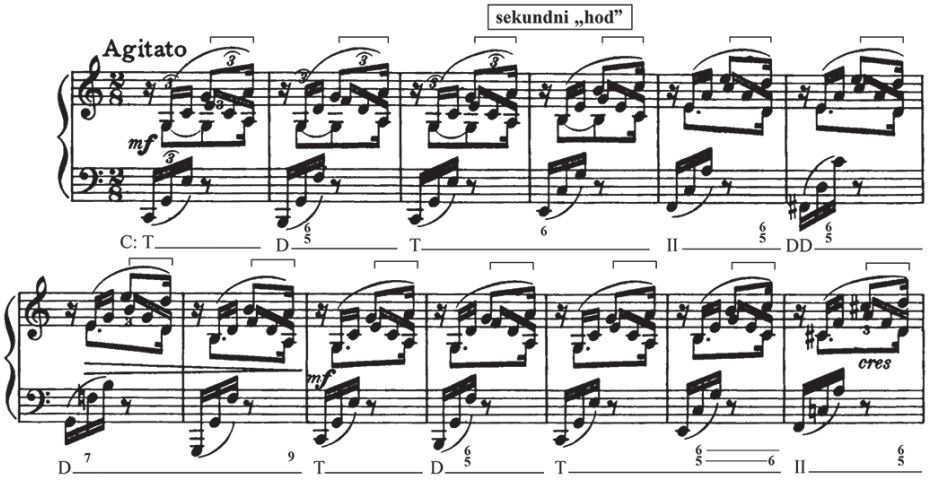


Prelidi op. 28 u tonalnom smislu obuhvataju zaokruženu celinu durskih i molskih tonaliteta, sa rasporedom po kvintnom krugu, počinjući C-durom i paralelnim molom, prolazeći kroz krug visokih tonaliteta sa paralelama, uz prelaz na niske tonalitete (Fis-es-Des-b), te završavajući ciklus *Prelidima F-dur*

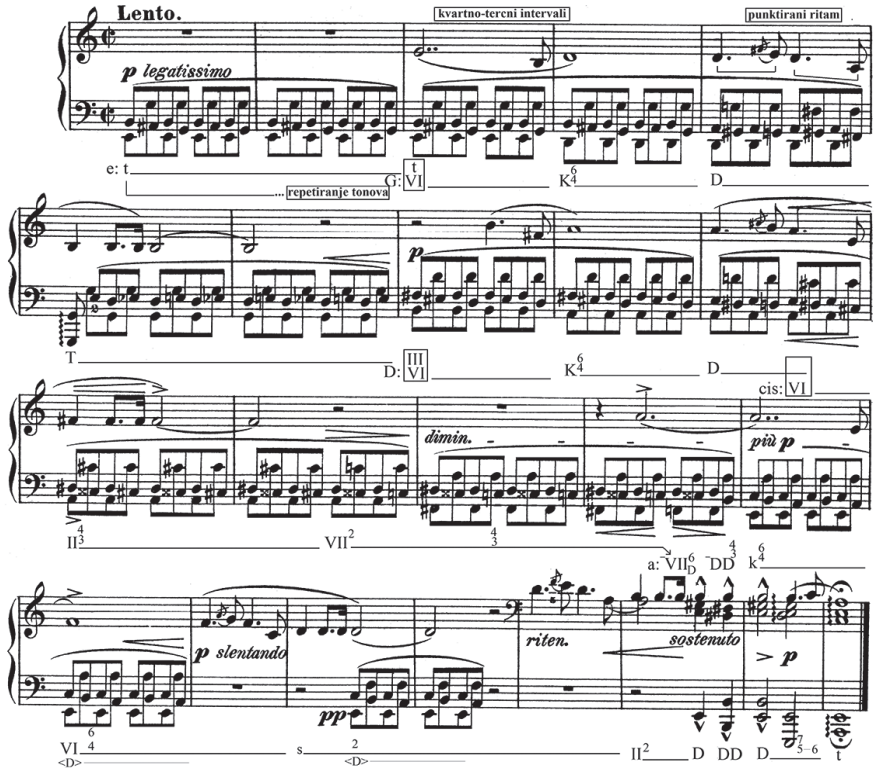
i *d-mol*. Možemo zaključiti da je Šopen ostvario grupisanje paralelnih tonaliteta kroz međusobne relacije dualističkog tonalnog sistema i potenciranje kontrasta dura i mola u velikom i malom tokom celog ciklusa. Istovremeno, harmonsko-tonalni kontrast sugeriše i pojačava suprotstavljanje svetle lirike durskih prelida sa mračnim, pa čak i tragičnim molskim prelidima. Međutim, na višem nivou identiteta muzičkog toka, Popović otkriva da ciklus prelida „nije zasnovan samo na običnom nizu preludijuma u svim durskim i molskim tonalitetima poređanim po kvintnom krugu", te da „ovakav niz... nije rezultovao koherentnom formom jedino zbog dobro odabranih i raspoređenih kontrasta" i da „snažnu povezanost i strukturnu pokretljivost globalne forme, koja vodi do organskog jedinstva bez utiska statičnog nizanja, kompozitor obezbeđuje gradeći ciklus "na bazi dveju izdiferenciranih konfiguracija muzičke građe", zapravo na "varijacionoj tehnici [gde je] slobodno (karakterno) variranje zasnovano… na dvema temama izloženim… u prva dva preludijuma" (Popović, 1998, 331). "Svaki preludijum-varijacija izgrađen je na karakterističnim gradivinim elementima određenog preludijuma-teme" – sekundnim koracima *Prelida br. 1* ili tercno-kvartnim pokretima *Prelida br. 2*, te ovi prelidi bivaju funkcionalizovani u značenju prve i druge teme. Tako u sferu motivske obrade *Prelida br. 1* ulaze *Prelidi br. 4*, *5*, *8*, *9*, *11*, *12*, *13*, *14*, *16*, *18*, *20*, *22*, sferi motivske obrade *Prelida br. 2* pripadaju *Prelidi br. 3*, *6*, *7*, *10*, *15*, *23* i *24*, dok su *Prelidi br. 17*, *19* i *21* „nastali na sintezi preludijuma–tema br. 1 i br. 2" Autor dalje navodi da Šopenu nije bila dovoljna motivska sfera povezanosti prelida, već ih je upravo zato grupisao na posebne načine gde oni „putem raznovrsnih snopova ugrađenih relacija" čine „četiri serije poredaka", uz „formiranje središta sa unutrašnjim i spoljašnjim lokacijama"[2] (Popović, 1998: 335–343).

[2] Prema B. Popoviću „liniju *disanja*" ciklusa određuju četiri serije prelida. Prvu seriju sa „znakom karakterno-varijantne simetrije zasnovanu na rotiranju simetrijskog modela iz *zone I teme sa materijalizovanim* osama iz zone *II teme* obrazuje osam preludijuma. Drugu seriju (drugo grupisanje) obrazuju četiri preludijuma u znaku karakterno-varijantne simetrije, ali je ona, za razliku od prve, ovde zasnovana na transliranju simetrijskog modela iz zone *I teme* sa *materijalizovanom* osom iz zone *II teme*. Treću seriju (treće grupisanje) čine četiri preludijuma u poretku kombinovane simetrije – karakterno-varijantne i simetrije permutacija, zasnovane na transliranju simetrijskog modela sa imaginranom osom. Zatim, sledi poslednja, četvrta serija (četvrto grupisanje) koju čini osam preludijuma u poretku... kombinovane simetrije – karakterno-varijantne i simetrije permutacija, ali nastale na osnovu rotiranja simetrijskog modela u znaku prepoznatljivog tipološkog obeležja kakav je refrenski obrazac... Serije formiraju dva bloka: prvi blok od 12 preludijuma (prve dve serije − 8 + 4 preludijuma) i drugi blok... 12 preludijuma, ali sa obrnutim odnosom serija (treća i četvrta serija − 4 + 8 preludijuma)... [koji] predstavlja refleksiju snopova... predivnu bilateralnu simetriju" (Popović, 1988: 343).

Primer 3

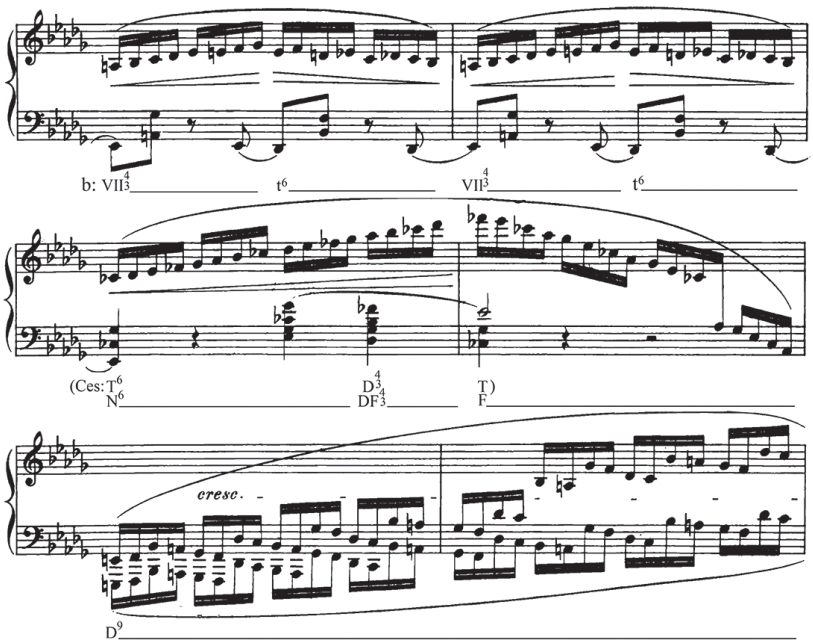


Primer 4



Prožimanje dura i mola ogleda se kroz pojavu mol–dura i akorada molske subdominante, II stupnja ili malog durskog nonakorda (u *Prelidima br. 5*, *17* i *21*), što donosi nijansu blage sete ukupnoj zvučnosti prelida. Od lestvičnih akorada izdvajaju se D^9 i dominantni sekstseptakord – ekspresivni akord sa zvučno istaknutom sekstom koja se nakon dužeg trajanja razrešava u kvintu ($D^7_{6\text{-}5}$, u *Prelidima br. 3* i *br. 20*). Od alterovanih akorada dijatonskog tipa nalazimo vantonalne dominante i njihove zamenike za sve stupnjeve osim VII , zatim umanjene četvorozvuke nedominantne funkcije na povišenom II i VI stupnju, nonakorade DS^9 i DD^9 i medijantne akorade (*Prelid br. 9*: v. primer 10, *Prelid br. 14*). Istupanje u frigijsku sferu kroz duže trajanje F i N^6 gde se dobija utisak njihove tonikalizacije (*Prelid br. 6*), pojačava se akordima DN kao trozvuka ili četvorozvuka, VIIN kao trozvuka ili četvorozvuka i SN (*Prelidi br. 6*, *9*, *12*, *16* i *22*), naročito na kraju oblika, kroz romantičarima omiljeno frigijsko polje (*Prelidi br. 9* i *br. 16*).

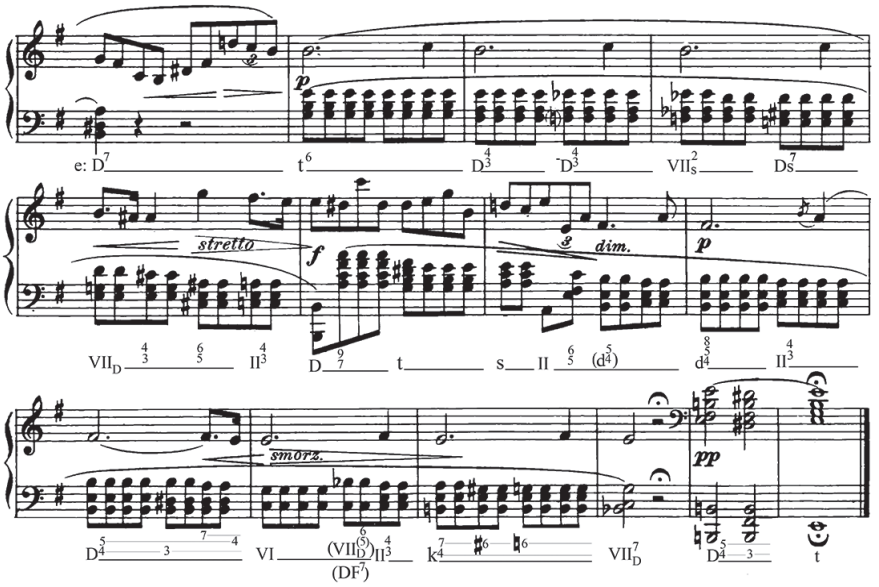
Primer 5



Bogatu akordsku paletu Šopen upotpunjuje oštro ekspresivnim alterovanim akordima hromatskog tipa: svim tipovima, osim umanjenog durskog i umanjenog molskog četvorozvuka. Međutim, naročito interesantna je pojava uzajamnog prožimanja melodije i harmonije koja rađa poseban vid harmonske figuracije kao centralne ideje vodilje celog komada: *Prelid es-mol* i ne slučajno, kao pandan njemu: *Prelid Es-dur*. Ponegde, u akordskom izlaganju, iskrsava čitav niz disonantnih sazvučja sa neočekivanim razrešenjima, u eliptičnom smenjivanju prolazno-zadržičnih harmonija (*Prelid br. 4*). Draž ovog prelida u prvom

redu čini izražajnost harmonije koja ponire u dubinu postepenim padom glasova sa dosta zadržica i hromatike. Krajnju napetost i nemir pred konačnim smirenjem čini dvostruko umanjeni septakord zamenika DD (t.23), ali i pauza sa koronom kao dodatnim elementom psihološke neizvesnosti koju stvara ovaj akord.

Primer 6

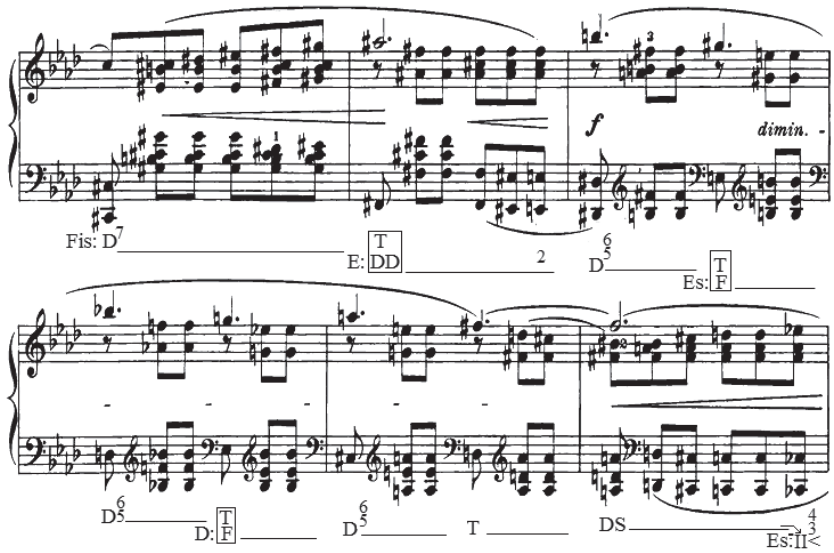


Na primeru *Prelida br. 4*, B. Popović prikazuje prelaske strukturnog težišta na druge nivoe, odnosno na elemente nove muzičke komponente. Naime, nosilac strukturnog „težišta je harmonska komponenta" (Despić, 2002: 194), izuzimajući „deveti i dvanaesti takt... kao i četvrti, peti i šesti takt u drugoj rečenici/frazi" kao mesta u kojima kompozitor aktivira melodijsku komponentu. Tako tek u interakciji harmonske i melodijske komponente sa „arabesknim pokretima, melodija iznenađuje slušaoca i oživljava muzički tok" (Popović, 1998, 111 – 113).

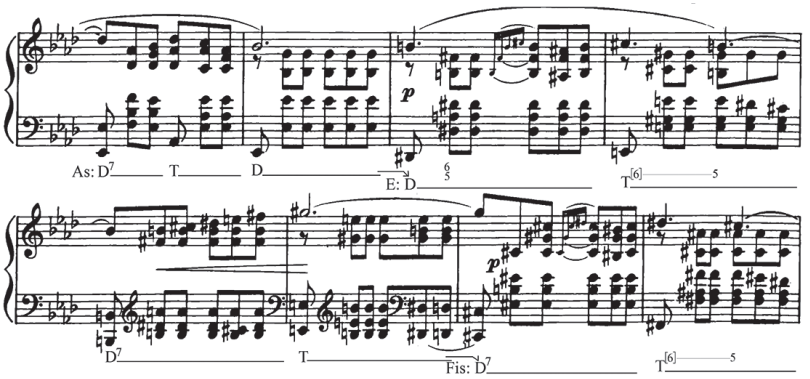
U ciklusu *Prelida op. 28* nalazimo sve vrste modulacije, ali i tonalni skok na granici između dve rečenice ili dva dela forme (t. 8– 9 u *Prelidu br. 10*). Hromatska modulacija na dijatonskom principu deluje naglo i neobično ako se između dva akorda koji okružuju zajednički akord uspostavi nesrodan odnos kao što je slučaj sa dominantama E-dura i Es-dura koje su u apsolutnom hromatskom odnosu (primer 7a). Hromatici i enharmoniji udaljenost tonaliteta ne čini nikakvu prepreku. To naročito važi kad se hromatika kombinuje sa enharmonskom razmenom. U primeru 7b, tonaliteti As-dur i E-dur nalaze se u osmom kvintnom srodstvu[3], dok se u primeru 7c tonaliteti des-mol i h-mol teoretski nalaze u desetom kvintnom srodstvu[4].

[3] Hromatska modulacija pomoću tercne srodnosti.
[4] Hromatska modulacija pomoću promene sklopa akorda.

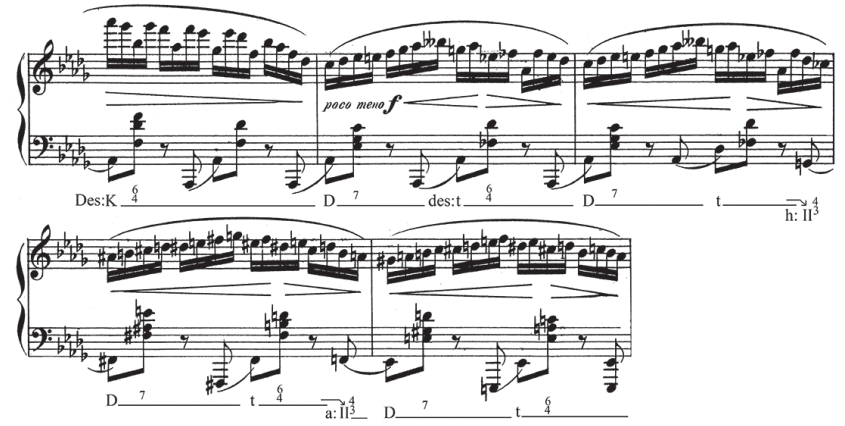
Primer 7a



Primer 7b

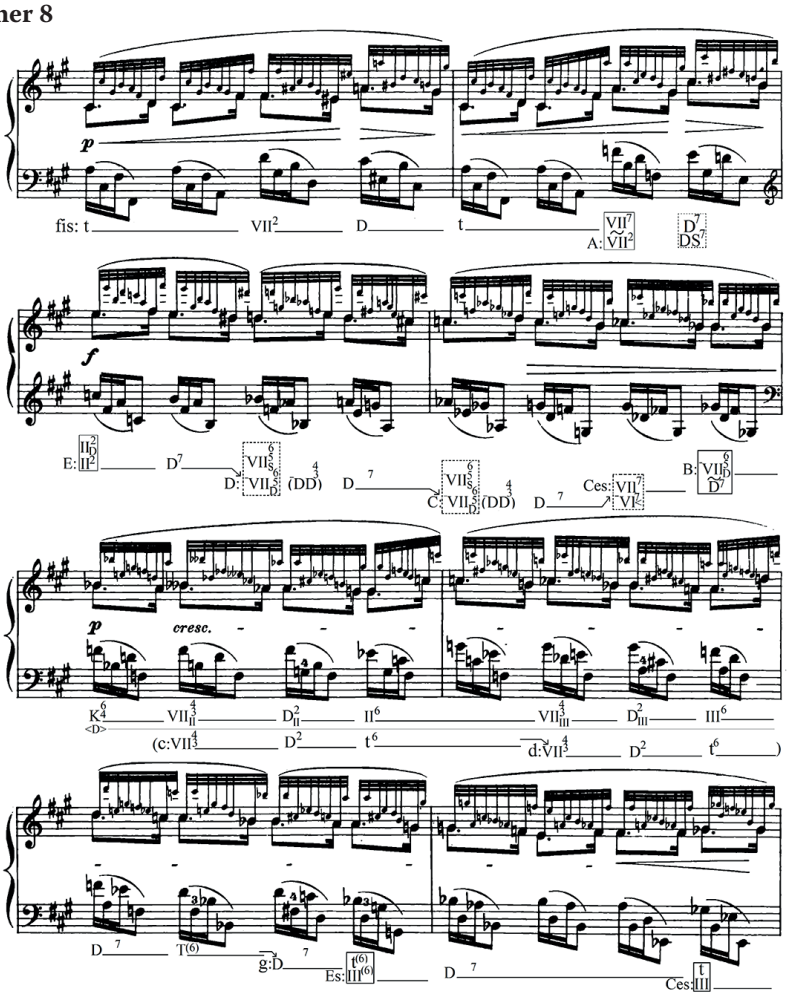


Primer 7c



Prelidi odišu vrlo smelim ali ukusnim modulacijama, a mogu se naći i tonalno vrlo upečatljivi središnji delovi oblika, razradnog tipa sa sekvencama i učestanim, naglim promenama tonaliteta. U narednom primeru tonalni nemir u sistematskom moduliranju po sekundno silaznim "stepenicama" durskih tonaliteta (E – D – C – Ces - B) počinje tri takta pre početka središnjeg dela, a sukcesivno "kretanje ka tami" nastavlja se organizovanim moduliranjem po silaznim tercama čineći impresivnu gradaciju (B – g – Es - Ces).

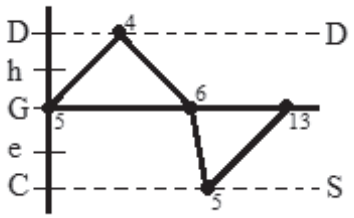
Primer 8



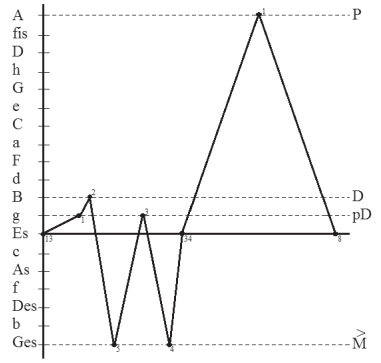
U prelidima C-dur, e-mol, h-mol, A-dur, H-dur i c-mol nema modulacija, ali se zapaža tendencija kretanja na supertonalnu ili subtonalnu stranu. Npr. u *Prelidu br. 1* prva rečenica iz perioda završava na dominanti (v. primer 3), dok se postizanje svojevrsne ravnoteže postiže naginjanjem ka subdominantnoj sferi u drugoj rečenici i insistiranjem na plagalnim obrtima u završnom odseku. U *Prelidu br. 6* prva rečenica završava na dominanti, dok druga rečenica istu-

pa u frigijsku oblast, čime muzički tok ide na nisku subtonalnu stranu, zbog podvlačenja kontrasta i svojevrsne tonalne ravnoteže. U drugoj rečenici perioda iz *Prelida br. 7*, kao impuls harmonske progresije koja je izostala u prvoj rečenici, kompozitor daje autentični obrt DII[7] – II čime bar malo asocira skretanje su subdominantnu stranu, nasuprot visokoj dominantnoj strani koja preovladava. U *Prelidu br. 3,* gde prva rečenica skreće u dominananantni, a druga rečenica u subdominantni tonalitet, najjasnije se vidi izrazita prevlast osnovnog tonaliteta (24 takta) i uravnoteženost dominantne (4 takta) i subdominantne sfere (5 taktova) (primer 7a), dok tonalna krivulja *Prelida br. 19* verno svedoči o donekle uspostavljenoj ravnoteži između visoke i niske strane kvintnog kruga (primer 7b).

Primer 9a

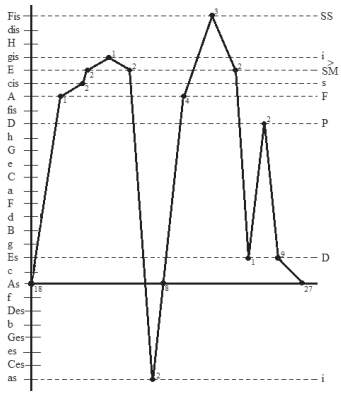


Primer 9b

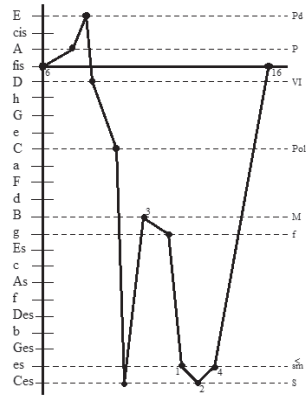


Iz narednih tonalnih krivulja jasno je uočljivo da u *Prelidu br. 17* u As-duru preteže supertonalna oblast nad subtonalnom, dok u *Prelidu br. 8* u fis-molu preovladava subtonalna oblast, kao da Šopen za mračna raspoloženja odabira subtonalnu, a za svetlija raspoloženja supertonalnu oblast[5].

Primer 9c



Primer 9d



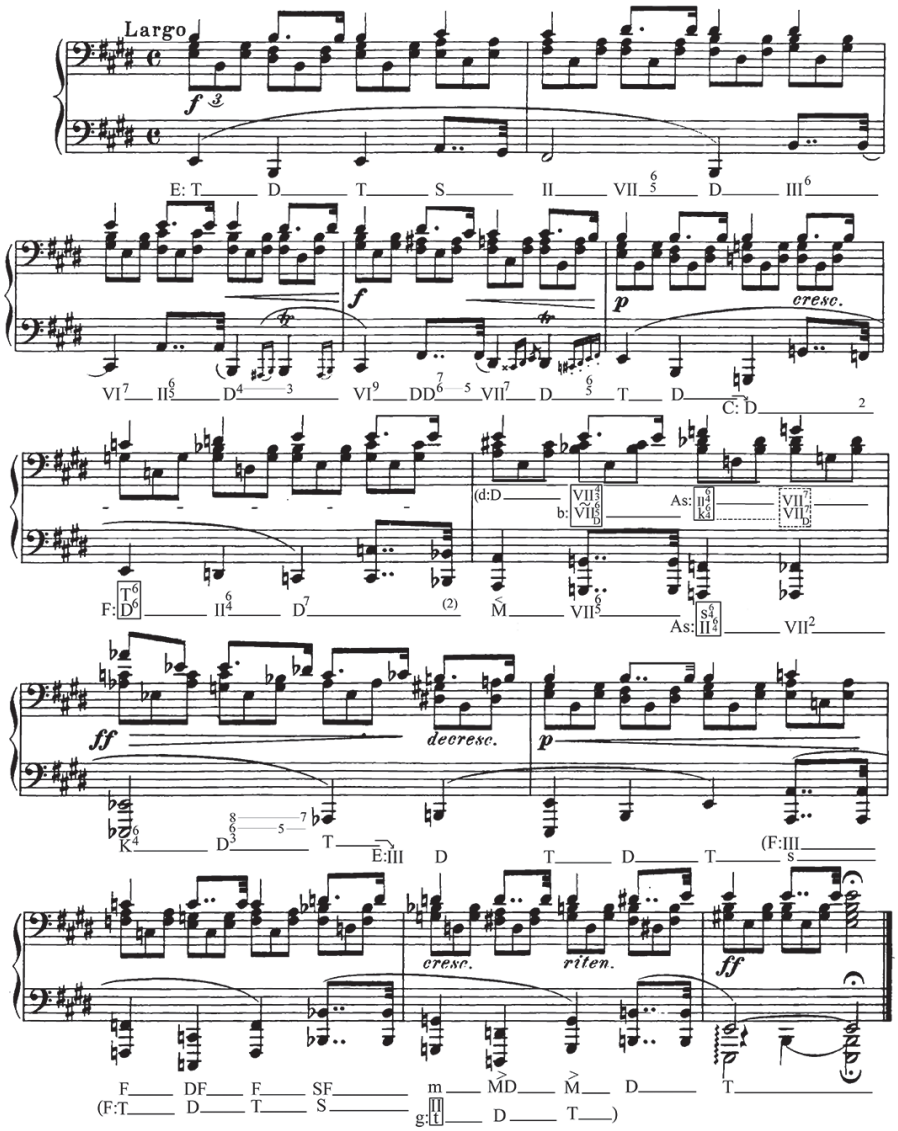
[5]Kontrast i relacije tonaliteta prema osnovnom tonalitetu, prikazani na desnoj strani tonalnih krivulja, podrazumevaju primenu enharmonije.

U prvim delovima forme uglavnom se zapaža moduliranje na supertonalnu stranu, dok srednji ili završni deo prelida kao kontrast i svojevrsnu protivtežu donose ili pak u njima dominiraju tonaliteti subtonalne strane u čemu se ogleda uticaj i veza sa klasičnim stilom. Tako u formi perioda iz *Prelida br. 5* sa modulacionim ambitusom 6, u obe rečenice nailazimo modulacije iz osnovnog D-dura u e-mol i h-mol, dok su tonaliteti A-dur i Fis-dur iz prve rečenice na višoj strani kvintnog kruga, a a-mol iz druge rečenice na nižoj strani (I: D – A – e – h – Fis - D; II: D – a – e – h - D). U *Prelidu br. 2*, koji je jedinstven među prelidima jer nema tonalno jedinstvo, tonalni plan iz uvodnog e-mola ide u paralelni G-dur koji se potvrđuje kadenciranjem prve rečenice. Sledi D-dur – tonalitet paraleline dominante (prema početnom e-molu), povratak u e-mol i modulacija u završni a-mol – niži, subdominantni tonalitet kao činilac ravnoteže visokoj strani kvintnog kruga, koji se u narednih devet taktova jasno afirmiše. Tonalni tok prelida iz e-mola u osnovni a-mol, doživljava se kao „napredna tendencija" „progresivnog" „harmonskog razvoja", kao fenomen „tonalnosti kao procesa" (тональность как процесс), odnosno „određivanje osnovne tonalnosti kao kretanja od jednog centra ka drugom" (Мазель, Цуккерман, 1967: 280–281). Ovde su na jedinstven način spojene protivrečnosti uporne hromatike u pratećem glasu i škrte arhaične dijatonske melodije, kontrapunkt ostinatnog basa i ritmičke složenosti melodijske linije, te formalna i tonalna nestabilnost koja u t. 11–14 dovodi do sasvim uslovne određenosti tonalne osnove (v. primer 4).

Tonalni plan *Prelida br. 9*: I rečenica: E-dur sa kadencijalnim istupanjem u H-dur, II rečenica: E – C – F – As - E i III rečenica: E-dur sa istupanjem u F-dur i g-mol, govori o manje-više tonalnoj stabilnosti prvog i trećeg odseka. Dok prva rečenica teži kretanju na supertonalnu stranu, treća rečenica skreće u subtonalnu stranu. Srednji deo oblika karakteriše visoka modulaciona frekvenca jer se u pet taktova tonalitet menja četiri puta, a modulacioni ambitus iznosi 8 (As-dur je u stvari hromatski srodan Gis-duru u odnosu na osnovni E-dur tonalitet). Jasan je pad na nisku stranu kvintnog kruga, najpre u hromatsko tercno srodan C-dur, frigijski F-dur i As-dur, uz povratak tonalnog toka u E-dur. Složenost naizgled jednostavnog muzičkog toka i tonalna nestabilnost središnjeg odseka prelida evidentna je i kroz nezaobilazno dvostruko analitičko tumačenje.

Tonalni plan *Prelida br. 12* oblika male trodelne pesme (aba1+Coda) u prvom delu ide iz osnovnog gis-mola u paralelni H-dur, zatim mutacijom u h-mol u kojem završava. Središnji deo iz A-dura mutira u a-mol, prelazi u G-dur, e-mol, dis-mol, gis-mol, dok varirana repriza protiče u osnovnom gis-molu. Nasuprot svojevrsnom tonalnom „osvetljenju" prilikom moduliranja u paralelni dur u prvom delu, drugi deo modullira kroz niže tonalitete od osnovnog, jedino na kraju dela b nailazi viši dis-mol, kao kontrast i svojevrsna ravnoteža dominirajućoj subtonalnoj strani.

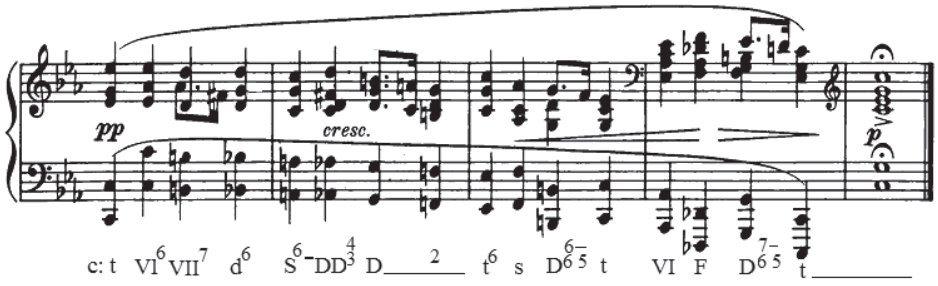
Primer 10



Kada je reč o završnim kadencama prelida, preovladavaju nesavršene kadence, uglavnom zbog neispunjavanja melodijskog uslova, a u *Prelidima br. 10* i *br. 14* zbog neispunjenja metričkog uslova. *Prelid br. 17* završava toničnim kvartsekstakordom koji kao da stvara osećaj nezavršenosti i neispričanosti do kraja. Savršene kadence imaju *Prelidi br. 2, 4, 7, 8, 9, 12, 16, 20* i *22* i sve su autentične. U celom ciklusu prelida, jedino je u *Prelidima br. 14, 17* i *24* kadenca plagalna. U kadencirajućem procesu *Prelida br. 20* ističe se polarni

odnos frigijskog kvintakorda i dominante (bas ide za prekomernu kvartu naviše), što na poseban način podvlači kadencu, a toniku koja pada na slab taktov deo kompozitor ponavlja u narednom taktu kao element smirenja i potvrde tragičnog raspoloženja i mračnih misli koje donosi prelid. Ovde nalazimo interesantan primer hromatizovanog frigijskog obrta u basu (c-h-b-a-as-g) koji je zbog akorada i njihovih veza drugačiji od barokne tradicionalne harmonizacije: na trećoj četvrtini slobodna skretnica fis uključivanjem u sastav septakorda VII stupnja stvara asocijaciju umanjenog molskog lidijskog septakorda, zatim molska dominanta na mestu gde se očekuje Ds, te prekomerni terckvartakord i skoro tonikalizovana D sa prolaznicama. U završnim uzastopnim autentičnim harmonskim obrtima VI - F i D - t, izdvaja se frigijski tritonus, koji, kako to pravilno zapaža D. Despić "okružen *vladajućim* D- i s-tritonusom ne uspeva − a nema ni za cilj − da nametne neko preusmerenje… [već] ima ulogu da pojača napetost u kadenci, i time, posredno, afirmiše toniku, kao središte gravitacije" (Despić, 1981: 59).

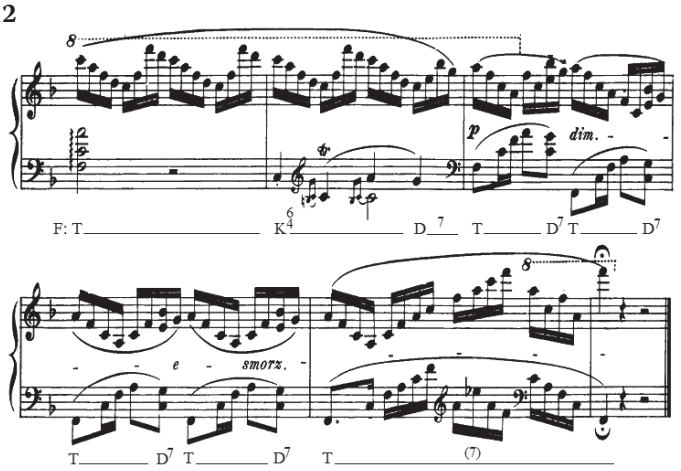
Primer 11



Korak dalje Šopen odlazi u završnom odseku *Prelida br. 9* gde istupanje u frigijsku oblast pojačava uvođenjem daleke, nesrodne harmonije prema tonici – akorda SN (polarni odnos), te u kadencirajući proces upliće hromatske medijante čiji neočekivani "upad" deluje kao istupanje u g-mol: E: m - MD> - M> (= g: t - D - T) - D - T (v. primer 10).

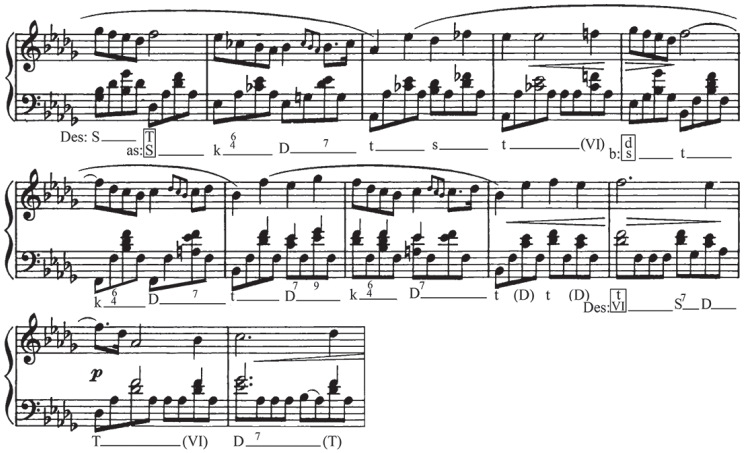
Najzanimljivija je svakako završna kadenca u *Prelidu br. 23* gde se u uobičajeni završni harmonski tok sa razlaganjem tonike F-dura, neočekivano na tonalnu osnovu, kao impuls za produžetak prelida ili samo kao element ekspresivnosti ili boje dodaje mala septima – kao tonski podsticaj ka B-dur lestvici. Tako tonika može postati DS^7 čime se kadenca oslabljuje, a dodati ton es kao karakteristična septima F-miksolidijskog modusa ili pak kao gornja vođica za prelid d-mol koji sledi. Izvanredan koloristički efekat koji stvara dodata mala septima ne dovodi u pitanje osnovni F-dur tonalitet jer je tonika prethodno dovoljno stabilizovana zbog pet puta ponovljenog kadenciranja D^7 – T.

Primer 12



U *Prelidu br. 15*, melodijski i harmonski sadržaj obogaćen je nagoveštajem elemenata modalne dijatonike. Na tonalnoj podlozi as-mola, prilikom harmonskog obrta VI< - d, asociran je dorski modus kretanjem iz dorske velike sekste u malu septimu – prirodni VII stupanj (primer 13a). U istom prelidu, tonalno kretanje iz b-mola u paralelni Des-dur kao da je neosetno, na osnovu istovetnog fonda akorada prirodne molske i paralelne durske lestvice, što se može dovesti u daleku vezu sa „peremenim ladom" (promenljivim tonskim rodom), i vidom ispoljavanja modalnosti. Šopen koristi za zajednički akord toniku b-mola bez osnovnog tona (akord tonike b-mola je u prethodnom taktu), a prožimanje paralelnih tonaliteta je očigledno. Sigurno je da kompozitor ne koristi slučajno nepotpune akorde koji stvaraju harmonsku dvosmislenost, već upravo iz težnje za efektnijim prožimanjem paralelnih tonaliteta i neosetnijim pomeranjem tonalnog težišta u najsrodniju tonalnu sferu[6].

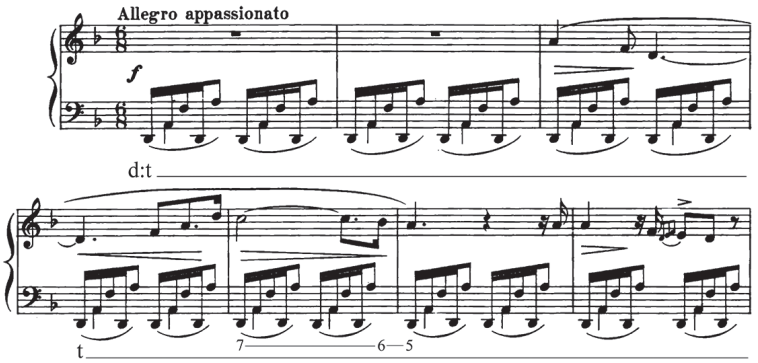
Primer 13a



[6] Paralelni tonaliteti nominalno su u istom stepenu kvintnog kruga – dakle "nultom" stepenu kvintnog srodstva (Despić, 1989: 62).

I sam početak *Prelida br. 24* – priroda njegovog tematizma podseća izdaleka na eolski modus[7] (primer 13b), kao i početak *Prelida br. 2* sa arhaičnim prizvukom modalne melodijske linije [8], uz lako pomeranje tonalnog centra u paralelni dur, što relativizuje modalni smisao same melodije (v. primer 4). Iako se modalnost, i u vezi s tim, kontakt sa folklorom ne ispoljava tako jasno kao u mazurkama, tek nagovešteni tragovi modalnosti u prelidima predstavljaju dragocen kontrast preovladavajućem dursko-molskom načinu mišljenja kompozitora, kao dragoceno osveženje muzičkog toka.

Primer 13b



Široki spektar vanakordskih tonova koje nalazimo u prelidima odlikuje se originalnošću rešenja i čini posebnu draž ovih komada. Izuzetan melodijski smisao u spoju sa gipkim kretanjem čini melodije pevnim i izrazitim. Dijatonske i hromatske figuracije, ponegde skokom u disonance, okruženje akordskih tonova, prolazne harmonije ukazuju na bogatu kompozitorovu stvaralačku invenciju. Od anticipacija (kako silaznih, tako i uzlaznih) koje prethode akordskim pa i neakordskim tonovima u *Prelidu br. 12*, preko velikog broja prolaznica, skretnica i zadržica, posebna pažnja poklonjena je pedalu. U *Prelidu br. 15* pedal na tonu as~gis koji se proteže kroz ceo prelid probija harmonski fon, povezujući dva dela oblika (A i B). U drugom delu prelida, zahvaljujući premeštanju teme u niski registar, pedal na tonu gis zvuči nametljivije i kao da označava utelovljenje nečeg neminovnog i pretećeg. U *Prelidu br. 17*, od t. 65, markirani pedal na tonici nastupa ravnomerno, u svakom drugom taktu, da bi se saglasno sa krajem koji se približava pojavljivao ređe, na tri, pa na četiri takta razmaka doprinoseći konačnom smirenju. U *Prelidu br. 1* spokoj unose plagalni obrti na završnom dvostrukom pedalu sa lakim ritmičkim pokretima. Ima prelida u kojima kompozitor upravo insistira na vanakordskim tonovima, njihovom spajanju i međusobnom kombinovanju (*Prelid br. 8*, *br. 10*, *br. 12*, *br. 16* – u gornjem glasu; *Prelid br. 2*, *br. 3*, *br. 4*, *br. 13* – u donjem glasu, a i *br. 21*, gde figuracije obrazuju prolazne harmonije).

[7] Ovde se zapravo radi o dvosmislenosti između tonalne osnove prirodne molske lestvice i eolskog modusa.

[8] Uzmemo li u obzir predudar na tonu fis dobijamo potpuni pentatonski niz: a-h-d-e-fis.

Analizirani prelidi u formalnom aspektu pokazuju bliskost sa klasičnim obrascima uz raznovrsnost (njihovih) varijanti i neočekivanosti oblika – kao rezultat prikaza najintimnijih osećanja, misli i treptaja duše, bez obzira na razmere koje se kreću od krajnje sažetih (*C-dur*, *a-mol*, *e-mol*, *A-dur*, *c-mol*) do onih razvijenih koji mogu predstavljati posebne samostalne klavirske minijature (*Des-dur*, *b-mol*, *As-dur*, *d-mol*). No bez obzira na obim i razradu prelida, svaki od njih predstavlja savršeno samostalan muzički komad kome nisu potrebna produženja i dalji razvoji. Tako će lakonski *Prelid u A-duru* od svega 16 „prostih" taktova privući Mazelja koji zapaža „meloritmofakturnu formulu"… sa sadržanim igračkim pokretima i ritmom, na koji se slaže liričnost sekstnog i kvartnog intervala. Ukazujući na aktivnu i pasivnu melodiju tokom prelida i „harmonsko sumiranje, koje se kombinuje sa sasvim drugačijom motivskom strukturom i ritmički ravnomernom doslednošću dvotakta", autor navodi da je sa aspekta programnosti prelid bio poznat kao *Poljska igračica*. I s tim u vezi, dok za ciklus ovaj prelid predstavlja „samo svetao trenutak, u Šopenovom stvaralaštvu on je indikativan kao jedan od primera fuzije elegancije i jednostavnosti, salonsko-aristokratskog i narodnog elementa" (Мазель, 1978: 281–291).

Forme prelida su odista genijalno izvajane, kao u jednom dahu nastale, sa uglađenim frazama svih delova oblika. S druge strane, harmonska komponenta nosi izrazito romantična obeležja: obilatost hromatike i enharmonije (*Prelid br. 8*, *br. 17*, *br. 21* i *br. 22*); izrazito hromatizovan modulacioni tok (*Prelid br. 8*); istupanje u napolitansku sferu sa SN (*Prelid br. 9*); melodiku emancipovanu od harmonije mnoštvom figurativnih tonova, posebno hromatskih (*Prelid br. 16*); najznačajniju akordsku novinu romantizma – hromatske medijante, posebno u kadencirajućem procesu (*Prelid br. 9*); alterovane akorde hromatskog tipa kao snažno istaknute disonance (*Prelidi br. 4* i *br. 24*); elemente modalne osnove (*Prelidi br. 15* i *br. 24*); vantonalne akorde uz njihovu realteraciju umesto očekivanog razrešenja (*Prelid br. 4*). Konačno, ciklus *Prelida op. 28* kao relativno skromni deo Šopenovog stvaralaštva, sa upečatljivom tendencijom pijanističke briljantnosti i mestimičnim slabljenjem funkcionalnih odnosa i tonalne gravitacije, tek nagoveštava složenost i smelost originalnog harmonskog idioma kompozitora, koji će pripremiti harmonski jezik Lista i Vagnera, Debisija i Skrjabina.

Literatura

Асафьев, Борис Владимирович. 1971. *Музыкальная форма как ūроцесс.* Ленинград: Музыка.

Despić, Dejan. 1981. *Opažanje tonaliteta*. Beograd: Univerzitet umetnosti.

Despić, Dejan. 1989. *Kontrast tonaliteta*. Beograd: Univerzitet umetnosti.

Despić, Dejan. 2002. *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Univerzitet umetnosti.

Živković, Mirjana. 1978. *Harmonija u okviru muzičkih stilova*. Beograd.

Кремлев, Юлий Анатольевич. 1971. *Фридерик Шоūен*. Москва: Музыка.

Лист, Ференц. 1956. *Фридерик Шопен.* Москва: Государственное музыкальное издательство.

Мазель, Лев Абрамович. 1972. *Проблемы классической гармонии.* Москва: Музыка.

Мазель, Лев Абрамович. 1978. *Вопросы анализа музыки.* Москва: Советский композитор.

Мазель, Лев Абрамович. 1979. *Строение музыкальных произведений.* Москва: Музыка.

Мазель, Лев Абрамович., Цуккерман, Виктор Абрамович. 1967. А*нализ музыкальных произведений.* Элементы музыки и методика анализа малых форм. Москва: Музыка.

Marinković, Sonja. 2007. Pojam dramaturgija forme u analitičkoj praksi. U Živković Mirjana et al. (ured.). *Muzička teorija i analiza 4*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 36–47.

Медушевский, Вячеслав Вячеславович. 1993. *Интонационная форма музыки.* Москва: Композитор.

Popović, Berislav. 1998. *Muzička forma ili smisao u muzici*. Beograd: Clio: Kulturni centar Beograda.

Marko Milenković

THE HARMONY AND FORMAL REVIEW OF CHOPIN'S *PRELUDES OP. 28*

Summary

The courageous mentality of Frederic Chopin renewed the popularity of the prelude. The diverse musical and poetical content of these preludes caused great diversity of formal aspects, which shows the connection to classic forms, along with a romantic diversity of variances and unexpectedness of the form – as a result of the representation of the most intimate feelings, thoughts and flickers of the soul of the composer. The forms are organic, brilliantly composed, as if they were all made in one try, with the logical phrases of all parts of the form which relies on traditional classical forms. On the other hand, although the cycle of *Preludes Op. 28* stands as a relatively modest part of Chopin's creative work, the harmonic component with the outstandingly romantic characteristics.

In this work there is an authentic melodic - harmonic invention of the composer that makes the cycle a real challenge in interpretative term - in the analytical interpretation based on confrontation and synthesis of traditional analysis with theoretical and analytical attitude B. Popovic, and profiles of Russian theorists Mazelj and Cukkerman. In preludes, the crystallization and the fixation of the moment of the composer's life, resulted in firmly connected form with musical thought. Harmonic freedom, which occasionally lead to functional relativism and weakening of tonal gravity, seems to suggest the complexity and boldness of the original harmonic idiom of the composer, which will prepare the harmonic language of Liszt, Wagner, Debussy and Scriabin.

Key words: Chopin, prelude, tonality, form, chord, modulation.

Прегледни рад / Re*view article*

UDK 781.41:784.087.6 F. Šubert

ЛАБУДОВА ПЕСМА ФРАНЦА ШУБЕРТА

Наташа Нагорни Петров
Универзитет у Нишу
Факултет уметности
cairni@junis.ni.ac.rs

Сажетак

Идеја о сагледавању хармонске структуре Шубертових последњих композиција на пољу соло песама представља покушај пружања још једне слике о делима насталим у периоду раног романтизма, из душе истинског песника свог времена. Лепота поетског текста различитих аутора споменуте епохе, мелодичност и драматика преточени у снагу људског гласа и деоницу клавира, разлог су за детаљни хармонски приступ постхумно обједињеним соло песмама збирке назване *Лабудова пјесма*. Хармонска структура показаће мноштво већ примењиваних, карактеристичних хармонских средстава. Хармонска структура показаће и неке интересантне, експресивне моменте у грађи соло песама збирке *Лабудова пјесма* Франца Шуберта.

Кључне речи: соло песма, хармонска структура, глас, експресивност.

Описиван као најзначајнији представник аустријског, бечког романтизма у првој половини XIX века, Франц Шуберт (*Franz Peter Schubert,* 1797–1828) је своју креативност усмерио и ка развоју соло песме (*Lied*). Богатство великог броја структурно, садржински и хармонски различито обликованих минијатура за глас и клавир (око 600) вечита су тема стручног интересовања извођача, аналитичара, музиколога. Неке од соло песама из Шубертовог опуса обрађене су за друге инструменте и инструменталне саставе: за клавир (Walker, 1981); бас-тромбон и клавир (Camp, 2007); виолину (или виолончело) и клавир, или само за клавир. У композицијама попут клавирског квинтета *Пастрмка* (1819) и Фантазије у C-duru op.15 (1822) наилазимо на примену аутоцитата као једног начина ауторове инвентивности и креативног изражавања.

Постхумно обликовану збирку соло песама Лабудова песма[1] гради 14 минијатура инспирисаних поезијом различитих аутора:

[1] Назив збирке песама *Лабудова пјесма* није случајан. Грчки филозоф Сократ (470 – 399 г.п.н.е) је пре три хиљаде година говорио о лепом певању лабуда, који тиме показује своју срећу због скорог служења богу Аполону. По другим тумачењима песма лабуда симболизује музику и поезију,

1. *Liebesbotschaft* – Љубавна порука (Rellstab)
2. *Kriegers Ahnung* – Ратникова слутња (Rellstab)
3. *Frühlingssehnsucht* – Пролећна чежња (Rellstab)
4. *Ständchen* – Серенада (Rellstab)
5. *Aufenthalt* – Боравиште (Rellstab)
6. *In der Ferne* – У даљини (Rellstab)
7. *Abschied* - Збогом (Rellstab)
8. *Der Atlas* – Атлас (Heine)
9. *Ihr Bild* – Њена слика (Heine)
10. *Das Fischermädchen* – Рибарка (Heine)
11. *Die Stadt* – Град (Heine)
12. *Am Meer* – На мору (Heine)
13. *Der Doppelgänger* – Двојник (Heine)
14. *Die Taubenpost* – Голуб писмоноша (J.G.Seidl).

У збирци соло песама *Лабудова песма* достигнута је заокруженост у тематици одабиром песама инспирисаних поезијом три песника. Слање *Љубавне поруке*, дочаравање серенаде, чежње, опроштаја, туге, ратникове снаге, кулминира снажним двојником и племенитом завршном поруком повереној голубу као симболу мира. Креатори наведене збирке песама постигли су и тоналну заокруженост свих песама идентичним оквирним дурским тоналитетима: Es, b, F, h, cis, gis, H, es, g, F, a, A, g, Es. Анализа индивидуалних – микротоналних планова песама указује на присуство истог принципа. Задржавање тоналне заокружености у песми бр. 6 *(У даљини)* постиже се истозвучним тоналитетима различитих тоналних сфера и предзнака (gis-mol~as-mol, дванаесто квинтно сродство). Пут преко истозвучне доминанте gis-mola и As-dura (t.65, девето квинтно сродство), повремено колебање тонског рода, коначно води ка успостављању завршног молског тоналитета песме (as-mol).

Општу карактеристику Шубертових соло песама представља свестраност у тематици – лирској, епској, драмској, свим жанровима поезије, као и достигнутој атмосфери. Препознаје се повезаност поетског и тонског језика, како у метро-ритмичкој усклађености, тако и у тумачењу текста конкретним хармонским средствима. Присутна је тенденција комбиновања сликовитих текстуалних описа или речи са карактеристичним мело-

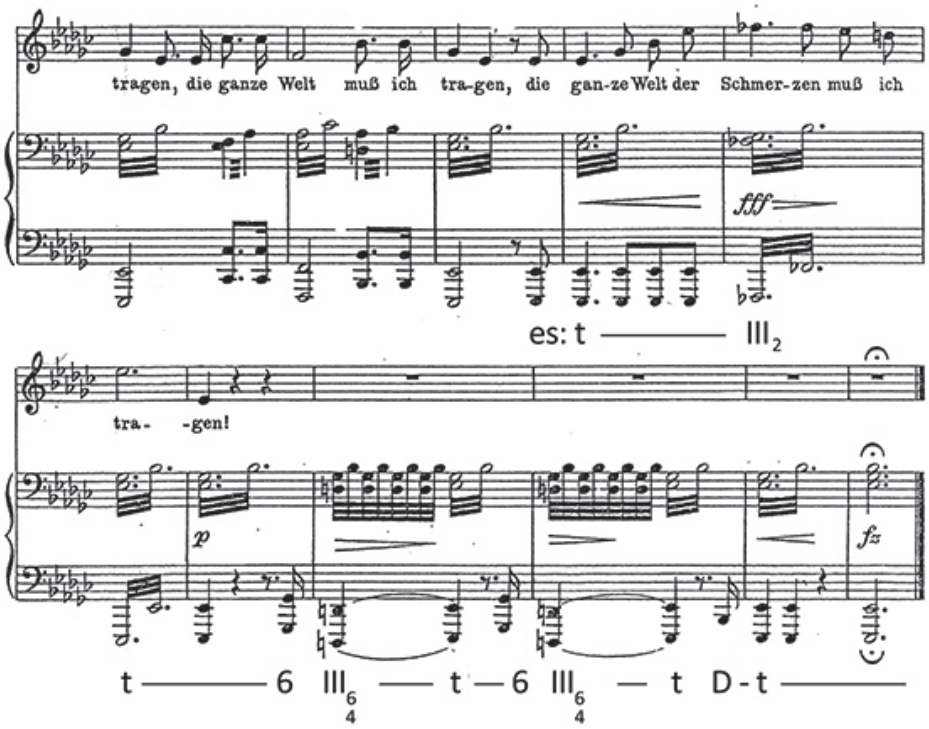
посебно ону која је божански инспирисана, страствена или трагична. У Јеванђељу по Ивану (14–17) описана је трагична или страствена Христова лабудова песма. Прича о лабудовој последњој песми нашла је инспирацију у обликовању дела великог броја писаца, песника, сликара, музичара, филмских радника...Лабудова песма (лат: Cygni cantus) представља књижевно-уметнички израз за последње дело у животу и стваралаштву уметника. Назив потиче од природне појаве да лабуд, када наслути своју смрт, отпева најлепшу и најтужнију песму и тиме оконча свој животни век. Термин Лабудова песма по неким тумачењима не представља само последње, већ најсавршеније дело којим се заокружује читав стваралачки опус.

дијским покретом, скоком, акордом хроматског типа, променом тоналног центра или динамичким контрастом. Честу појаву представља поклапање наглашеног слога текста са метричким нагласком у мелодији. Шубертов вокални стил може се описати као природан, допадљив, изражајан. Једну од његових важних одлика приписујемо истицању лепоте вокала, без непотребне виртуозности (Hirsch, 2009). Деоницу вокала карактерише слободнији мелодијски покрет, опсег који се брзо развија, било поступним покретом или скоковима, уз приметно одсуство фигуративних тонова.[2] Својом једноставношћу и мелодичношћу, деонице вокала и клавира равноправно учествују у тумачењу поетског текста. Ненаметљива деоница клавира, не само у пратећој улози, илуструје основну идеју или поједине сцене. Клавирска деоница у структури соло песама описана је од стране Перичића и Сковрана. Једноставност клавирске деонице краси и уједно допуњује структуру строфичне соло песме. Исти аутори наглашавају присуство карактеристичног мотива (фигуре) који се спроводи и разрађује током песама (Peričić, Skovran, 1986). Клавирска пратња у *Двојнику* описује се као „низање акорда, претежно у дубоком регистру инструмента. Али изворна Шубертова хармонијска инвенција прави од сузвука моћно средство за појачавање драматике, за оштрије профилирање значења ријечи и реченице“ (Андреис 2, 1976: 219,220). У неким од песама наведене збирке, клавирској деоници припада важна, чак доминирајућа улога виртуозног инструмента (*На мору, Град, Атлас, У даљини, Љубавна порука*).

Полазећи од дефинисаних хармонских обележја раног романтизма, као и специфичности Шубертовог хармонског језика, у раду ће се приказати „другачији“ поступци у обликовању вертикале. Анализа песама из збирке *Лабудова песма* Франца Шуберта указује на учесталу појаву ослабљеног квартсекстакорда (6/4) тоничне функције на јаком делу такта, чија се басовска деоница поступно уводи. Присуство истог обртаја трозвука осталих ступњева још једно је од обележја хармонског израза Шуберта у наведеној збирци песама. У песми бр.8 *(Der Atlas)* наилазимо на доминирајуће присуство аутентичног хармонског обрта. Доминантна функција представљена је свим облицима и обртајима акорада на V и VII ступњу тоналитета, као и III квартсекстакорда у молу. Наглашен вођични тон у басу поступно и правилно разрешава се у тонику тоналитета.

[2] У мелодији песме бр. 4 (*Серенада*) у оквиру карактеристичног триолског мотива наилазимо на примену фигуративних тонова пролазног и скретничног карактера и орнамената.

Пример бр.1, *Атлас,* т.47– 57



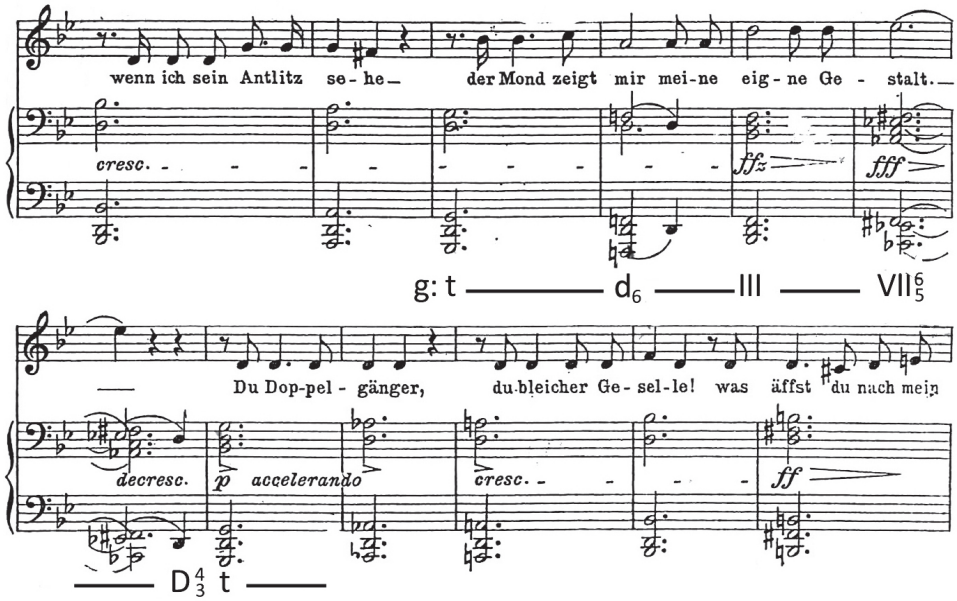
Богатству акордског фонда доприносе и акорди преузети из структуре природног мола. Нова боја, модални призвук кога стварају дурски и молски акорди III, V, VII ступња природног мола додатни су чиниоци експресивности. У песми бр. 13 (*Двојник*) акордски след до терцквартакорда D (т.9–12) и прекомерног терцквартакорда D (т.29–32) води преко тонике, секстакорда молске доминанте и трећег дурског квинтакорда (природни мол). У формираним аутентичним хармонским обртима наглашено је присуство али и сукоб природног и вођичног седмог ступња мола (*двојна* варијанта седмог ступња). Уносећи у лирику елементе драме, Шуберт уводи речитатив, декламацију као јако експресивно средство. Аутор у уводу представља „злокобни" лајтмотив двојника непотпуним, празним акордима у деоници клавира (t-D6-т6-D6/4). У наставку песме, понавља се четири пута у непромењеном облику, уз деоницу вокала која доноси различите мелодијске линије. Наведени лајтмотив градивни је елемент финала песме, у коме учествује у обликовању хроматизоване плагалне каденце (Нагорни Петров, 2014).

Истицање субдоминантног поља и могући начини његовог испољавања различитим акордским средствима дијатонске и хроматске основе, широка су област идентификовања плагалних хармонских обрта и мали лексикон креативности и експресивности. Један од, романтичарима, али и Шуберту, омиљених начина рада акордима субдоминантне функције је примена варијанти лествичних структура. Примена акорада дурске и молске структуре на S тоналитета, молског и умањеног (полуумањеног) на II ступњу, вантоналних доминанти за S, II, N6, представљају пут ка богатијем акордском фонду али и успешно експресивно средство у коме логика вођења гласова постаје опредељујућа. У композицијама романтичарске ере омиљени начин обликовања каденци представља управо сукоб дурске и молске судбоминанте тоналитета (бр.9 *Њена слика* [т.19–21], потпуно аутентични обрт: Es: T-S6-s6-D7-T).

Замагљивање почетног тоналитета још једно је од карактеристичних романтичарских хармонских средстава. Почетне и завршне двотакте песме бр.12 (*На мору*) граде идентични плагални хармонски обрти. Субдоминантна функција представљена је двоструко прекомерним терцквартакордом (обртај меко умањеног септакорда) на повишеном другом ступњу A-dura. Следи потпуна тоника тоналитета у симултаном звучању. Веома је значајно константно присуство лежећег, педалног тона на тоници тоналитета. У тренутку звучања алтерованог акорда хроматског типа, лежећи тон саставни је део структуре септакорда (секундакорд), чија је утројена септима у басу. Септима губи на критичности, слаби и поприма статичну улогу уклапајући се у структуру тонике тоналитета.

Алтерација повишеног IV ступња у дуру и молу и даље је једна од чешће употребљаваних, различито грађених и разрешених алтерованих акорадских структура дијатонског и хроматског типа. Заменик доминантине доминанте у хроматској варијанти (двоструко умањени) у карактеристичном обртају, задржицом пред наступ алтерованог тона поступан је и очекиван след акордских склопова који гравитирају ка каденцирајућем 6/4 (песма бр.5, *Боравиште* [т.108–111]). Доминантина доминанта и заменик у дијатонској и хроматској варијанти своје разрешење налазе у структури акорада тонике тоналитета. Пример из песме бр. 13 (*Двојник*, т. 41–42) доноси узастопну појаву оба алтерована акорда у карактеристичним обртајима и изразитом динамичком паду ка разрешавајућој тоници тоналитета. Појава наведених алтерованих акорада хроматског типа праћена је и кулминационим тоновима, чији је ефекат појачан динамичким врхунцем. Наведени акорди дочаравају присуство двојника – његове сенке и Месеца као учесника у привиду и створеној патњи (*der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt. Du Dopelgänger, du bleicher Geselle!*).

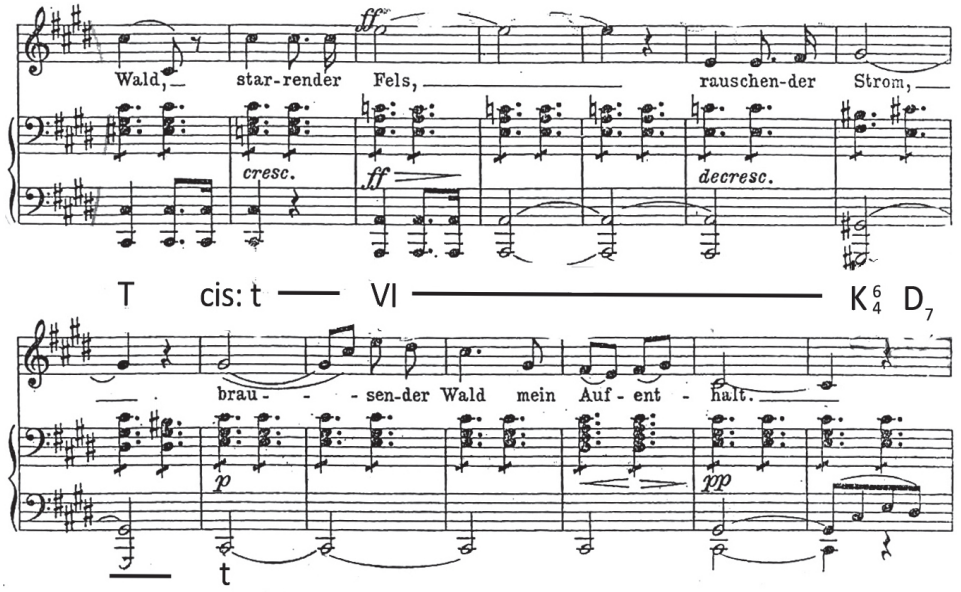
Пример бр.2, *Двојник,* т. 36–47



Лепоту и богатство раноромантичарског проширеног тоналитета препознајемо и кроз присутност акорада хроматског типа лоцираних на позицији лествичних ступњева: D тоналитета као тврдо умањеног септакорда у карактеристичном обртају, VII ступњу као двоструко умањеном и повишеном другом ступњу дура. Јак експресивни моменат постигнут је кратким, ефектним, динамички наглашеним наступом малог прекомерног секундакорда на III ступњу es-mola (песма бр.8 *Атлас*, т.50–52). Скретнични карактер алтерованог акорда хроматског типа уметнут је између две идентичне, статичне поставке тонике тоналитета. Снага овог акорда појачана је јаким динамиким ефектом (погледати пример бр.1). Наведени акорд хроматског типа део је уједињеног кулминационог ефекта текста (огромног бола – *Die ganze Welt der Schmerzen, muß ich tragen!)*, мелодије, динамике и клавирског тремола.

Акордски потенцијал проширеног раноромантичарског тоналитета препознаје се у одређеном степену креативности и применљивости великог броја акорада дијатонског и хроматског типа. Пример вредан помена је молски квинтакорд на VI ступњу хармонског мола.

Пример бр.3, *Боравиште,* т.122 – 135



Наведени фрагмент може се тумачити на више начина:

- У свом уџбенику Мјасоедов га назива *Шубертов акорд* (Мясоедов, 2000:316);
- Као кратко иступање у молску субдоминанту паралелног E-dura. Хармонски ток се сасвим лагано (помоћу истозвучне терце) враћа у паралелни cis-mol (т.124). Акорд овог склопа (молски) и начина везивања у богатој романтичарској хармонији препознаје се као једнакотерцни и резултат је прожимања различитих тонских родова – дура и паралелног мола (cis-E);
- Молски квинтакорд на шестом ступњу мола као ниски хроматски сродник тонике и субдоминанте (Despić, 1971);
- Богатство проширеног романтичарског тоналитета омогућава сагледавање наведене акордске структуре у оквиру система вантоналних субдоминанти, као s/III.

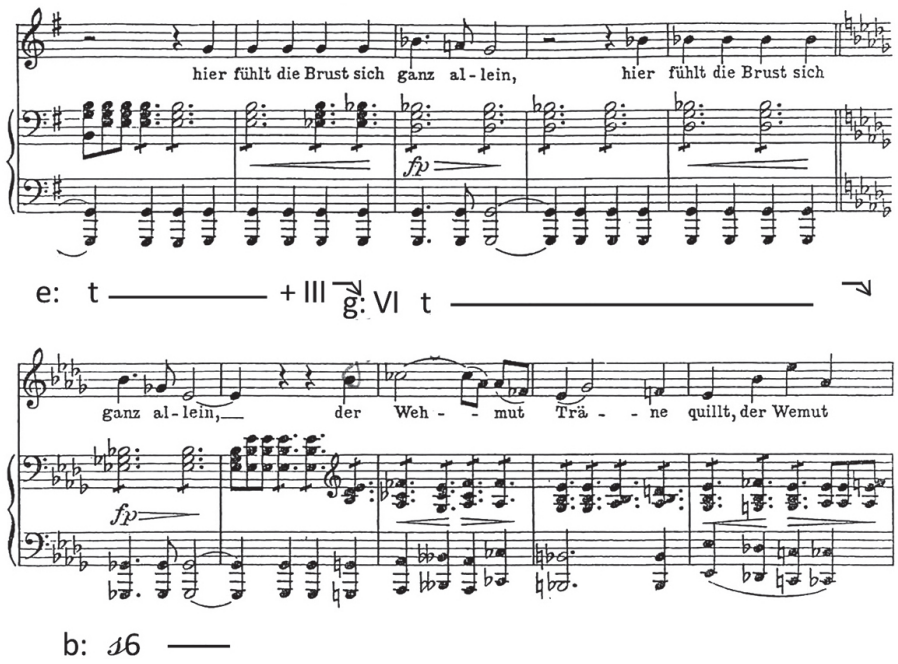
Наведени молски акорд на шестом ступњу хармонског мола средство је достизања мелодијске и динамичке кулминације.

Анализа соло песама збирке *Лабудова песма* указује на присуство малог броја медијантних акорада. Наилазимо само на примере примене медијанте тонике тоналитета (хроматске, горње).

Једна од карактеристика песама збирке *Лабудова песма* је фреквентност промене тоналитета.[3] Потреба за променом тоналитета као неопходном контрасту у наведеним песмама указује на заступљеност свих начина модулирања, мутације, тоналног скока. Осим промене тоналитета организоване на принципу заступања блиских тоналитета у привидно доминантном односу, препознајемо и често присуство терцног принципа. Најчешће је реч о тоналитетима истих предзнака (паралелни тоналитети), горњим и доњим медијантама.

Комбинација хроматских промена склопа акорада и енхармоније успешан су спој различитих техника, поступности у хармонизацији, мелодијског тока, једноставности и хармонске логике. Песма бр.2 (t.48–53) приказује смену молских тоналитета за малу терцу навише и достизање поларног односа тоналитета. Пут од e-mola до b-mola води преко медијантног g-mola. Прва, хроматска модулација помоћу терцне сродности прекомерни 5/3 III ступња e-mola трансформише у дурски VI ступањ g-mola. Енхармонски замењена воћица спона је међу тоналитетима (треће квинтно сродство). Након тротактне тонике хармонски ток акордима у хроматском терцном сродству улази у субдоминанту b-mola. Оба наведена момента хроматског модулирања праћена су динамичким акцентом.

Пример бр.4, *Ратникова слутња*, т.48–57



[3] Директну супротност наведеној тврдњи представља тонални план песме *Двојник* у којој долази до кратке скретничне промене тоналитета енхармонском модулацијом у виши медијантни молски тоналитет (т. 48–51).

У истој песми препознајемо енхармонску размену свих тонова дурског квинтакорда на истозвучној доминанти Fes-dura и e-mola (мутација). Теоретска и ортографска удаљеност од девет предзнака у реалности представља тоналитете супротних родова, различитих тоналних сфера, заједничке доминанте и успешно средство упрошћавања нотације. Све заједно јако је експресивно средство којим је постигнут контраст, ново тонално окружење и нова хармонска боја (т.42–43).

Осим већ споменутих, учесталих промена тоналитета на принципима хроматског модулирања, енхармонска модулација често је, омиљено и ефектно средство преласка у друге тоналитете. Доминирају умањени септакорди у различитим обртајима и функцији (најчешће вођични VII и VII/D). У песми бр.13 (т.51–52) модулација у терцо нижи тоналитет (h–g) спроведена је енхармонском трансформацијом двоструко прекомерног 4/3 на VII ступњу h-mola (обртај меко умањеног 7) и прекомерног квинтсекстакорда (двоструко умањеног 7) у улози VII/D циљног g-mola. Енхармонаска замена једног тона десила се у структури различитих алтерованих акорада хроматског типа (меко умањеног и двоструко умањеног).

Мутација као наслеђено, ефектно средство преузето из претходног стилског периода погодан је елемент мешања, супротстављања различитих тонских родова, још један начин у истицању контраста (песма бр.12: A/a; песма бр.9: g/G).

Пример полузавршетка на доминанти A-дура налазимо у структури песме бр.12 (*На мору*). Субдоминантна функција представљена је лежећим тоновима на подлози субдоминанте, акордима у улози заменика вантоналне доминанте за други и другог секстакорда. Завршни каденцирајући квартсекстакорд краси присуство велике и мале сексте (т.21–22).

Потпуно аутентичну каденцу граде s7, VII/D, DD, D, t. (песма бр.5, т.23–27).

Одабир песама и обликовање збирке назване *Лабудова песма* представља покушај ауторових пријатеља и савременика да последња дела из богатог опуса минијатура за глас и клавир презентују публици, аналитичарима, историчарима, извођачима и коначно суду времена. Четрнаест изабраних соло песама фрагменти су из живота и уметничког света којима је Шуберт изненада прекинуо сопствену путању у трасирању немачког Лида. Примењивана хармонска средства одговарају карактеристичним елементима раног романтизма. Извесна хармонска одступања указују на присутност алтерованих акорада хроматског типа. Појава њихових карактеристичних обртаја део је опште експресивне тенденције. Усамљена појава медијантних акорада назнака је будућих омиљених романтичарских акордских склопова. Соло песме збирке *Лабудова песма* Франца Шуберта карактерише и честа смена тоналитета, употреба различитих лествичних структура, садржајнијих, хроматизованих каденци. Удружено дејство поетског текста, тона, динамике, фактуре, ритма, слика су структуре соло

песама које, свака за себе, осликавају неко од препознатљивих расположења у широком спектру људских осећања.

Литература

Abraham, G. 2004. *Oksfordska istorija muzike III*. Beograd: Clio.

Andreis, J. 1976. *Povijest glazbe 2,* Zagreb: Liber Mladost.

Baggett, Bruce Arlington. 1964. *Analytical Guide to the Understanding and Performance of Selected Song Cycles of Franz Schubert,* Columbia University.

Camp, D. *2007. The preparation and performance of selected Schubert songs for bass trombone and piano,* University of Arizona.

Despić, D. 1971. *Teorija tonaliteta,* Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.

Kramer, R. 1994. *Distant Cycles: Schubert and the Conceiving of Song,* The University of Chicago.

Мясоедов, А.Н. 2000. *Учебник гармонии,* Москва: „Музыка".

Нагорни Петров, Н. 2014. Циклуси соло-песама Франца Шуберта – *Лепа млинарица, Зимско путовање, Лабудова песма* – спој текста, тона ранороматичарских хармонских новина и креативног духа, у ФИЛУМ, *Зборник радова* са VIII међународног научног скупа Српски језик, књижевност, уметност, 2013. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 271–277.

Peričić, V. Skovran, D. 1986. *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.

Wing, Hirsch, M. 2009. *Schuberts Dramatic Lieder,* Cambridge University Press.

Youens, S. 1996. *Schubert's Poets and the Making og Leader,* Cambridge and New York:: Cambridge University Press.

Youens, S. 2002. *Schubert's Late lieder: Beyond the Song-Cycles,* Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Walker, A. 1981. *Liszt* and the Schubert *Song Transcriotions*, The Musical Quarterly 67, 50–63.

Nataša Nagorni Petrov

FRANZ SCHUBERT'S SWAN SONG

Summary

The idea of perceiving the harmonic structure of F. Schubert's last compositions in the field of solo-songs is an attempt of giving an another picture of compositions that were made in the period of early romanticism from the soul of truly poet in his own time. The beauty of poetic lyrics in various authors from above mentioned epoch, the melodical and dramatic part that had been put into the force of human voice and into the piano partiture (part), are the reason of detailed harmonic access to postmortal gathered solo-songs in the cycle that was called *The Swan's Song.* Harmonic structure will also show some interesting, expressive moments in build of Swan's Song cycle of the solo-songs by Franz Schubert.

Key words: solo-song, the harmonic structure, human voice, expressive moments.

PSIHOLOŠKA ISTRAŽIVANJA UMETNOSTI

(Psychological Research of Art)

Оригинални научни рад / *Original research paper*

UDK 159.953:7

STILOVI UČENJA KOD DECE SA UMETNIČKIM PREFERENCIJAMA[1]

Snežana Vidanović
Univerzitet u Nišu
Filozofski fakultet
neza54@gmail.com

RadicaRistić
Klinika za zaštitu mentalnog zdravlja
Klinički centar Niš

Sažetak

Rad prikazuje empirijsko istraživanje čiji je osnovni cilj bio utvrđivanje razlika u stilovima učenja kod dece sa umetničkim preferencijama (slikarstvo, muzika, ples, gluma) i dece koja ne ispoljavaju takve sklonosti. Istraživanje je sprovedeno na uzorku od 150 ispitanika uzrasta između osam i trinaest godina (oba pola). Instrumenti: Upitnik PLSI (Paragon Learning Style Inventory PLSI) i Upitnik konstruisan za procenu kontrolnih varijabli u istraživanju (pol, uzrast, da li je neki član porodice umetnik, školski uspeh i vrsta umetničke aktivnosti). Rezultati ukazuju da ne postoji statistički značajna razlika između dece sa umetničkim preferencijama i dece koja ne ispoljavaju takve sklonosti u stilovima učenja. Nisu nađene razlike ni kada su uključene kontrolne varijable.

Ključne reči: stilovi učenja, umetničke preferencije kod dece.

1. TEORIJSKI KONTEKST

Kako s pravom ukazuje Duttona (2002), "umetnost je univerzalno prisutna u svim kulturama; ne postoji poznata ljudska kultura u kojoj se ne mogu pronaći oblici nečega što se može podvesti pod pojmove estetsko ili umetničko interesovanje, izvođenje ili proizvodnja objekata, uključujući skulpture i slike, igranje i muziku, usmene ili pisane priče, ukrašavanje tela i dekoraciju" (str. 279). Znamo da se interesovanja za umetnost ili potreba za umetničkim i kreativnim izražavanjem javlja na različitim uzrastima. Sa razvojnog stanovišta, možemo je povezati i sa prirodnom radoznalošću kod dece još na naranijem uzrastu kada

[1] Rad je nastao u sklopu projekta Ministarstva za prosvetu i nauku: Indikatori i modeli usklađivanja profesionalnih i porodičnih uloga, br. 179002.

se ispoljava kroz upoznavanje samoga sebe, članova porodice, istraživanje stvari koje ga okružuju. Ono što čini da je redoznalost tako blisko vezana sa opštim, pa i intelektualnim i kreativnim razvojem deteta, što joj daje jedan specifičan „pokretački" karakter, jeste činjenica što zadovoljena radoznalost pruža detetu nova znanja o ljudima i stvarima, a ova nova znanja pokreću nova pitanja i nove radoznalosti i želju za otkrivanjem novih, nepoznatih oblasti života. Kada se radi o imaginaciji i kreativnosti, gotovo da je nepotrebno posebno naglašavati da je intezivna, neprekidna radoznalost odlika kreativne dece, kao i kreativnog odraslog uostalom (Kondić i Vidanović, 2011).

Bavljenje nekom vrstom umetnosti često povezujemo sa posedovanjem specifične nadarenosti, mada je jasno da mnogobrojni drugi faktori u tome mogu imati udela. Nekada će dete biti povedeno odlukom najboljeg druga ili drugarice, dovoljno ubedljivom sugestijom učitelja ili prezentera aktivnosti, a neretko će roditelji uticati na odabir tog angažovanja. Nesporno je da pokušaj potpunijeg razumevanja specifične grupe dece koja su se uključila u neki vid umetničke aktivnosti nije jednostavan i otvara mnoga pitanja. Opredelili smo se da ovog puta toj oblasti dečjeg funkcionisanja pristupimo u kontekstu školskog postignuća i u tim okvirima tragamo za eventualnim udelom koji u tome mogu imati usvojeni stilovavi učenja dece.

2. STILOVI UČENJA

Svima je iz sopstvenog iskustva poznato da neke osobe lakše uče i brže pamte kroz diskusiju sa drugima, a drugima je neophodna apsolutna tišina da bi se skoncentrisali na sadržaj koji treba da nauče. Kako nam ukazuje Tubić (2004), neke osobe stvaraju slike u glavi o onome što uče, a pojedine, opet, najefikasnije uče slušajući gradivo dok ga nastavnik izlaže. Stoga, najjednostavnije rečeno, stilovi učenja su načini na koje pojedinci uče. To su načini na koji neki pojedinac zapaža, obrađuje, usvaja i pamti nove i složene informacije. U tom kontekstu, čini se da ima onoliko različitih modusa učenja koliko ima i osoba koje uče (Pinter, 2012).

Modeli stilova učenja zasnivaju se na shvatanjima da ljudi koriste personalno konstruisane filtere za usmeravanje svog odnosa prema svetu. Ovi filteri odražavaju raznovrsne formativne faktore: uzrast, iskustvo, unutrašnju psihodinamiku, zrelost, kogniciju, fiziologiju, biohemijske procese itd. Razgraničenja između ovih filtera nisu još utvrđena, ali je očigledno da svaka osoba ima jedinstveni pristup opažanju, razumevanju i planiranju. Naš lični način selekcije može biti opisan kao naš stil ili naša lična tačka gledišta. Za opis ovih karakteristika pojedinca koriste se pojmovi "kognitivni stil" i "stil učenja". Kognitivni stil je pojam koji kao hipotetički konstrukt treba da "...pod zajednički teorijski model podvede veći broj psihičkih funkcija i da im svima odredi zajedničku oblast ispoljavanja", navode Radovanović i Kvaščev, 1976, str. 175).

Stil učenja je, pak, opštiji pojam u odnosu na kognitivni stil. Kognitivni stil se koristi kao sredstvo rešavanja problema, mišljenja i pamćenja (dakle, kognitivni aspekt funkcionisanja osobe u situaciji učenja), a stil učenja, pored kognitivne, sadrži i druge komponente, kao i njihovu kombinaciju. Može se reći da, kao što je kompleksno psihičko funkcionisanje, tako je kompleksna karakteristika koju pokušavamo opisati kao stil učenja. Kako se radi o složenom fenomenu, nije neobično da u literaturi srećemo različita određenja. Navešćemo samo neka od njih:

- karakteristična ponašanja koja služe kao indikator o tome kako osoba uči i kako se prilagođava okruženju;
- opis stavova i ponašanja koji određuju preferirani način učenja;
- stil učenja je ustaljen i dominantan način prijema, obrade i upotrebe stimulusa/informacija u procesu učenja, a najprepoznatljiviji je u toku organizovanog učenja u nastavi; to je dominirajući način mentalnog predstavljanja i obrade sadržaja učenja (Pinter, 2012).
- stilovi učenja su kognitivne, afektivne i fiziološke crte ličnosti koje predstavljaju relativno trajan indikator (toga) kako učenici opažaju i kako se odnose prema sredini koja služi kao izvor znanja (Keffe, 1986).

Smatra se da postoji razlika između poznavanja stilova učenja i njihovog korišćenja u procesu učenja. Ne može se, na primer, očekivati od učenika da svesno i namerno primenjuje stil učenja koji mu najviše odgovara ako ne poseduje ni elementarna znanja o ovom psihološkom problemu. S druge strane, samo poznavanje različitih stilova učenja, ne garantuje i njihovu primenu u skladu sa individualnim karakteristikama osobe koja uči. Koliko god delovali na prvi pogled raznorodno, stilovi učenja poseduju niz zajedničkih elemenata koji opravdavaju njihovo proučavanje u sklopu faktora koji utiču na školsko postignuće (Tubić, 2004).

Neophodno je napomenuti da definisati stilove učenja samo kao načine učenja, iako je na prvi pogled jednostavno i razumljivo, u stvari je nepotpuno. Iz ove definicije je, na primer, nejasno da li se taj način učenja odnosi samo na prirodu opažanja i obrade informacija ili podrazumeva i uticaj socijalnih faktora ili, možda, raspoloženja na samo učenje. Ili, da li se način učenja menja u zavisnosti od situacije za učenje ili je relativno trajan (Tubić, 2004)?

Učenik, najčešće, prilikom učenja koristi jedan te isti stil učenja i više različitih strategija koje konstruiše ili bira u zavisnosti od vrste zadataka i drugih okolnosti. Specifična obeležja ličnosti u tome, svakako, imaju udela (Tubić, 2004).

U okviru istraživanja kako individualne razlike mogu uticati na efikasnost učenja, stil učenja često se koristi kao potencionalni indikator procene. The Myers-Briggs Type Indicator (MBTI) je jedan od najprisutnijih instrumenata u istraživanju u ovoj oblasti, a bazira se na četiri teorijska koncepta koje je osmislio Karl Jung. Instrument je konstruisan za procenu ličnih preferencija i sastoji se iz četiri dimenzije - percepcija, donošenje odluka, socijalna interakcija i

interakcije u životnoj sredini. Ove dimenzije su dihotomne: Ekstraverzija (E) – Introverzija (I), Osetljivost (S) – Intuitivnost (N), Razmišljanje (T) – Osećajnost (F) i Suđenje (J) – Percepcija (P). Kombinacija četiri preferencije određuje stil učenja koji je predstavljen sa četiri slova, po jedno slovo iz svakog para (npr. ESTP, ENFP - . Overbaugh and Lin, 2006). Treba pomenuti i instrument The Paragon Learning Style Inventory (PLSI) koji se zasniva se na iste četiri dimenzije kao i MBTI. Ovaj inventar je, kako navode Overbaugh i Lin (2006) pouzdan indikator stilova učenja i kognitivnih preferencija. Navodimo neka osnovna obeležja tog inventara.

1. Kako se osoba ponaša prema svetu (ekstravertno ili introvertno)? Ekstraverzija (E) – Introverzija (I)

Dimenzija E odražava perceptivnu orijentaciju kod pojedinca. Ekstravert reaguje na neposredne i objektivne uslove u životnoj sredini. On se fokusira na svet oko sebe, voli da radi u timu i da razvija ideje kroz diskusiju. Inrovertni tipovi su okrenuti sebi, pokušavajući da spoznaju stvari na osnovu ličnih iskustava i ideja. Skloniji su tradicionalnoj nastavi i individualnim obavezama, nego aktivnom učešću na časovima i timskom radu (Šimić, 2008).

2. Kako osoba prihvata/procesira informacije (senzitivno ili intuitivno)? Osetljivost (S) – Intuitivnost (N)

Osobe sa visokim skorom na dimenziji S oslanjaju se na ono što mogu da vide i orijentisani su na realnost. Senzitivna osoba fokusirana je na činjenice, detalje i procedure (Šimić, 2008). Kada su u pitanju osobe sa visokim skorom na dimenziji N, one su u najvećoj meri usmerene na svoje nesvesne perceptivne procese. Intuitivna osoba sebe definiše kao inovativnu, insistira na imaginaciji. Ovakve osobe sklone su otkrivanju novih relacija pri rešavanju problema (Šimić, 2008).

3. Kako osoba odlučuje i rasuđuje (osećanjima ili razmišljanjem)?

Razmišljanje (T) – Osećajnost (F).

Visok skor na dimenziji T ukazuje na upotrebu logike i racionalnog procesa u donošenju zaključaka i u odlučivanju o akciji. Takve osobe neretko su skeptične. Dimenzija F predstavlja težnju ka donošenju zaključaka o događajima na osnovu subjektivnih procesa koji uključuju i emocionalne rakcije. Osećajni (F) preferiraju odlučivanje na osnovu vrednosti.

4. Kako kontroliše i izvršava poslove (opaža ili procenjuje)?

Suđenje (J) – Percepcija (P)

Ove preference ukazuju na racionalno ili iracionalno suđenje kada je osoba u interakciji sa okruženjem. Osoba sa visokim skorom na dimenziji Suđenje (J) koristi kombinaciju Razmišljanje (T) i Osećajnost (F) prilikom donošenja odluka, a osoba sa visokim skorom na dimenziji Percepcija (P) koristi dimenzije Osetljivost (S) i Intuitivnost (I). Izražena dimenzija Suđenje (J) odlikuje osobe koje su organizovane, struktuirane i sklone planiranju, dok se Posmatrači (P) trude da promene okolnosti i obezbeđe što više podataka (Šimić, 2008).

3. METODOLOGIJA ISTRAŽIVANJA

3.1. Problem istraživanja

Jedan broj dosadašnjih istraživanja bio je usmeren na ispitivanje da li nadaranu dece i odrasle karakteriše osobeni stil učenja. Na primer, Silverman (1994) smatra da takve osobe pretežno koriste vizuelno-spacijalne stilove mišljenja i učenja. Međutim, kada su u pitanju deca sa umetničkim preferencijama, radi se o heterogenoj grupi. Realno je pretpostaviti da se među njima nalazi i izvestan broj nadarene dece u pojedinim domenima, ali, istovremeno, i deca koja su iz veoma različitih razloga bila uključena u raznorodne umetničke aktivnosti. Stoga, činilo se opravdanim ispitati da li postoje razlike između dece sa umetničkim i one bez tih preferencija s obzirom na stil učenja koji koriste. Takođe, smatrali smo da kontrolne varijable: pol, godine starosti, da li je neko u užoj porodici umetnik, školski uspeh i vrsta umetničke aktivnosti kojom se deca bave mogu biti relevantne u sagledavanju ovog problema.

3.2. Instrumenti

1. *Paragonov inventar stilova učenja* (Paragon Learning Style Inventory - PLSI)

To je skraćena verzija MBTI inventara ličnosti i koristi se za uzrast iznad 8 godina. Ovaj upitnik čine 52 stavke. U okviru svake stavke postoje dve podstavke između kojih ispitanik bira jednu. Ocenjivanje je kvantitativno. Na osnovu odgovora možemo utvrditi koji stil učenja osoba koristi. Početnim slovima (I, S, T, J, E, N, F, P) osam mogućih preferencijalnih vrednosti dobija se jedna od 16 mogućih tipova ličnosti. Na primer, uzimajući jednu preferencu iz dimenzije i kombinujući je sa ostale tri preference dobija se kod od četri slova: ako je neko Ekstravertan, Senzitivan, Mislilac i Posmatrač (Extravert, Sensor, Thinker, Perceiver) njegov kod je ESTP. Značenje koda INFJ je: Introvert, Intuitor, Feeler, Judger.

Pouzdanost ovog instrumenta je ispod prihvatljive donje granice i iznosi: Kronbah Alfa = 0,509.

2. *Upitnik konstruisan za potrebe istraživanja* - sadrži podatke o kontrolnim varijablama uzorka ispitanika (pol, godine starosti, da li je neko u užoj porodici umetnik, školski uspeh i vrsta umetničke aktivnosti kojom se deca bave).

3.3. Uzorak

Uzorak čini 150 ispitanika uzrasta između 8 i 13 godina. Najveći broj ispitanika ima 12 (30,7 %) i 13 (25,3 %) godina. Uzorak obuhvata značajno više

devojčica (101) nego dečaka (49). Imali smo pet podgrupa (deca koja se bave slikarstvom, muzikom, plesom, glumom i grupa dece koja se ne bave ni jednom vrstom umetnosti - kontrolna grupa). U svakoj podgrupi bilo je po 30 ispitanika. Odličan uspeh u školi ima 84,7 % ispitanika, dok vrlo dobar uspeh ima 15,3 %. U uzorku 47,3% ispitanika ima u široj porodici neku osobu koja se bavi umetnošću. Istraživanje je sprovedeno tokom decembra 2012. god. i januara 2013. god. u osnovnim školama „Vožd Karađorđe" i „Sveti Sava" u Nišu, u Muzičkoj školi ''Dr Vojislav Vučković" u Nišu, kao i mnogobrojnim sekcijama i plesnim školama. Kontrolna grupa obuhvata učenike istog uzrasta Osnovne škole „Vožd Karađorđe" i Osnovne škole „Sveti Sava" u Nišu koji se ne bave umetničkim aktivnostima.

REZULTATI

Najpre, rezultati pokazuju da je, kada su u pitanju stilovi učenja, najdominantniji stil učenja kod dece u ispitivanom uzorku EORS (Ekstraverzija-Osetljivost-Razmišljanje-Suđenje), osim one dece koja se bave plesom, gde prevladava EOOS (Ekstroverzija-Osetljivost-Osećajnost-Suđenje). Statistički značajna razlika u stilovima učenja između dece sa umetničkm preferencijama i dece bez umetničkih preferencija nije nađena.

U narednim tabelama prikazaćemo rezultate koji se odnose na kontrolne varijable (pol, godine starosti, da li je neko u užoj porodici umetnik, školski uspeh i vrstu umetničke aktivnosti kojom se deca bave).

Tabela 1. Razlika u pogledu stilova učenja kod dece sa umetničkim preferencijama (slikarstvo, ples, muzika i gluma) i bez umetničkih preferencija (deca koja se ne bave ni jednom umetnošću) s obzirom na pol.

Vrsta umetnosti	Pol	X2	Df	Nivo značajnosti
Slikarstvo				
	M	7,44	8	,490
	Ž	10,92	12	,535
Ples				
	M	1,77	4	,777
	Ž	15,23	11	,172
Muzika				
	M	6,25	6	,396
	Ž	13,08	11	,288
Gluma				
	M	7,58	8	,475
	Ž	11,80	12	,462

Iz tabele 1 vidimo da ne postoji statistički značajna razlika u pogledu stilova učenja kod dece sa umetničkim preferencijama (slikarstvo, ples, muzika i gluma) i bez umetničkih preferencija (deca koja se ne bave nijednom umetnošću) s obzirom na pol.

Tabela 2. Razlika u pogledu stilova učenja kod dece sa umetničkim preferencijama (slikarstvo, ples, muzika i gluma) i bez umetničkih preferencija (deca koja se ne bave ni jednom umetnošću) s obzirom na godine starosti.

Vrsta umetnosti	Godine starosti	X2	Df	Nivo značajnosti
Slikarstvo				
	13	5,42	7	,608
	12	8,58	9	,476
	11	4,00	3	,261
	10	5,15	4	,272
	9	2,40	3	,494
Ples				
	13	14,85	10	,138
	12	7,91	6	,244
	11	2,91	4	,572
	10	5,62	5	,345
	9	5,00	4	,287
Muzika				
	13	8,84	7	,264
	12	11,27	9	,258
	11	1,55	3	,670
	10	4,00	4	,406
	9	2,00	1	,157
Gluma				
	13	8,84	7	,264
	12	11,27	9	,258
	11	1,55	3	,670
	10	4,00	4	,406
	9	2,00	1	,157

Tabela 2 ukazuje da ne postoji statistički značajna razlika u pogledu stilova učenja kod dece sa umetničkim preferencijama (slikarstvo, ples, muzika i gluma) i bez umetničkih preferencija (deca koja se ne bave ni jednom umetnošću) s obzirom na godine starosti

Tabela 3. Razlika u pogledu stilova učenja kod dece sa umetničkim preferencijama (slikarstvo, ples, muzika i gluma) i bez umetničkih preferencija (deca koja se ne bave ni jednom umetnošću) s obzirom na školski uspeh.

Vrsta umetnosti	Školski uspeh	X2	Df	Nivo značajnosti
Slikarstvo				
	Vr. dobar	11,00	7	,139
	Odličan	10,51	11	,485
Ples				
	Vr. dobar	7,00	6	,321
	Odličan	13,88		,178
Muzika				
	Vr. dobar	3,32	3	,344
	Odličan	10,97	10	,360
Gluma				
	Vr. dobar	5,20	5	,392
	Odličan	16,97	13	,201

Iz tabele 3. vidimo da ne postoji statistički značajna razlika u pogledu stilova učenja kod dece sa umetničkim preferencijama (slikarstvo, ples, muzika i gluma) i bez umetničkih preferencija (deca koja se ne bave nijednom umetnošću) s obzirom na školski uspeh.

Tabela 4. Razlika u pogledu stilova učenja kod dece sa umetničkim preferencijama (slikarstvo, ples, muzika i gluma) i bez umetničkih preferencija (deca koja se ne bave ni jednom umetnošću) s obzirom na to da li je neki član porodice umetnik.

Vrsta umetnosti	Da li je neki član porodice umetnik?	X2	Df	Nivo značajnosti
Slikarstvo				
	Da	10,00	9	,350
	Ne	11,68	10	,307
Ples				
	Da	12,15	8	,145
	Ne	12,57	10	,248
Muzika				
	Da	7,53	10	,675
	Ne	7,26	7	,402
Gluma				
	Da	7,85	9	,549
	Ne	11,68	9	,232

Nije nađena statistički značajna razlika u pogledu stilova učenja kod dece sa umetničkim preferencijama (slikarstvo, ples, muzika i gluma) i bez umetničkih preferencija (deca koja se ne bave nijednom umetnošću) s obzirom na to da li je neki član šire porodice umetnik (tabela 4).

DISKUSIJA

Osnovna pretpostavka sa kojom smo pošli u istraživanje bila je da će postojati razlika u pogledu stilova učenja između dece sa umetničkim i dece bez takvih preferencija u odnosu na pol, uzrast, prosečnu ocenu u školi i da li je neko u porodici umetnik. Najpre, rezultati ne pokazuju statistički značajnu razliku u pogledu stilova učenja kod dece sa umetničkim preferencijama i dece bez takvih preferencija s obzirom na pol. Takođe, ne postoji statistički značajna razlika u pogledu stilova učenja kod dece u pogledu umetničkih preferencija kada su uključene ostale navedene kontrolne varijable. Pri razmatranju dobijenih nalaza svakako treba reći da je primenjen instrument u ovom istraživanju (PLSI) imao pouzdanost koja je bila ispod prihvatljive donje granice, što, u priličnoj meri, predstavlja ograničenje pri izvođenju zaključaka.

Znamo da tokom perioda školovanja većina učenika izgradi sopstvene metode učenja. Katkad u otkrivanju najefikasnijih metoda učenja pomažu stariji brat ili sestra, roditelji, nastavnici ili drugovi iz razreda. Često se i spontano

usvoji neki način učenja ili otkrije novi. Jedan, relativno mali broj istraživanja u našoj sredini (prema Malinić, 2007), bavio se odnosom između polnih i uzrasnih karakteristika i stilova učenja. Utvrđeno je da su dečaci primarno vizuelni tipovi i da tradicionalna nastava, u kojoj se najčešće zahteva pažljivo slušanje, nije komplementarna sa njihovim kognitivnim stilovima. Takođe, ukazano je da dečaci više preferiraju samostalan rad, a devojčice rad u paru ili grupni rad. U skladu sa tim, pretpostavljali smo da će se javiti razlike s obzirom na pol. Smatrali smo i da će dečaci i devojčice, u zavisnosti od toga kojom se umetnošću bave, možda usvojiti različite modalitete stilova učenja. Međutim, dobijeni nalazi sprovedenog istraživanja to nisu potvrdili. Da li to može značiti da, kada je u pitanju preferencija ka umetničkom izražavanju, polne razlike nisu relevantne (bar na dečjem uzrastu)? Kada se radi o odraslima, to se delom može razmatrati i u kontekstu koncepta andoginosti kao jednog od modaliteta usvajanja polne uloge. Iako se radi o deci, napominjemo da androginost sadrži i razvojni aspekt koji, u okviru ovog istraživanja, nije bio predmet ispitivanja. Dodali bismo i da treba imati u vidu da je tempo izražavanja kreativnih sposobnosti različit kod devojčica i dečaka. U svakom slučaju, smatramo da dobijeni nalaz zahteva dodatna istraživanja u ovoj oblasti.

Prilikom koncipiranja istraživanja uzeli smo u obzir tvrdnje Yong i McIntyrea (1992) koji su ukazali na to da se fizičke i emocionalne komponente preferiranih stilova učenja menjaju sa uzrastom. Na primer, u početnim razredima osnovne škole učenici su više auditivno orijentisani zato što se, uglavnom, celokupna interakcija zasniva na govoru i slušanju. U kasnijim fazama školovanja zastupljeniji su vizuelni i kinestetski modaliteti, budući da su i očekivanja od učenika drugačija. Stoga, bilo je prirodno pretpostaviti da je stil učenja u nekim aspektima specifičan na različičitom uzrasnom nivou. Pri tom znamo i da deca mlađeg uzrasta tek usvajaju strategije učenja. Rezultati sprovedenog istraživanja to nisu pokazali. Možemo se zapitati da li je to potvrda stanovišta jednog broja autora (na primer, Dunn, 1995; Bempechat, 1999, prema Malinić, 2007) po kojima većina dece može da uči, ima sposobnost za učenje, ali da se svako dete koncentriše, prima i pamti nove i složene informacije na različit način i da sam uzrast u tome ne mora da ima dominantnu ulogu? Smatra se da su obrazovni ishodi učenika bolji ako se nastava i sredina za učenje poklapaju sa učenikovim preferiranim stilom učenja. Shodno tome, preferirani stilovi učenja koriste se kao objašnjenje za razlike u postignuću učenika (Malinić, 2007). Što se tiče prosečne ocene, verovali smo da će školski uspeh biti, na neki način, delom uslovljen usvojenim stilom učenja. Međutim, to u ovom istraživanju nije potvrđeno. Pri sagledavanju ovih rezultata ne treba prenebregnuti činjenicu da čak odličan uspeh u školi ima 84,7% ispitanika u uzorku, dok vrlo dobar uspeh ima samo 15,3%. Dobijeni rezultati zahtevaju, nesporno, dalje istraživačko preispitivanje u ovoj oblasti, posebno zbog toga što se radi o specifičnom uzorku dece sa umetničkim preferencijama.

Kada razmatramo varijablu: *Da li je neki član porodice umetnik*? smatrali smo da će deca koja imaju člana/članove porodice koji se bave umetnošću razviti drugačiji stil učenja od onih koji u porodici nemaju nekog ko je naklonjen umetnosti. Pošli smo od pretpostavke da porodica sa umetničkim preferencijama može lakše prepoznati nadarenost deteta, da postoji više prilika da se već u ranom periodu pruži podsticaj detetu za ovladavanje potrebnim tehnikama, najviše u oblasti/oblastima kojima vladaju njeni članovi. Na osnovu dobijenih nalaza istraživanja možemo pretpostaviti da su, nezavisno od profesionalnog opredeljenja roditelja, adekvatna porodična klima ili neki drugi relevatni faktori, koji nisu bili kontrolisani u ovom istraživanju, verovatno dali dovoljno prostora detetu za razvoj nekih umetničkih afiniteta.

Ako pokušamo razmotriti dobijene rezultate u celini, čini se važnim prisetiti se da su interesovanja dece vrlo, vrlo različita i katkad ih je teško uskladiti i inkorporirati u vaspitno-obrazovni proces. Uz to, treba znati da su interesovanja snažan motivacioni faktor i da podstiču razvoj one posebno vredne, intrinzičke (unutrašnje) motivacije. Prihvatljivo nam je mišljenje Bettsa i Neihrata (1988, prema Stojaković, 2000) da kada dete ispoljava veliko ineteresovanje za određenu oblast i spremnost da se posveti zadacima iz te oblasti, a da pri tom veruje u svoje sposobnosti, ono može biti darovito, ali i ne mora. Takođe, ako dete nije motivisano, ne veruje u svoje sposobnosti, anksiozno je, ne teži za formalnim postignućem, to ne mora biti pokazatelj odsustva darovitosti. Smatramo važnim naglasiti i da se najveći deo kognitivnog funkcionisanja (mišljenja, učenja i rešavanja problema) kod darovitih osoba odvija na višim nivoima gde dominiraju metakognitivno mišljenje i metakognitivno znanje - one i formiraju takav mentalni sklop i stil učenja i rešavanja problema (Stojaković, 2000). Shodno tome, naglašava Stojaković (2000), škola i školsko učenje trebalo bi da postanu bitan i razvojni faktor podsticanja i razvijanja darovitosti i kreativnosti. Istovremeno je poznato da se današnjoj školi sve više upućuju prigovori da više podržava i razvija prosečnost i konformizam u mišljenju, umesto da neguje i razvija originalnost i različitost. I, kako navodi Čudina-Obradović (1990), da bi se potencionalna nadarenost, koju čini niz nasleđenih predispozicija, razvila u manifestnu, potrebni su povoljni sredinski uslovi kojima će dete biti izloženo i koji će oblikovati njegovo sprecifično iskustvo i njegovu ličnost.

Ostaje otvoreno pitanje da li bi buduća ispitivanja na uzorku, recimo, adolescenata sa umetničkim preferencijama dalo, možda, i drugačije rezultate. Između ostalog, imamo u vidu da su adolescenti, i pored tipičnih oscilacija u interesovanju za raznolike oblasti, kada su u pitanju saznajni stilovi, sa razvojnog stanovišta znatno strukturisaniji.

ZAKLJUČAK

Ovo istraživanje imalo je za cilj da se, bar delom, približi razumevanju funkcionisanja dece sa umetničkim preferencijama. Ispitivali smo konstrukte koji su predmet proučavanja u svetu poslednjih decenija, a u našem okruženju poslednjih godina. Razumevanje takvih koncepata može biti jedan od koraka (naravno, ne i dovoljan) u pokušaju sagledavanja zašto deca pokazuju afinitet ka bavljenju određenom vrstom umetničke aktivnosti. Pri razmatranju dobijenih nalaza u ovom istraživanju imali smo na umu i da se raznovrsne umetničke forme (muzika, vizuelne umetnosti, ples, itd.) zasnivaju na različitim konceptima i idejama.

Jasno je da nadarenost nije rezultat jedne karakteristike, već kombinacija osobina - sposobnosti i ličnosti i, nesporno, okruženja. Ona se može pojaviti u različitim područjima sposobnosti ili kao izrazito jedna sposobnost. Takođe, može se raditi o kombinaciji sposobnosti koje dolaze do izražaja u nekom području ljudskog znanja i delovanja. U kontekstu stilova učenja, osim što je važno da edukatori prepoznaju stil učenja kod učenika i pomognu učeniku da ostvari što veći uspeh, treba naglasiti da neka deca, koja su nadarena i kreativna, ne ispoljavaju ta obeležja na svim uzrastima, a da kod izvesnog broja dece, pak, postoji kontinuitet do odraslog doba. Činjenica je da je moguće pojedine talente identifikovati na vrlo ranom uzrastu (na primer, muzički talenat), dok se drugi manifestuju mnogo kasnije. Čini se i da je činjenica da smo ovim istraživanjem tek »zavirili» u veoma bogat i složen svet dečjih interesovanja i nadarenosti.

Literatura

Dutton, Denis. 2002. Aesthetic universals. In: Gaut B. and D. M. Lopes (Eds.), *The Routledge companion to aesthetics*, London: Routledge, 279–292.

Yong, F. L. and J. D. McIntyre. 1992. A comparative study of the learning style preferences of students with learning disabilities and students who are gifted. *Journal of Learning Disabilities*, 25(2), 124–132.

Keffe, James. 1986. *Learning style: Thehybhhory and practice*. Reston, VA: Nacional Association of Secondary School Principals.

Kondić, K. i S. Vidanović. 2011. *O deci i roditeljima*. Niš: Filozofski fakultet Univerziteta u Nišu.

Malinić, Dušica. 2007. Kako pomoći neuspešnom učeniku. *Zbornik Instituta za pedagoška istraživanja*, 39(1), 86–98.

Overbaugh, R. andY. Lin. 2006. Student characteristics, sense of community, and cognitive achievement in web-based and lab-based learning environments. *Journal of Research on Technology in Education,* 39(2), 205–223.

Pinter, Robert. 2012. *Personalizacija kombinovanog oblika nastave programskih jezika pomoću modela integracije stilova učenja.* Zrenjanin: Tehnički fakultet „Mihajlo Pupin".

Radovanović, V. i R. Kvaščev1976. *Pojam odredbe i vrste kognitivnog stila.* Beograd: Savremena administracija.

Silverman, Linda Kreger. 1994. The moral sensitivity of gifted children and the evolution of society. *Roeper Review,* 17 (2), 110–116.

Stojaković, Petar. 2000. *Darovitost i kreativnost*. Srpsko Sarajevo: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva Republike Srpske

Tubić, Tatjana. 2004. Stilovi učenja kao faktor postignuća. *Norma*, 10(1-2), 55–66. Dostupno na: http://scindeks.ceon.rs/article.aspx?artid=0353-71290402055T (20.01.2012.).

Šimić, Goran. 2008. *Inteligentno ponašanje sistema za upravljanje učenjem.* Beograd: Univerzitet Singidunum. Dostupno na: http://www.singipedia.com/attachment.php?attachmentid=1660&d=1288692798 (20.01.2012).

Snežana Vidanović
Radica Ristić

LEARNING STYLES IN CHILDREN WITH ART PREFERENCES

Summary

The purpose of this paper is to explore the learning styles between children with art preferences (painting, music, dance, acting) and children without art preferences. The research sample included 150 children aged 8 to 13 (both gender). Learning styles were measured using the Paragon Learning Style Inventory PLSI. The data were analized using the basic descriptive and comparative statistical indicators. Analysis shows that there is no difference between children with art preferences and children without art preferences in learning styles. This study also examines differences in learning styles between children with art preferences and children without art preferences with regard to age, gender, whether a member of the wider family is artist or not, school achievement and kind of art that children practice. The results indicate that there is no a statistically significant difference between the children regarding to age, gender, whether a member of the wider family is artist or not, school achievement and kind of art that children practice.

Key words: learning styles, children with art preferences.

Оригинални научни рад / *Original research paper*

UDK (159.9:7)+159.923

PSIHOBIOGRAFIJA KAO ISTRAŽIVAČKA METODA ZA PROUČAVANJE UMETNIKA I NJEGOVOG DELA

Ljubiša Zlatanović
Univerzitet u Nišu
Filozofski fakultet
zlatanovic1301@yahoo.com

Sažetak

Kako konceptualizovati odnose između psihološkog proučavanja ličnosti i života velikih umetnika i njihovog dela staro je pitanje u psihologiji umetnosti i psihologiji kreativnosti uopšte. Jedan odgovor na ovo pitanje pruža kvalitativno istraživačko sredstvo poznato kao psihobiografija. U širem smislu, psihobiografija je svaki pristup biografiji koji naglašava unutrašnji život (dublje lične motive i konflikte) i psihološki razvoj pojedinca. U specifičnijem smislu, ona podrazumeva upotrebu bilo koje psihološke teorije, koncepata i nivoa analize u pisanju biografije. Glavni cilj u psihobiografiji je da pruži dublje razumevanje životnih istorija i ličnosti istorijski značajnih, istaknutih ili slavnih pojedinaca (umetnika, naučnika, političkih vođa itd.) primenom psihološke teorije i istraživanja. Fokusirajući se na psihobiografsko proučavanje umetnika i njihovih dela, glavni cilj ovog rada je: (1) da razmotri neka središnja teorijska i metodološka pitanja koja se nameću u psihobiografskom opisivanju i tumačenju pojedinca, i (2) da istakne neke korisne metodološke smernice koje mogu unaprediti ovu vrstu istraživačkog nastojanja. U radu se posebno naglašava da se tumačenje u psihobiografiji umetnika može osloniti na razne psihološke teorije, ne samo na Frojdovu psihoanalitičku teoriju. Pored toga, takvo tumačenje mora se takođe osloniti na opsežno i dubinsko idiografsko istraživanje složenosti individualne ličnosti i života umetnika, imajuću uvek na umu njegov specifični istorijski i sociokulturni kontekst.

Ključne reči: psihobiografija, kvalitativna metoda, proučavanje umetnika, kreativnost i ličnost, psihologija umetnosti.

UVOD

Posmatrano u celini, bez obzira na različite vrste umetnosti (različite i po formi i po građi), stvarna suština umetnosti ispoljava se u svakom pravom umetničkom delu, ali se ni u jednom ne otkriva i ne iscrpljuje u potpunosti. Upravo to pruža mogućnost da se fenomenu umetnosti prilazi na različite načine. Svaki od tih prisupa nudi različito određenje suštine umetnosti – kao podražavanja, izraza, simbola, intuicije, igre, jedinstva u mnoštvu, formalnog

odnosa, odnosa pojavljivanja, sredstva komunikacije, najvišeg načina postojanja istine, itd. (vidi Zurovac, 1986).

Stvaralaštvo umetnika može se proučavati kroz četiri uzajamno povezana područja, koja čine stvaralac (autor), stvaralački proces, stvaralački proizvod (delo) i publika. Ovome se može dodati i umetnička kritika – veština prikazivanja, objašnjenja, tumačenja i ocenjivanja umetničkih ostvarenja – koja posreduje između umetnika, njegovog dela i publike. Naravno, umetnosti nema bez stvaralačkog čina umetnika. Iako je neodvojivo od postojećeg duha vremena ili od umetničkog stila epohe, svako istinsko umetničko delo jedinstveni je izraz stvaralaštva jednog umetnika. Ono je pojedinačna, individualno zakonita, kreativna tvorevina. Pitajući za *izvor* umetničkog dela, Hajdeger kaže da je izvor ono po čemu delo jeste a što nazivamo njegovom biti; otuda, pitati za izvor umetničkog dela znači pitati za njegovo poreklo. Ako delo nastaje iz umetnikove delatnosti, a ovaj je to što jeste po svome delu, pokazuje se da je umetnik izvor dela, a delo izvor umetnika, pa oba svoje poreklo nalaze u umetnosti (više o ovome, vidi Uzelac, 1991).

Svojim kreativnim moćima, svojom umetničkom intuicijom i imaginacijom, umetnik u aktu umetničkog stvaranja gradi, umetnički oblikuje nešto što poseduje estetski smisao i što u primaocu proizvodi estetski doživljaj: umetničko delo, koje ima sopstvenu stvarnost i sopstveni estetski način postojanja, postojanja po zakonitostima po kojima je i stvoreno – po zakonima lepote.

1. UMETNIK I NJEGOVO DELO IZ PSIHOLOŠKE PERSPEKTIVE

Umetnik, njegov rad i njegovo delo mogu se proučavati na različite načine. Jedan značajan i specifičan način ovog proučavanja predstavlja psihološko tumačenje veze između umetničkog dela i njenog tvorca. S obzirom na to da su psihološki faktori pretpostavke svakog umetničkog dela, jer svi faktori koji utiču na čovekovo ponašanje moraju, kako je rekao Fojerbah, „proći kroz glavu umetnika“ (prema Panić, 1998 : 428), psihologija (prvenstveno ona psihodinamički orijentisana) je od svojih najranijih dana pokazivala istraživačko interesovanje za ovaj složeni fenomen.

Sa primarnim fokusom na analizi i tumačenju jedinstvenog sklopa ličnosti i života umetnika-stvaraoca, kao i njegove višeslojne i često enigmatične povezanosti sa sâmim delom umetnika, takva psihološka (psihodinamički orijentisana) istraživanja umetnosti nastojala su da proniknu u tajnu umetničkog dela i njegovog tvorca, doprinoseći time dubljem razumevanju umetničke kreativnosti i sâmog fenomena umetnosti. Pored početnog i veoma snažnog uticaja Frojda i psihoanalitičke tradicije, psihološka istraživanja ove vrste dalje su bila omogućena pojavom drugih, više ili manje opsežnih, teorija ličnosti i paralelnim razvojem psihologije ličnosti kao posebne psihološke discipline

posvećene naučnom proučavanju celokupne osobe. A tom razvoju, prema oceni Hola i Lindzija (Hol i Lindzi, 1983), u prvom redu su doprinele četiri teorijsko-istraživačke tradicije: tradicija kliničkih posmatranja, tradicija geštalt psihologije i teorije Vilijama Šterna, tradicija eksperimentalne psihologije i teorije učenja, kao i psihometrijaska tradicija usredsređena na ispitivanje individualnih razlika.

Tako, pitanje načina konceptualizacije odnosa između psihološkog proučavanja ličnosi i života velikih ili istaknutih umetnika i njihovih dela staro je pitanje u psihologiji – posebno u psihologiji umetnosti i psihologiji ljudske kreativnosti, a u smislu primene teorije i istraživanja i u psihologiji ličnosti. U ovoj poslednjoj psihološkoj disciplini, to pitanje se podvodi pod šire pitanje, koje se u novije vreme formuliše na sledeći način: kako se teorija i istraživanje ličnosti mogu upotrebiti za osmišljanje individualnih života? (npr., Haslam, 2007). Ono je integralni deo šireg interesovanja različitih proučavalaca za blisko povezane teme kao što su priroda, izvori i procesi ljudske kreativnosti, specifičnost stvaralačkog procesa u umetnosti, stvaralačke potrebe i snage pojedinaca, umetnik-stvaralac i njegovo delo, i sl.

Jedan odgovor na ovo delikatno i kompleksno pitanje, složeno kao što je to i sâm fenomen umetnosti, nastoji da pruži kvalitativna istraživačka metoda u literaturi poznata kao *psihobiografija*. Polazeći od individualnog iskustva i životne istorije kao osnove različitih, no ipak blisko povezanih, istraživačkih pristupa i metoda – a sa posebnim fokusom na razlikovanju psihobiografije i patografije i, specifičnije, na distinkciji dobre i loše psihobiografije – u središtu ovog rada su neka ključna teorijska i metodološka pitanja koja se tiču prakse psihobiografskog pristupa i psihobiografskog istraživanja ličnog životnog toka, proživljenog iskustva i psihološke osobenosti umetnika kao stvaraoca.

2. PSIHOBIOGRAFIJA KAO ISTRAŽIVAČKA METODA

2.1. Stavovi prema psihobiografskom pristupu

Pre nego što povlačenjem razlike od srodnih pristupa i metoda u glavnim crtama budu izložene određujuće odlike i svrhe (ciljevi) ove personološko-idiografske metode psihološkog istraživanja, potrebno je najpre naglasiti da se stavovi prema psihobiografiji uopšte, a posebno prema psihobiografiji umetnika, mogu svrstati u dve široke skupine. Uopšteno, jednu čine oni koji ovaj oblik psihološkog istraživanja, ponikao i razvijen u psihologiji ličnosti, smatraju naučno vrednim i u mnogo čemu nezamenljivim – pre svega, zbog svog primarnog fokusa na celovitom razumevanju pojedinačne osobe, njene neponovljive egzistencije, u određenom vremenskom periodu (npr., Carlson, 1988; McAdams & West, 1997; Runyan, 1982; Schultz, 2005; Wiggins, 2003). U drugoj grupi

su oštri kritičari psihobiografije (npr., Stannard, 1980) koji ističu da je posredi zavodljiva, pogrešna i otuda suvišna metoda istraživanja, koja niti pruža pouzdane uvide niti ispunjava zahteve strogog naučnog pristupa – kako u domenu umetnosti, tako i u drugim domenima primene.

Zbog čega postoji i na šta se odnosi ovakva podozrivost prema psiobiografskom istraživanju – njegovoj naučnoj utemeljenosti, validnosti i vrednosti? Oni koji kritikuju i ističu važne probleme i slabosti psihobiografije umetnika, ili ih u potpunosti odbacuju, smatraju da ovakve psihološke analitičko-interpretativne i narativne studije individualnog slučaja nude određene uvide u dublje motive ličnosti i idiosinkratične obrasce ponašanja umetnika, kao i nalaze o njihovim individualnim tokovima života, koji su sa stanovišta umetnosti u krajnjem nebitni (vidi npr., Schultz, 2005). Štaviše, u kritikama se ističe da takva psihobiografska tumačenja ne samo što ne unapređuju, nego čak i ometaju izvorno opažanje i doživljavanje sâmog umetničkog dela. Psihobiografije umetnika ne samo što imaju metodološke nedostatke, nego svojim spekulacijama i neutemeljenim tvrdnjama o tamnijim stranama ličnosti i života umetničkog genija često bacaju senku na sâmo umetničko delo, udaljavajući umetnost od njenih izvorno estetičkih kvaliteta.

Protivnici i kritičari psihobiografskog pristupa, kao i sličnih pristupa zasnovanih na biografskom istraživanju, smatraju da umetnost i umetnik kao stvaralac (autor) umetničkog dela moraju ostati *izvan* takvih psiholoških analiza i tumačenja, često sumnjive naučne vrednosti. Sve što je potrebno jeste posmatranje ili doživljavanje umetničkog dela. Dalje od toga ne treba ići. Jer, sve o umetniku-stvaraocu nalazi se u sâmom njegovom delu (slici, skulpturi, kompoziciji, filmu, romanu ili pesmi), u kojem se pojavljuje ono *umetničko* – ono što nas, rekli bi estetičari (npr., Zurovac, 1986), uvek privlači svojom neobičnošću i začuđuje svojom složenošću, a čija je suština upravo ono što u umetnosti ostaje najtajanstvenije i najzagonetnije. Konačno, suština i smisao umetnosti je, moglo bi se takođe reći, večno traganje za nevidljivim i neizrecivim.

2.2. Šta (ni)je psihobiografija?

Odlažući prethodnu raspravu po strani, okrenimo se sada pitanju određenja ove metode – pitanju „Šta je psihobiografija?“ A ono bi, u stvari, moglo takođe da glasi i „Šta je dobra psihobiografija?“ Do odgovora na ovo osnovno pitanje korisno je krenuti negacijom – dakle, razmatranjem o tome šta psihobiografija *nije*. Jer, psihobiografija se još uvek nejasno određuje i nedosledno primenjuje. Posledica toga je da se ona često pogrešno shvata i ne razlikuje se dovoljno jasno od bliskih idiografskih pristupa i metoda istraživanja zasnovanih na biografskoj građi i osmišljavanju individualnih života.

2.2.1. Psihobiografija i patografija

Pre i iznad svega treba naglasiti da psihobiografija nije *patografija*. Jer, primarni cilj psihobiografskog istraživačkog nastojanja nije da pruži određenu dijagnozu ili da opiše i objasni psihopatologiju izuzetnih ili kontroverznih pojedinaca, već da svojim psihološkim interpretacijama dođe do uvida koji doprinose dubljem i celovitom razumevanju njihovih lišnosti, ponašanja (postupaka), načina prilagođavanja i važnih životnih izbora i odluka. Umesto izvođenja psihodijagnostičkih zaključaka, ono što se psihobiografijom želi saznati jeste psihološka i životna posebnost pojedinca, njegovi karakteristični obrasci razvoja, promene i intrapsihička i interpersonalna dinamika.

Posmatrano iz istorijske perspektive, iako se Frojd uobičajeno smatra prvim psihobiografom, istina je da je on u svojim studijama ove vrste koristio izraz „patografija". Jer, u tim ranim danima psihoanalize i psihologije nije se još govorilo o psihobiografiji kao pristupu i metodi psihološkog istraživanja. Tako, „patografija" je izvorno Frojdov izraz za psihoanalitičko istraživanje složenog odnosa između života i dela izuzetnih umetnika – stvaralaca. Model patografije pojavio se, dakle, u ranom periodu razvoja psihoanalize, u vreme kada je Frojdovo glavno interesovanje bilo otkrivanje sadržaja dinamičkog nesvesnog i formulisanje psihoanalitičke teorije razvoja ličnosti. Takvom primenom psihoanalitičke teorije Frojd je ujedno pružio važan doprinos proučavanju fenomena *stvaralaštva* u celini – stvaraoca, dela, stvaralačkog procesa i psihološkog odgovora publike.

U svojim studijama Frojd je glavnu pažnju posvetio otkrivanju *nesvesne* motivacije u umetnosti, držeći se pri tome postulata da se delotvornost nekog umetničkog dela može analizirati samo u odnosu koji postoji između posmatranog dela i subjekta koji ga posmatra. Još važnije, smatrao je da je umetničko ostvarenje, u krajnjem, psihoanalitički nedostižno, tako da analiza mora da „položi oružje" pred problemom umetnika. Prilikom primanja Geteove nagrade za književnost, 1930. godine, Frojd je svoje divljenje umetničkom geniju izrazio ovim rečima: „Ali šta mogu ove biografije da nam pruže? Čak ni najbolje ni najpotpunije od njih, ne mogu da nam odgovore na dva pitanja, jedino vredna znanja: one ne mogu da rasvetle zagonetku čudnovate obdarenosti koja čini umetnika, a ne mogu nam pomoći ni da bolje shvatimo vrednosti i uticaj njegovih dela". Istom prilikom, on je ipak dao i sledeću ocenu: „Psihoanaliza može pružiti podatke kakvi se ne mogu dobiti drugim putem i tako pokazati u tvorcu remek-dela nove niti raširene između instinktualne obdarenosti, iskustava i dela jednog umetnika" (prema: Martinović, 1985: 14).

Tipičan primer, Frojdova studija o zagonetnoj ličnosti svestranog genija Leonarda da Vinčija iz 1910. godine, pokazuje da ovaj model kao svoj interpretativni kontekst uzima umetničko delo uz pažljivo uključivanje svega što se iz raspoloživih dokumentarnih podataka zna o umetnikovom životu i radu. U

Frojdovom pokušaju da psihoanalitički objasni istinu o Leonardu kao genijalnom stvaraocu i o njegovom životu, naglasak je stavljen na konflikt i ponavljanje, a teorijska osnova uključuje psihodinamičku teoriju ličnosti – pre svega, analizu nagona i derivata nagona, edipalnu konstelaciju i karakteristične mehanizme odbrane ega. S tim u vezi, posebno je važno naglasiti da je već u toj studiji o Leonardu Frojd (Frojd, 1976) pokazao svoju istraživačku samorefleksiju i spremnost da prepozna i prizna mogućnosti i granice psihoanalize u tumačenju umetnosti. To je jasno pokazano u njegovim tvrdnjama kao što su da dokaze za njegove pretpostavke nije lako pružiti, da njegovo ispitivanje ne teži „da ono blistavo ocrni i ono uzvišeno baci u prašinu" (str. 103), da psihoanaliza ostaje nemoćna kada je u pitanju objašnjenje Leonardove „naročite sklonosti ka potiskivanju nagona i njegove izvanredne sposobnosti da sublimira prvobitne nagone" (str. 193), i da „kako su umetnička obdarenost i stvaralačka moć usko povezane sa sublimacijom, moramo priznati da nam je i *suština* umetničkog stvaranja psihoanalitički nepristupačna" (str. 194; dodat italik).

Primere *patografskih* studija kod nas predstavljaju knjige naših istaknutih psihijatara Vladete Jerotića *Bolest i stvaranje* (Jerotić, 1976) i Vladimira Adamovića *Umetnik i bolest* (Adamović, 2004). Prva razmatra na odabranim primerima pretpostavljenu vezu između psihičke bolesti i stvaranja izuzetnih pojedinaca – većinom iz perspektive Frojdove psihoanalitičke teorije i donekle Jungove analitičke psihologije; druga zbirka patografskih studija fokusirana je na psihosomatsku problematiku i analizira telesne i psihičke okolnosti koje su dovele do bolesti, kao i okolnosti smrti. Uprkos razlikama u glavnom fokusu razmatranja, oba patografska pristupa imaju *isti* istraživački cilj: na primerima izuzetnih stvaralaca osvetliti zagonetnu vezu između bolesti i stvaralašva.

Patografske studije slučaja usredsređene su na teme koje se u stručnoj literauri sreću pod širokim naslovima kao što su „sudbina genija", „bolest i stvaranje", „umetnik i bolest", „kreativnost i ludilo", „kreativnost i psihopatologija", „umetnost i psiha" i sl. Kao opšti zaključak nameće se ocena da takve studije često zaista pružaju vredna tumačenja i uvide u tajne vrhunskog, izuzetog stvaralaštva – posebno, uloge nesvesnih i predsvesnih psihičkih procesa u kreativnom činu i psihološki složene veze između stvaraoca i njegovog dela – ali da se u njima katkad nude i, više ili manje, nategnute i redukcionistički sprovedene *patocentrične* analize i tumačenja. Pored toga, one su izložene uglavnom samo iz *jedne* teorijske perspektive – većinom iz perspektive frojdovske psihoanalitičke tradicije, ređe iz jungovske, adlerovske, eriksonovske ili kohutovske perspektive, ili uz primenu drugih psihodinamičkih koncepata – ili iz ugla psihosomatike, često uz prenaglašavanje psihopatologije. Drugim rečima, one teže da „psihijatrizuju" ličnost i život stvaraoca. A sa tom težnjom ide i opasnost da autori patografskih studija vide bolest i tamo gde je nema. I u tome je glavno ograničenje ovog pristupa, njegova najveća slabost.

S tim u vezi, treba napomenuti da se jedna od glavnih opasnosti za psihobiografe krije u iskušenju da napuste teren čisto psihološkog istraživanja i da se upuste u psihopatološke interpretacije ili, štaviše, izvođenje površnih i neubedljivih psihodijagnostičkh zaključaka o umetniku kao pojedincu. Time se izlazi iz okvira psihobiografije, koja onda postaje, u stvari, patografija; i to često loša patografija. A to, drugim rečima, znači da je posredi, onda, loša psihobiografija. Dakle, iako se ovi termini katkad koriste bez jasnog razlikovanja, psihobiografija *nije* patografija. Ona nije patocentrična, nego psihocentrična. Jer, njen cilj nije da izvede dijagnostički zaključak ili da opiše i objasni psihopatologiju proučavane osobe, nego da pruži osvetljujuće psihološke uvide koji vode dubljem razumevanju osobe, njenog života i dela (Zlatanović, 2015).

2.2.2. Psihobiografija i biografija

Za bolje razumevanje psihobiografskog pristupa važno je takođe naglasiti da psihobiografija nije biografija, mada je jasno da njen prilaz podrazumeva upotrebu biografskih i autobiografskih podataka. Uopšteno, oba pristupa se široko podvode pod *biografsko istraživanje*, čija je namena izučavanje pojedinca sa ciljem razumevanja njihovih individualnih života.

U stranoj i domaćoj metodološkoj literaturi često se sreće naziv *biografska metoda*, ali se ona, opet, često tretira kao *vrsta istraživanja.* Za to postoje barem dva razloga: (1) ona je u mnogo čemu slična studiji slučaja i smatra se jednom varijantom etnografije, a uz to (2) biografski podaci se mogu prikupljati različitim metodama i tehnikama, što se u istraživanju snažno preporučuje (vidi Fajgelj, 2005:274). Popularne u književnosti i žurnalistici, biografije su obuhvatni opisi individualnih života čuvenih pojedinaca, koji su živi ili su živeli u bližoj ili daljoj prošlosti. Kao što već sâm naziv jasno sugeriše, ono što psihobiografije odvaja, razlikuje od uobičajenih biografija jeste upravo primena *psihološkog* znanja, u obliku teorije i istraživanja. Tako, kao psihološki utemeljena biografija, psihobiografija nastoji da smesti događaje i iskustva nečijeg života u okvire psihološke analize ličnosti i njenog individualnog razvoja (npr., Haslam, 2007:235). Iskazano terminima *narativnog* pristupa, „psihološki informisana biografija" je psihobiografija u kojoj psihobiograf sistematski koristi psihološku teoriju da bi sproveo iscrpnu analizu nečijeg života i transformisao je u skladnu i pojašnjavajuću priču, životnu priču (npr., McAdams, 1988).

Izložena određenja dopuštaju mogućnost da postoji biografija u kojoj ima izvesnih, više ili manje pojednostavljenih ili rudimentarnih, psiholoških uvida, ali koja metodološki („tehnički") posmatrano nije psihobiografija – u smislu da ona ne koristi eksplicitno i dosledno psihološku teoriju i istraživanje da bi pružila vredne uvide. A opet, kao što su neki proučavaoci u ovoj oblasti primetili, nije svaka psihobiografija ispunjena psihološkim uvidima koji vode

istinskom razumevanju ličnosti i života subjekta psihobiografskog istraživanja (npr., Runyan, 1982).

3. KA PREVAZILAŽENJU TEŠKOĆA I SLABOSTI PSIHOBIOGRAFSKOG PRISTUPA

Prethodno razmatranje imalo je za cilj da ukaže na neophodnost jasnog određenja psihobiografske metode i psihobiografskog pristupa kao oblika psihološkog istraživanja. Istraživači koji žele da preduzmu psihobiografsko ispitivanje izuzetnih pojedinaca (uključujući umetničke stvaraoce) trebalo bi da znaju prednosti i ograničenja psihobiografije, teškoće i slabosti koje je prate, kao i da budu otvoreni za moguće načine na koje se one mogu prevladati.

Psihobiografiju treba shvatiti kao jedan oblik ili način primene psihologije fokusiranjem na pojedinačni slučaj, na život i delo jedne određene osobe. Ona je jedan izraz posebnog istraživačkog pristupa u psihologiji ličnosti, ili jedne grane psihologije ličnosti, shvaćene kao naučno izučavanje celokupne osobe sa krajnjim ciljem da se pruži validno objašnjenje i celovito razumevanje života individualne osobe (npr., McAdams, 2005). Posmatrano iz istorijske perspektive, posredi je pristup koji je američki psiholog Henri Mari (vidi npr., Magnavita, 2002) (poznat i po iscrpnom psihobiografskom istraživanju života, ličnosti i dela Hermana Melvila) sa svog teorijskog stanovišta davno označio novim terminom *personologija* i definisao ovu terminološku kovanicu kao sistematsko naučno nastojanje da se iscrpno i sveobuhvatno prouči i razume pojedinačni slučaj – ličnost pojedinca u njenoj posebnoj i sveukunoj bio-psihosocijalnoj složenosti, njen jedinstven i neponovljiv život, kao i faktori koji utiču na tok individualnog života. Dakle, u fokusu pažnje personologa je jedinstvena složenost ne samo ličnosti, nego i individualnog života: oni u svom radu teže dubljem razumevanju celokupne istorije života osobe, a ne „snimku" osobe u određenom trenutku. Pri tome se pre koriste *kvalitativne* nego kvantitativne istraživačeke metode (vidi npr., Haslam, 2007; Hol i Lindzi, 1983). Posmatrana u tom kontekstu, psihobiografija je eksplicitna upotreba formalne psihološke teorije i istraživanja u tumačenju individualnog života. To je njena glavna distinktivna odlika, svojstvo koje je određuje (Runyan, 1982, 1988a; Schultz, 2001, 2005).

Važno je naglasiti da se u svakoj psihobiografiji, pa tako i u psihobiografiji umetnika, psihološko tumačenje ličnosti, života i dela umetnika kao stvaraoca i pojedinca može (i treba) osloniti na razne teorije ličnosti i njenog razvoja, a ne samo na Frojdovu psihoanalitičku teoriju ili samo na druge teorije koje šire pripadaju psihodinamičkoj teorijskoj tradiciji. Istina, ove teorije su u psihobiografskim studijama izgleda u izvesnoj prednosti u odnosu na druge teorije ličnosti. Haslam (Haslam, 2007) smatra da za to postoje barem tri razloga: (1) one se bave složenim psihološkim razvojem pojedinca – nastoje

da objasne razvoj ličnosti; (2) one su prikladne za intenzivnu analizu pojedinca – kao u kliničkim studijama slučaja; i (3) više ili manje, one zalaze u dublju psihodinamiku pojedinca – idu ispod površine ličnosti do neprijatnih istina koje su duboko sakrivene (potisnute seksualne i agresivne želje, nesvesne fantazije, unutrašnji konflikti i sl.).

Međutim, psihobigrafsko istraživanje u umetnosti, kao i u drugim domenima, nije ograničeno na primenu psihodinamičkog pristupa. Postoje brojne druge ideje i uvidi u savremenoj psihologiji ličnosti koje psihobiografi mogu korisno upotrebiti u svojim psihobiografskim studijama. No, da bi do toga došlo potrebno je (1) bliže *povezivanje* psihobiografskog pristupa i psihologije ličnosti i, s tim u vezi, (2) mnogo veće *uvažavanje* od strane psihologije ličnosti psihobiografske metode i sâmog personološkog pristupa kao naučno validnog načina proučavanja ličnosti i života individualne osobe. Isto tako, s obzirom na to da se psihobiografija jasno povezuje sa *razvojem* ličnosti, zbog svog fokusa na životu pojedinca (stvaraoca) u celini i tokom vremena, potrebno je takođe više uključiti psihološke teorije i empirijske nalaze iz okvira savremene razvojne psihologije – posebno iz *psihologije celoživotnog razvoja pojedinca*. U ovom razvojnom pristupu se razložno ističe da je razumevanje bilo kojeg razdoblja čovekovog razvoja potpunije ukoliko se uzme u obzir *kako* se pojedinac razvija tokom *celog* života i *koji* činioci oblikuju i preoblikuju nečiji sopstveni životni put. Na primer, pored Eriksonove uticajne teorije psihosocijalnog razvoja pojedinca, psihobiografsko istraživanje umetnika može se korisno osloniti na novije teorije psihosocijalnog razvoja u odraslom dobu, nastale u Eriksonovoj teorijskoj tradiciji – teoriju o životnim dobima Danijela Levinsona i teoriju o prilagođavanju na život Džordža Vejlonta (za prikaz ovih teorija vidi npr., Berk, 2008).

ZAKLJUČAK

Postoje neka važna teorijska i metodološka pitanja i dileme koje prate psihobiografiju kao kvalitativno-interpretativnu metodu i istraživački pristup, posebno kad je posredi proučavanje umetnika i njegovog dela. Posmatrano u celini, psihobiografija nije jednostavan i lako primenjiv oblik psihološkog istraživanja umetnika i njegovog dela. Za to postoje barem dva osnovna razloga. Jedan je psihološka složenost umetnika kao pojedinca, a drugi je postojanje prepreka koje stoje na putu donošenja pouzdanih interpretativnih, psihološki utemeljenih, zaključaka o životu, ličnosti i delu umetnika-stvaraoca. Uprkos određenim ograničenjima i nedostacima, kao i mogućim zamkama i iskušenjima za istraživače, psihobiografija ima važno mesto u arsenalu personološko-idiografskih metoda kvalitativnih istraživanja, uključujući i ona u domenu umetnosti.

Međutim, da bi bilo vredno i korisno istraživačko sredstvo, psihobiografija bi trebalo da bude jasno određena, dosledno i znalački sprovedena od strane

edukovanog i samorefleksivnog istraživača – istraživača koji se otvorenog uma i uz samokritičan stav prema svom pistupu uzdržava od olakog i neodgovornog izvođenja psihopatoloških zaključaka i drugih zaključaka o psihološkim uzročno-posledičnim odnosima pozivanjem na samo jedan teorijski okvir i nedovoljno prikupljenu dokumentarnu građu. Osim što se tumačenje u psihobiografiji umetnika može osloniti na razne teorije ličnosti i njenog razvoja, ono se takođe mora osloniti na opsežno i dublje personološko-idiografsko istraživanje individualne ličnosti i života umetnika, imajući uvek na umu njegov specifični istorijski i sociokulturni kontekst.

Da bi psihobiografija ispunila svoj istraživački cilj, ona treba da bude dobra. A to jednostavno znači: da sistematskom i doslednom primenom psihološke teorije i istraživanja bude ispunjena osvetljujućim psihološkim uvidima koji vode dubljem razumevanju složenosti i jedinstvenosti života, ličnosti i dela umetnika kao stvaraoca. Pri svemi tome, korisno je imati na umu Frojdove reči da, u krajnjem, ni najbolje psihobiografije ne mogu da rasvetle zagonetku darovitosti umetnika niti da doprinesu da bolje shvatimo vrednosti i uticaj njegovih dela, kao i Jungovo mišljenje da psihologija samo skromno doprinosi razumevanju umetničkog stvaralaštva – psihološke činjenice, ali činjenice *par exellence* (osobite), koje treba tumačiti na osobit način, gde je svako tumačenje samo jedna moguća varijanta (vidi Panić, 1998: 428).

Literatura

Adamović, Vladimir. 2004. *Umetnik i bolest: patografije*. Niš: Prosveta.

Berk, Laura E. 2008. *Psihologija cijeloživotnog razvoja*. Jastrebarsko: Naklada Slap.

Carlson, R. 1988. Exemplary lives: The use of psychobiography for theory development. *Journal of Personality*, 56, 105-138.

Fajgelj, Stanislav. 2005. *Metode istraživanja ponašanja*. Beograd: Centar za primenjenu psihologiju.

Frojd, Sigmund. 1976. Jedna uspomena iz detinjstva Leonarda da Vinčija. U S. Frojd, *Iz kulture i umetnosti*, Odabrana dela Sigmunda Frojda, knjiga 5. Novi Sad: Matica srpska, 101-195.

Haslam, Nick. 2007. *Introduction to personality and intelligence*. London: Sage Publications.

Hol, Kelvin S. i Gardner, Lindzi. 1983. *Teorije ličnosti*. Beograd: Nolit.

Jerotić, Vladeta. 1976. *Bolest i stvaranje: patografske studije*. Beograd: BIGZ.

Magnavita, Jeffrey J. 2002. *Theories of personality: Contemporary approaches to the science of personality*. New York: John Wiley & Sons.

Martinović, Žarko. 1985. Psihoanalitička proučavanja književnog stvaralaštva. U Ž. Martinović (Prir.), *Psihoanaliza i književnost*. Gornji Milanovac: Dečije novine, 11-41.

McAdams, Dan P. 1988. Biography, narrative and lives: An introduction. *Journal of Personality*, 56 (1), 1–18.

McAdams, Dan P. 2005. What psychobiographers might learn from personality psychology. In W. T. Schultz (ed.), *Handbook of psychobiography*. New York: Oxford University Press, 64–83.

McAdams, Dan P. & West, S. 1997. Introduction: Personality and the case study. *Journal of Personality*, 65, 757-783.

Panić, Vladislav. 1998. *Rečnik psihologije umetničkog stvaralaštva*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Runyan, William M. 1982. *Life histories and psychobiography: Exploration in theory and method*. New York: Oxford University Press.

Runyan, William M. 1988. Progress in psychobiography. *Journal of Personality*, 56 (1), 295–326.

Schultz, William T. 2001. Psychology and life-writing. In M. Jolly (ed.), *Encyclopedia of life-writing*. London: Fitzroy-Dearborn.

Schultz, William T. (ed). 2005. *Handbook of psychobiography*. New York: Oxford University Press.

Stannard, D. 1980. *Shrinking history: On Freud and the failure of psychohistory*. New York: Oxford University Press.

Uzelac, Milan. 1991. *Stvarnost umetničkog dela*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.

Wiggins, J. S. 2003. *Paradigms of personality assessment*. New York: Guilford.

Zlatanović, Ljubiša. 2015. U potrazi za psihopatološkim značenjem stihova: slučaj Emili Dikinson. Saopštenje na Međunarodnom naučnom skupu *„Jezik, književnost, značenje"*, Filozofski fakultet, Niš, Republika Srbija, 24–25. april 2015. Knjiga sažetaka, 126–127.

Zurovac, Mirko. 1986. *Umjetnost kao istina i laž bića*. Novi Sad: Matica srpska.

Ljubiša Zlatanović

PSYCHOBIOGRAPHY AS A RESEARCH METHOD FOR THE STUDY OF THE ARTIST AND HIS WORK

Summary

How to conceptualize the relations between the psychological study of personalities and lives of great artists and their artworks is an old question in the psychology of art and psychology of creativity in general. The answer on this question provides the qualitative research tool known as the psychobiography. In its broadest sense, psychobiography is any approach to biography that emphasizes inner life (deeper personal motives and conflicts) and psychological development of the individual. In the more specific sense, it means the use of any psychological theory, concepts and levels of analysis in writing biography. The main aim in psychobiography is to provide a deeper understanding of life histories and personalities of historically significant, prominent or famous individuals (artists, scientists, political leaders, etc.) through the application of psychological theory and research. Focusing on the psychobiographical study of artists and their works, the main purpose of this paper: (1) to consider some of the central theoretical and methodological issues that arise in psychobiographical describing and interpreting of the individual, and (2) to emphasize some useful methodological guidelines that may improve this kind of research endeavor. In particular, it is stressed that interpretation in psychobiography of artist can rely on various psychological theories, not only on Freudian psychoanalitic theory. Additionally, such an interpretation must also rely on extensive and in-depth idiographic research about the complexity of individual personality and life of the artist, bearing always in mind his specific historical and sociocultural context.

Key words: psychobiography, qualitative method, study of artist, creativity and personality, psychology of art.

Оригинални научни рад / *Original research paper*

UDK 159.93/.94:73/75

AFEKTIVNI DOŽIVLJAJ REALISTIČKIH I APSTRAKTNIH UMETNIČKIH DELA

Biljana Pejić
Udruženje za empirijska istraživanja umetnosti
bilja309@ptt.rs

Sažetak

Rad se bavi ispitivanjem afektivnog doživljaja umetničkih dela različitog sadržaja. Istraživanje je rađeno na uzorku sto sedam ispitanika, oba pola, koji nisu prethodno obučavani iz oblasti likovnih umetnosti. Stimulusni materijal se sastojao od dvadeset crno-belih reprodukcija manje poznatih likovnih dela, realističkog i apstraktnog sadržaja. Ispitanici su procenjivali stimuluse na skali konotativnog diferencijala, koja je merila tri dimenzije: emotivnu, konativnu i kognitivnu. Rezultati pokazuju da se realistički sadržaji više procenjuju na kognitivnoj i emotivnoj dimenziji od apstraktnih. Apstraktni sadržaji su manje prijatni i razumljivi, otud su teži za razumevanje ispitanicima koji ne vladaju veštinom čitanja umetničkih dela.

Ključne reči: afektivni doživljaj, estetska procena, realistično, apstraktno.

1. UVOD

Kada su jednom prilikom pitali četvorogodišnjeg dečaka, sina poznatog nemačkog filozofa, o njegovim crtežima, na pitanje: „Šta je to?“, on je odgovorio: „Parobrod.“, „A ona škrabotina tamo?“, „To je umetnost.“

Ova anegdota, koju opisuje Gombrih (Gombrih, 1984) u svojoj knjizi „Umetnost i iluzija“, može da posluži i kao ilustracija kako posmatrači, koji nemaju umetničkog iskustva i nisu posebno obučavani iz oblasti likovnih umetnosti, najčešće opažaju razliku između realističkih i apstraktnih slika.

Realistička slika nastaje na principu mimezisa, odnosno podražavanja stvarnosti. Ona verno odražava stvarnost. Otud je odlikuje mogućnost lake identifikacije sadržaja i oblika. Za razliku od nje, apstraktna slika nastaje na principu izražavanja. Njen sadržaj se ne može, ili ne može tako lako, povezati sa iskustvom iz života, jer on nastaje kao rezultat ideje, a ne opažaja.

Ove dve tendencije (princip podražavanja i princip izražavanja), na određen način opisuju i razvoj celokupne umetnosti. Može se reći da se razvoj umetnosti

kretao od dominacije čulnog, ka dominaciji idejnog, s tim što je proces odvajanja od „predmetnog" – neposredno datog, tekao postepeno. Praktično, sve do pojave moderne umetnosti, osnovni stvaralački princip u likovnim umetnostima bio je princip mimezisa. Još su antički filozofi (Pitagorejci, Aristotel) umetnost nazivali podražavanjem prirode i tretirali je kao stvar čula. Slikar je nastojao da doslovno prenese oblike iz prirode i života. Slikao je ono što vidi.

Međutim, i pored nastojanja da što vernije predstave stvarnost, umetnici različitih epoha su vidljiv svet predstvaljali na različite načine. Ovu promenljivost umetničkog duha, čuveni austrijski istoričar umetnosti Alojz Rigl *(Alois Riegl),* objašnjava time da su različite epohe razvijale različite stilove prikazivanja kao nužnu posledicu sopstvenih pogleda na svet i psiholoških potreba. Po njemu, iako je svaki stil težio vernom prikazivanju prirode, svaki je imao sopstveno poimanje prirode i nužno se razlikovao od drugih (Rigl, 1969). Tokom razvoja, umetnost je išla ka sve savršenijem podražavanju, da bi vrhunac dostigla u periodu realizma.

Menjajući stvaralačku filozofiju, moderni umetnici su kao suštinu umetnosti pretpostavili izražavanje, a ne podražavanje. „Priroda i umetnost su potpuno različite i nikad ne mogu biti iste", kaže Pikaso (Valter, 2003, 53). Umetnost se više ne oblikuje prema prirodi već iz sopstvenih elemenata. Sa predmeta se skida nebitno, javlja se redukcija viđenog, ali i osobenog, ličnog i nebitnog. Dolazi do destrukcije i dezintergracije forme predmeta. „Tačnost nije istina", kažu fovisti. Umetnici su sve više usmereni ka stvaranju samostalne i osobene stvarnosti. Oni tragaju za unutrašnjom suštinom i izražavanjem ideja. Prenose svoj utisak, teže da autentično zabeleže svoje zapažanje i doživljaje. Matis ovu novu filozofiju izražava rečima: „...Postoji unutrašnja istina koja se mora izvući iz spoljašnjeg izgleda predmeta i koju treba prikazati" (Protić, 1979: 91).

Tragajući za „istinama" umetnici počinju da stvaraju sliku kao samostalni univerzum, koji je nezavisan od spoljašnje stvarnosti. Kako publika opaža i doživljava ove novine? U početku, ona se suočava sa teškoćama prilagođavanja na nove sisteme znakova u slikarstvu, da bi vremenom polako počela da se prilagođava na njih. Međutim, taj proces nadgradnje u umetnosti stalno teče, tako da se otvara pitanje: Nastavljajući neprekidno da se gradi iz novih elemenata, koje sama proizvodi, ne postaje li slika hermetički svet, koji je sve manje u mogućnosti da uspostavi komunikaciju sa širom publikom?

2. ISTRAŽIVANJA ESTETSKOG DOŽIVLJAJA REALISTIČKIH I APSTRAKTNIH UMETNIČKIH DELA

U psihologiji umetnosti i eksperimentalnoj estetici je rađeno više istraživačkih studija koje su ispitivale povezanost stepena realističnosti, odnosno apstraktnosti sa estetskim procenama umetničkih dela. Ove studije su utvrdile

da postoji negativna korelacija između estetske preferencije apstraktne i reprezentativne umetnosti (Furnham & Walker, 2001a; Knapp, 1964). Osim toga, utvrđeno je da se reprezentativna umetnička dela, generalno, više procenjuju od apstraktnih, na skali prijatnosti (Boselie & Cesaro, 1994; Feist & Brady, 2004; Furnham & Walker, 2001a, 2001b; Hekkert & van Wieringen, 1996a; Kettlewell, Lipscomb, Evans & Rosston, 1990; Zuckerman, Ulrich & McLaughlin, 1993).

Takođe, rađene su brojne istraživačke studije koje su ispitivale kako umetničko obrazovanje i iskustvo u stvaralačkom procesu utiču na procene umetničkih slika različitog stepena realističnosti. Dobijeni su prilično dosledni nalazi kada je reč o preferenciji dela reprezentativne i apstraktne umetnosti. Umetnici, generalno, više vrednuju apstraktnu umetnost, dok osobe koje se ne bave umetnošću –reprezentativnu (Frumkin, 1963; O'Hare, 1976; Neperud, 1986; Hekkert & van Wieringen, 1996b; Furnham & Walker, 2001a, 2001b; Millis, 2001; Kozbelt, 2006; Pejić i Škorc, 2010).

O'Hare (1976) je, na primer, utvrdio da studenti umetnosti izražavaju izrazitu odbojnost prema čisto reprezentativnom slikarstvu, za razliku od studenata neumetničkih grupa koji ispoljavaju preferenciju prema reprezentativnim slikama generalno, posebno impresionističkim.

Neperud (1986) je, takođe, ispitivao razlike u estetskim procenama reprezentativnih i apstraktnih sadržaja (slika, kolaža i šara), između studenata umetnosti i neumetničkih grupa, na većem broju skala (prijatnost, hedonički ton, pobuđenost i neizvesnost). Utvrdio je da studenti umetnosti značajno više ocenjuju apstraktne sadržaje na skalama hedonističkog tona i prijatnosti, od studenata neumetničkih grupa. Dobijene razlike je objasnio uticajem sistematskog likovnog obrazovanja. Likovno obrazovanje omogućava sticanje znanja o umetničkim stilovima, strukturi i organizaciji kompozicije i tako određuje kako će se opažati i vrednovati dela različitih umetničkih pravaca (Neperud, 1986).

Hekkert i Wieringen (1996a) su poredili procene reprezentativnih i apstraktnih slika, nekoliko grupa ispitanika koje su se razlikovale po stepenu umetničkog obrazovanja i iskustva sa vizuelnim umetnostima, na više skala procene. Utvrdili su da sa porastom stepena umetničkog obrazovanja opada preferencija prema reprezentativnoj umetnosti, u korist apstraktne. Neeksperti (univerzitetski studenti bez iskustva ili interesovanja za umetnost) i relativni eksperti (stariji studenti industrijskog dizajna) više su vrednovali reprezentativna dela od apstraktnih, dok umetnički eksperti (stariji studenti umetničke škole, sa najmanje dve godine obrazovanja i iskustva sa vizuelnim umetnostima), nisu pravili ove razlike. Analiza odgovora pokazuje da ove razlike potiču od različitih aspekata umetničkih dela, na koje ispitanici usmeravaju pažnju. Tako, osobe koje se ne bave umetnošću više se oslanjaju na semantičke karakteristike (sadržaj slike, osobine boje), a umetnici na formalne i stilske osobine i odnose među njima. To ukazuje da umetnici, prilikom evaluacije, uzimaju u obzir elemente koji su specifični za oblast umetnosti (Hekkert & Wieringen, 1996b).

Do sličnih zaključaka su došli i drugi istraživači. Na primer, Cupchik i Gebotys (1988) su utvrdili da su neumetnici usmereni na prepoznavanje objekata u umetničkom delu, dok su umetnici više fokusirani na stilske odlike umetničkog dela (boju, linije, teksturu, itd.). Winston (1992) je, takođe, utvrdio da su neumetnici usmereni na sadržaj i da preferiraju reprezentativne slike, dok se umetnici fokusiraju na formu i svojstva kao što su boja, kompozicija i sl.

Istraživanja kod nas, takođe, potvrđuju da studenti neumetničkih grupa više preferiraju realističke crteže od drugih formi (krokija, stilizovanih, ekspresivnih i apstraktnih crteža). Oni ispoljavaju doslednost u estetskoj proceni ovog tipa crteža – više ih vrednuju bez obzira na tematiku dela (Pejić, 2013). S druge strane, studenti umetnosti više preferiraju slobodnije umetničke forme (Pejić, 1999).

U istraživanju rađenom sa studentima umetnosti (Fakulteta likovnih umetnosti i Fakulteta primenjenih umetnosti) i studentima psihologije, potvrđeno je da sistematsko likovno obrazovanje značajno utiče na estetsku procenu crteža u korist vrednovanja apstraktnih sadržaja. Takođe, utvrđeno je da pored likovnog obrazovanja, na estetsku procenu dela utiču iskustvo i orijentacija u stvaralačkom radu. Naime, neumetnička i umetnička grupa koja je usmerena na stvaranje umetničkog dela sa utilitarnom funkcijom značajno više vrednuju realističke crteže od umetničke grupe koja je orijentisana na stvaranje umetničkih dela sa isključivo esteskom funkcijom (Pejić i Škorc, 2010).

3. ISTRAŽIVANJE

Polazeći od istraživanja koja pokazuju da stepen realističnosti određuje estetski doživljaj i utiče na estetski sud, posebno kod neumetnika, postavlja se pitanje koje su to perceptivne karakteristike koje utiču na estetsku procenu. S obzirom na to da su ranija istraživanja pokazala da neumetnici više preferiraju realističke od apstraktnih sadržaja (Pejić, 2013), cilj ovog istraživanja je bio da se utvrde operativne karakteristike po kojima se razlikuju realistički i apstraktni crteži.

3.1. Eksperiment

Metod

Subjekti: U istraživanju je učestvovalo sto sedam studenata prve godine psihologije, Filozofskog fakulteta u Beogradu. Uzorkom su obuhvaćeni ispitanici oba pola. Ispitanici nisu prethodno sistematski obučavani iz oblasti likovnih umetnosti.

Stimulusi: Stimulusni materijal se sastojao od dvadeset reprodukcija crteža. Crteži su se razlikovali po tipu obrade i bili su razvrstani u dve grupe: 1. realistički i 2. apstraktni crteži. Grupe su bile izjednačene po broju – svaka je brojala po deset crteža-stimulusa.

Realistički crtež odlikuje precizan opis viđenog. Sadrži puno detalja, deskripcija, preciznih elemenata, jer postoji potreba da se u maksimalnoj meri definiše ono što se crta. Ima za cilj da stvarnost odrazi na što verniji način.

Apstraktni crtež pokušava da registruje nešto što nije u neposrednom perceptivnom polju, već u dubljem kognitivnom. Ovde se ne beleži viđeno, već mišljeno, nešto što nije dato u neposrednom perceptivnom polju. On ne oslikava predmete iz prirode, nego je sam sebi realnost.

Imajući u vidu da apstraktni crtež predstavlja opozit figuraciji, odnosno da kod njega oblici iščezavaju, za ovo istraživanje su birani apstraktni crteži koji su bili tako komponovani da asociraju na figuralno, dakle, koji su bili uslovno apstraktni.

1. Primer realističkog i apstraktnog crteža–stimulusa

Izabrani crteži-stimulusi su bili manje poznata dela afirmisanih likovnih umetnika, koji su pripadali različitim epohama i umetničkim stilovima. Rađeni su različitim tehnikama u crno–beloj boji, kako bi se izbegao uticaj kolorita na procenu. Crteže su birala tri stručnjaka iz oblasti likovnih umetnosti (slikar, vajar i istoričar umetnosti).

Instrument: Korišćena je skala konotativnog značenja (Janković, 1999). Skala se sastojala od dvanaest sedmostepenih skala, datih u formi semantičkog diferencijala, čiji su krajevi bili definisani opozitnim pridevima. Skala je merila tri dimenzije: emotivnu, konativnu i kognitivnu dimenziju.

Emotivna dimenzija je obuhvatala sledeće parove prideva: prijatno-neprijatno, pozitivno-negativno, privlačno–neprivlačno i opuštajuće–uznemirujuće.

Konativna dimenzija je obuhvatala sledeće parove prideva: upečatljivo–neupečatljivo, aktivno–pasivno, podsticajno–nepodsticajno i zanimljivo-nezanimljivo.

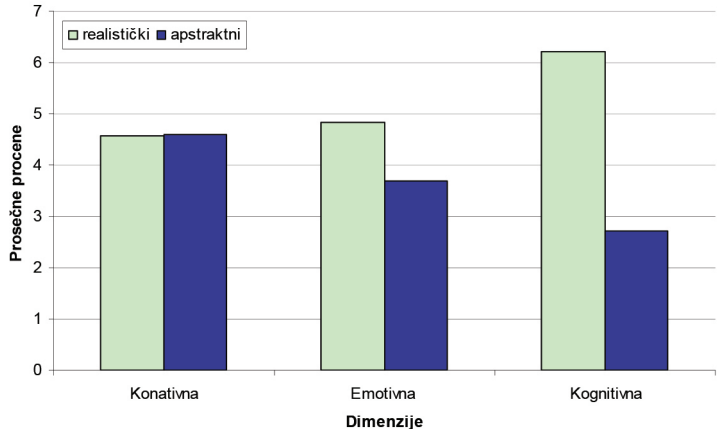
Kognitivna dimenzija je obuhvatala sledeće parove prideva: razumljivo–nerazumljivo, određeno–neodređeno, smisleno–besmisleno i stvarno–nestvarno.

Postupak: Stimulusi su izlagani pojedinačno, putem LCD projektora, prema unapred određenom balansiranom redosledu. Zadatak ispitanika je bio da svaki crtež-stimulus proceni na svih 12 skala, neposredno nakon gledanja, na skali od -3 do +3, gde je vrednost 1, bez obzira na predznak, uvek označavala malo, vrednost 2 – izraženost u srednjoj meri, a vrednost 3 mnogo. Vreme izlaganja i procene nisu bili vremenski ograničeni, čime je postupak istraživanja bio bliži prirodnoj situaciji.

4. REZULTATI

Procene na skali od -3 do +3 su transponovane u vrednosti od 1 do 7. Zatim su izračunate prosečne vrednosti za svaku dimenziju posebno, tako što su sabrane vrednosti na skalama koje su definisale pojedinačne dimenzije i podeljene sa brojem skala svake dimenzije. Potom je rađena analiza varijanse.

Analiza varijanse pokazuje da postoji statistički značajan osnovni efekat tipa crteža na *emotivnoj dimenziji:* F(1;105)=372,01, p<.001 i *kognitivnoj dimenziji:* F(1;105)=6328,23, p<.001. Na *konativnoj dimenziji* nije utvrđen statistički značajan efekat tipa crteža: F(1;105)=0,13, p=.723. Osnovni efekat tipa crteža ukazuje na to da postoje sistematske razlike u proceni realističkih i apstraktnih crteža na *emotivnoj* i *kognitivnoj* dimenziji. Post hoc analiza pokazuje da se realistički crteži značajno više procenjuju na obe dimenzije od apstraktnih (Slika 2).



Slika 2. Prosečne procene realističkih i apstraktnih crteža na skali konotativnog značenja

Ispitivanja značajnosti razlika u procenama po dimenzijama, u okviru svakog tipa crteža, pokazuju da se realistički crteži najviše procenjuju na kognitivnoj dimenziji, nešto manje na emotivnoj, a najmanje na konativnoj dimenziji (Tabela 1).

Tabela 1. Značajnost razlika u procenama po dimenzijama kod realističkih crteža

Poređeni parovi dimenzija	Razlike u AS	t-test	df	Značajnost
Emotivno > Konativna	.247	5,346	106	.000
Emotivno < Kognitivna	-1,387	-32,959	106	.000
Konativno < Kognitivna	-1,635	-39,050	106	.000

Apstraktni crteži se najviše vrednuju na konativnoj, zatim emotivnoj, a najmanje na kognitivnoj dimenziji (Tabela 2).

Tabela 2. Značajnost razlika u procenama po dimenzijama kod apstraktnih crteža

Poređeni parovi dimenzija	Razlike u AS	t-test	df	Značajnost
Emotivno < Konativna	-,916	-20,418	106	.000
Emotivno > Kognitivna	.958	22,148	106	.000
Konativno > Kognitivna	1,875	38,759	106	.000

5. DISKUSIJA I ZAKLJUČCI

Rezultati istraživanja pokazuju da stepen realističnosti, odnosno apstraktnosti značajno utiče na afektivni - subjektivni doživljaj umetničkog dela. Realistički i apstraktni crteži se značajno razlikuju na kognitivnoj i emotivnoj dimenziji, u korist vrednovanja realističkih crteža. Razlike su više izražene na kognitivnoj dimenziji, što ukazuje na veći značaj ove dimenzije u subjektivnom doživljaju umetničkih dela.

Realistički crteži se značajno više doživljavaju razumljivijim, određenijim, smislenijim i stvarnijim, odnosno prijatnijim pozitivnijim, privlačnijim i opuštajućim od apstraktnih.

Dalja analiza pokazuje da su realistički crteži najviše procenjeni na kognitivnoj, manje na emotivnoj, a najmanje na konativnoj dimenziji. Odnosno, zasićenost dimenzijama opada od kognitivne ka konativnoj dimenziji. To ukazuje da se realistički crteži najviše doživljavaju kao razumljivi, određeni, smisleni i stvarni, manje kao prijatni, pozitivni, privlačni i opuštajući, a najmanje kao upečatljivi, aktivni, podsticajni i zanimljivi.

Aptraktni crteži izražavaju suprotnu tendenciju. Oni su najviše zasićeni konativnom, manje emotivnom, a najmanje kognitivnom dimenzijom. Udeo zasićenosti opada od konativne ka kognitivnoj dimenziji. Apstraktni crteži se najviše doživljavaju kao upečatljivi, aktivni, podsticajni i zanimljivi, manje kao prijatni, pozitivni, privlačni i opuštajući, a najmanje kao razumljivi, određeni, smisleni i stvarni.

Ako se pođe od saznanja ranijih studija da neumetnici više preferiraju realističke od apstraktnih umetničkih dela, kao i da su razlike najviše izražene na kognitivnoj dimenziji, to upućuje na zaključak da apstraktna umetnička dela sadrže dosta elemenata koji su protiv nje s aspekta preferencije. Naime, ona nisu prepoznatljivog sadržaja, nisu realistična, složena su.

Apstraktni crteži se, između ostalog, odlikuju dvosmislenošću, otvorenim obimom značenja i zahtevaju ovladavanje veštinom njihovog „čitanja". Apstraktnu sliku možemo da uporedimo sa jezikom koji se sastoji iz novih reči i nove sintakse koje se ne mogu do kraja razumeti. Apstraktna slika je teška za čitanje i prihvatanje, jer osoba koja nije sistematski obučavana iz oblasti likovnih umetnosti ne ume da tumači nove kombinacije u smislu vidljivog sveta. Zato se one doživljavaju kao nerazumljive, određene, smislene i stvarne. Rezultati upućuju

na to da je potrebna stalna edukacija i susretanje sa apstraktnom vizuelnom umetnošću, da bi se mogla razviti osetljivost za apstraktni umetnički jezik i da bi se slika mogla doživeti i adekvatno estetski vrednovati.

Literatura

Boselie, F. and A. Cesaro. 1994. Disjunctive ambiguity as a determinant of the aesthetic attractivity of visual patterns. *Empirical Studies of the Arts,* 12 (1), 85–94.

Cupchik, G. C. and R. J. Gebotys. 1988. The search for meaning in art: Interpretative styles and judgments of quality. *Visual Arts Research,* 14, 38–50.

Feist, G. J. and T. R. Brady. 2004. Openness to experience, non-conformity, and the preference for abstract art. *Empirical Studies of the Art,* 22 (1), 77–89.

Frumkin, Robert. M. 1963. Sex, familiarity, and dogmatism as factors in painting preferences. *Perceptual and Motor Skills,* 17, 12.

Furnham, A. and J. Walker. 2001a. Personality and judgements of abstract, pop art, and representational paintings. *European Journal of Personality*, 15, 57–72.

Furnham, A. and J. Walker 2001b. The influence of personality traits, previous experience of art, and demographic variables on artistic preference. *Personality and Individual Differences*, 31, 997–1017.

Gombrich, Ernst. H. 1984. *Art and Illusion.* New Jersey: Princeton University Press.

Hekkert, P. and P. C. W. van Wieringen. 1996a. The impact of level of expertise on the evaluation of original and altered versions of post-impressionistic paintings. *Acta Psychologica*, 94 (2), 117–131.

Hekkert, P. and P. C. W. van Wieringen. 1996b. Beauty in the eye of expert and nonexpert beholders: A study in the appraisal of art. *The American Journal of Psychology,* 109 (3), 389–407.

Janković, Dragan. 1999. Konotativni aspekt značenja: konstrukcija konotativnog diferencijala. Beograd: *LEP saopštenja,* 66.

Kettlewell, N. et al. 1990. The effect of subject matter and degree of realism on aesthetic preferences for paintings. *Empirical Studies of the Arts*, 8 (1), 85–93.

Knapp, Robert. H. 1964. An experimental study of a triadic hypothesis concerning the sources of aesthetic imagery. *Journal of Projective Techniques and Personality Assessment,* 28, 49–54.

Kozbelt, Aaron. 2006. Dynamic Evaluation of Matisse`s 1935 Large Reclining Nude. *Empirical Studies of the Arts,* 24 (2), 119–137.

Millis, Keith. 2001. Making meaning brings pleasure: The influence of titles on aesthetic experiences. *Emotion,* 1, 320–329.

Neperud, Ronald. W. 1986. The relationship of art training and sex differences to aesthetic valuing. *Visual Arts Research,* 12 (2), 11–19.

O'Hare, David. P. A. 1976. Individual differences in perceived similarity and preference for visual art: A multidimensional scaling analysis. *Perception and Psychophysics,* 20, 445–452.

Pejić, Biljana. 1999. Uticaj likovne obrade na estetsko suđenje. *V Naučni skup Empirijska istraživanja u psihologiji.* Beograd: Filozofski fakultet, Rezimei, 13.

Pejić, Biljana. 2013. Estetska procena crteža. U B. V. Nešić i K. M. Marković (ur.), *Psihologija i umetnost, Međunarodni tematski zbornik.* Kosovska Mitrovica: Univerzitet u Prištini, 2, 75–90.

Pejić, Biljana i B. Škorc. 2010. Uticaj sistematskog likovnog obrazovanja na estetsko suđenje. U D. Branković i ur. odbor (ur.), *Naučna i duhovna utemeljenost društvenih reformi, Zbornik radova sa naučnog skupa*. Banjaluka: Filozofski fakultet, Knjiga 10, 333–343.

Protić, Miodrag. 1979. *Oblik i vreme*. Beograd: Nolit.

Rigl, Alojz. 1969. Historijska gramatika likovnih umetnosti. *Život umetnosti,* 10. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.

Valter, Ingo. 2003. *Pablo Pikaso 1881–1973 – Genije dvadesetog veka*. Beograd: IPS Media.

Winston, Andrew. S. 1992. Sweetness and light: Psychological aesthetics and sentimental art. In G. Cupchik and J. László (Eds.), *Emerging visions of the aesthetic process: Psychology, semiology, and philosophy.* New York, NY: Cambridge University Press.

Zuckerman, M., R. S. Ulrich and J. McLaughlin. 1993. Sensation seeking and reactions to nature paintings. *Personality and Individual Differences,* 15 (5), 563–576.

Biljana Pejić

AFFECTIVE EXPERIENCE WITH REALISTIC AND ABSTRACT ART OBJECTS

Summary

This paper aims to investigate affective experience related to different types of art: realistic and abstract. The research was carried out on 107 first year students of psychology, both genders, who were not previously trained in the field of art. Stimulants were 20 black and white replicas of less known work of art, with either realistic or abstract contents. Participants were evaluating stimula using connotative-differential scales that measured three dimensions: emotive, connotative and cognitive. Results show that realistic and abstract contents differ in two out of three dimensions. More realistic works of art were highly evaluated on cognitive and emotive dimensions, higher than abstract drawings. Abstract contents are seen as less comprehensible and clear, and are more difficult to be understood for respondents who do not master the skill of artworks comprehension.

Key words: affective experience, aesthetic evaluation, realistic, abstract.

Оригинални научни рад / *Original research paper*

UDK [159.9:78]+781/782

ARHETIPSKA INTERPRETACIJA MUZIKE[1]

Milena Medić
Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti
hrimed@eunet.rs

Sažetak

Rad polazi od gledišta Karla Gustava Junga po kome je „praksa umetnosti psihološka aktivnost", a imaginacija (proizvođenje raznovrsnih arhetipskih predstava) *sui generis* kreativna delatnost kolektivno nesvesnog psihe. Sa psihom „stupamo u carstvo bogova", u policentričko mitsko polje personifikacija. Politeistička psihološka perspektiva poima mitske božanske konfiguracije kao *locuse* psihičkih zbivanja. Novi osećaj psihičke realnosti zahteva kvalitativno drugačiju vrstu epistemološke upitanosti, kada je u pitanju muzika (ali i uopšte umetnost i kultura), onu koja prednost daje pitanju ŠTA je specifično prisutno i predstavljeno, i KO, odnosno koja arhetipska konstelacija „govori" u određenom stilu svesti i modusu prezentacije. Tada muzičke prakse, diskursi, poetike mogu da se sagledaju kao psihološka polja u kojima prebivaju kolektivno nesvesni obrasci psihe. Arhetipska hermeneutika može, kao kritička metoda tumačenja i razumevanja muzike, da baci novo svetlo na stil, žanr, formu, strukturu, sintaksu, tonski sistem, kompozicioni metod nekog pojedinačnog muzičkog dela, fenomena ili procesa. U radu ću artikulisati karakteristične primere.

Ključne reči: Jung, arhetipska imaginalna interpretacija, muzika.

Godine 1922, Karl Gustav Jung (Karl Gustav Jung, 1875–1961) obrazložio je da je praksa umetnosti, kao i bilo koja druga delatnost čoveka, baš zato što je ljudska, u suštini aktivnost psihe, te da joj se može pristupati sa psihološkog gledišta. (Jung, 1972: 65) On je isto tako u više navrata isticao da psiha na autonoman način stvara imaginalnu realnost svaki dan, jer psihička ispunjenja intenziteta i vrednosti imaginalne delatnosti, kao neposrednog izraza protoka psihičke energije, svesti „nisu data drukčije nego u obliku predstava ili sadržaja". (Jung, 2003: 319) To je stoga što kolektivno nesvesna matrica psihe, čiji su sadržaj arhetipovi, *a priori* podstiče, kao pojetička ili stvaralačka osnova psihe, njihovo spontano otelotvorenje, u kolektivnoj ili individualnoj svesti, u arhetipske

[1] Rad je ostvaren u okviru projekta Identiteti srpske muzike u svetskom kulturnom kontekstu (br. 1770019), koji se realizuje na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, a finansijski ga podržava Ministarstvo prosvete i nauke Republike Srbije.

predstave. Uvid u mnogobrojna i različita uobličenja i elaboracije arhetipskih predstava čak i izvan ličnog prostora psihe, dakle, u skladu s obeležjima specifičnog trenutka istorije i konteksta određene kulture koja ih proizvodi (u simbolima, mitovima, ritualima, folkloru, običajima, intelektualnim idejama, velikim naučnim otkrićima, umetnostima, vizijama, snovima itd.), a što je ujedno „dokaz ujednačene forme psihičkog zbivanja u prostoru i vremenu", (Jung, 1996: 344) arhetipski imaginalni osećaj psihičke realnosti zahtevao je utoliko u Jungovom slučaju kvalitativno drugačiju vrstu epistemološke upitanosti, onu kojom je i bio artikulisan epohalni skok psihologije iz prostora klinike u područje kulture. Otkrićem objektivno istorijskih i kulturnih stratuma psihe kao reflektora preoblikovanja instinkata u kulturnu imaginaciju, prepoznavanjem, drugim rečima nagona za refleksijom kao kulturnog nagona *par excellence*, čija se snaga ispoljava u moći kulture da se samopotvrdi u memorijskom carstvu objektivne psihe kao *opus contra naturam*, bila je otvorena dvosmerna mogućnost iskustvovanja psihičke realnosti – istraživanjem kulturne memorije u psihi (izvan i iznad potonjih rasnih, etničkih, klasnih i inih diferencijacija), ali i imaginalnog u samoj kulturi. Psiha je, posledično, bila oslobođena statusa objekta analize zadobijajući dignitet njenog subjekta u smislu perspektive gledanja i horizonta razumevanja, a analitička psihologija je, zahvaljujući otvaranju za višestruka ukrštanja kako sa umetnošću, tako i sa drugim naučnim disciplinama, mogla da bude smeštena, kao psihologija kulture, na liniju tradicije hermeneutike zasnivajući se kao hermeneutička psihologija. Sledstveno tome, amplifikacija i aktivna ili arhetipska imaginacija pokazali su se u isto vreme kao *praxis* i *poiesis*, *experientia* i *methodica*, dakle, kao živo iskustvo individue i kao hermeneutički metodi psihološkog ispitivanja. Pri tome, zlatno pravilo je „rad predstave" ili „fokus na predstavi", što uključuje psihološko i simboličko-metaforičko pronicanje u dubinu kao kapacitet interiornosti izvesne pojave ili zbivanja.

Bez obzira da li su spoljašnja zbivanja ispoljena u vizuelnosti, govoru, zvuku, tekstu, ideji, u društvenim, religijskim, političkim, lingvističkim, fonetskim, gramatičkim, sintaksičkim, narativnim, emocionalnim, telesnim gestovima, praksama i diskursima, njihovo produbljivanje u psihološko iskustvo pomoću imaginalne refleksije uključuje diferencijaciju spram pozadine arhetipskih konstelacija. Ove pak nisu „slike (otisci) fizičkih događaja", ni mentalni (racionalni) konstrukti, niti ljudske reprezentacije ili alegorijske forme, zato što nisu nešto što neko doslovno vidi, čuje, oseća ili konceptualizuje. One, naprotiv, služe kao imaginalne perspektive gledanja i slušanja (viđenje-kroz i čujenje–kroz) koje usmeravaju simboličko čitanje/tumačenje i razumevanje. S tim u vezi, ako analiza i kriticizam muzike razmatraju danas muziku kao praksu i diskurs društva, kulture i istorije, a analitička psihologija shvata ove kao aktivnost i proizvod psihe, onda se i muzici i njenim društveno-kulturnim realnostima može pristupiti razvijanjem imaginalnog gledišta, intuiranjem njene arhetipske interiornosti. Muzika je, drugim rečima, takođe način na koji psiha

govori i dela u svetu, rečju, polje *psychopoiesisa* (dušetvorenja). Polazeći od pitanja ŠTA je prisutno, misleći na specifično zbivanje, i KO, odnosno koja arhetipska božanska konfiguracija progovara u određenom stilu svesti i modusu prezentacije, arhetipsko promatranje muzike kao hermeneutička aktivnost može da „baci" novo svetlo na žanr, formu, sintaksu, tonski sistem, kompozicioni metod nekog pojedinačnog dela, poetiku kompozitora ili osnovu koherencije izvesnog istorijskog stilskog razdoblja.

Poniranjem u istoriju muzičke teorije i praksu komponovanja pre Šenbergovog stvaralačkog ustanovljenja i teorijskog objašnjenja emancipacije muzičke disonance u početnoj deceniji XX veka, možemo da uočimo naglašeno hijerarhijsko pozicioniranje opozitnih parova (jednostavni i složeni *ratio*, savršena i nesavršena konsonanca, konsonanca i disonanca, dur i mol, dijatonika i hromatika; tome možemo dodati polarnost prve i druge teme, tenzije i razrešenja). Unutar pomenutih parova, distinkcija i pre svega distanciranost njegovih članova, otkrivaju na simptomatičan način sveprisutnost ideje o inferiornosti druge strane (disonance okvalifikovane kao dijabolično, mola okarakterisanog kao inverzija dura, hromatike kao tamne, mračne). Istorijsko i kulturno istrajavanje ove ideje, u smislu *ujednačene forme zbivanja u prostoru i vremenu*, ukazuje na njeno transistorijsko poreklo, na uslovljenost onom arhetipskom strukturom svesti koja oblikuje patrijarhalni monoteizam svesti usmeren u hijerarhijskom lancu bića ka maskulinoj i, dodajmo, konsonantnoj, dijatonskog (beloj) perfekciji. Logika superiornosti, separacije i distanciranosti spram drugog (a usled ismevanja erosa), logika iz koje i proizlaze nejednake opozicije – ovaploćene u nadmoćnosti translucentne hiperborejske beline Feba i, srazmerno toj nadmoćnosti, u vegetativnoj krhkosti i mortalnoj inferiornosti njegovih senovitih anima-reakcija (Dafna, Hijakint, Kiparis, Driopa i dr., svi su redom okončali u biljnoj metamorfozi) – od samog početka suštastveni su deo Apolonovog mitskog carstva. Upravo Apolon, kao imaginalna univerzalija sa kolektivno nesvesnim značajem, obezbeđuje arhetipski koren fantaziji o asimetričnoj polarnosti.

Apolonska ideja po kojoj, dakle, manji stepen konsonance teži prema većem stepenu konsonance unutar hijerarhijskog lanca bića prema perfekciji, nije se suštinski menjala između XII i XX veka, premda je omogućavala razlučivanje pre svega polifonih tehnika komponovanja u određenim kardinalnim istorijskim periodima. Međutim, ono što je bilo podložno promeni, pre svega krajem XVII i početkom XVIII veka, jeste kontekst tonskog sistema. Novozasnovana funkcionalna harmonija durskog i molskog tonaliteta počivala je na ideji gravitacije, što će reći centripetalno regulisanih harmonskih i tonalitetnih veza i odnosa. To stoga što je postojanje centra bilo izvorište i osnova željene muzičke koherence. No, ono se manifestovalo na još jedan bitan način u poznobaroknoj muzici, ali i kasnije u bramsovskoj romantičarskoj i šenbergovskoj ekspresionističkoj muzici. Naime, sa konstituisanjem funkcionalnog tonaliteta u peri-

odu poznog baroka, unutrašnji tok pojedinačnog stava počeo je da zavisi od „krajnje fleksibilnog formalnog principa", (Bukofzer, 1947: 359) tzv. kontinuirne ekspanzije (Fortspinnung), koji je obezbeđivao monotematski mišljenu integraciju kontinuiteta kompozicije (u smislu iznovnog vraćanja na jednu temu, dok u poznijem metodu razvojne varijacije na jedan motiv kod Bramsa ili Grundgestalt kod Šenberga). Fantazija o centru saobražava ideje tonične gravitacije i monotematizma u jedinstvenu arhetipsku perspektivu koja u njihovoj istorijskoj događajnosti reflektuje realnost psihičkog zbivanja. Reflektuje ukorenjenost u onoj arhetipskoj strukturi svesti koja privileguje fokusiranje, to jest usredištenost, koncentraciju u jednoj tački iz koje potiču tonalna divergencija i konvergencija, tački koja kao početak i kraj proizvodi zaokruženost, kružnu formu. Takav stil svesti personifikovan je u mitskoj figuri Hestiji, boginji kućnog ognjišta, gradskog centra, okruglog *omphalosa* u Apolonovom proročištu u Delfu. (Medić, 2012: 183–185)

U nekim drugim vrednostima i pojavnostima zapadnoevropske (muzičke) kulture, zapravo svugde gde je bio naglašen osećaj za vreme, prošlost ili pak zakon, red i poredak, formu, strukturu i konstrukciju, a ispoljen u apstraktnim matematičkim zakonitostima numeričke koncentracije i geometrijske proporcionalne strukturacije – na primer, u poimanju numeričke suštine muzike kao jedne od četiri matematičke veština unutar srednjovekovnog *quadriviuma*; zatim, u žanrovskoj poetici fiksiranih muzičko-poetskih formi (*formes fixee*), negovanih između XIII-XV veka u Francuskoj; potom, teološki zasnovanom numeričkom simbolizmu u muzici J. S. Baha i njegovih luteranskih protestantskih savremenika; u sklonosti nemačkog klasicizma XVIII veka ka čvrstom uređenju „kvadratne" sintakse (po principu 2+2=4+4=8+8=16+16 itd.) i artikulisanju arhitektonskih formalnih tipova; konačno, u kreaciji visokointelektualizovanog tonskog sistema/tehnike komponovanja kakav je bio integralni serijalizam i, unutar njega matematički i geometrijski strogo kontrolisanih struktura – dakle, u fantaziji o strukturi i vremenu (prošlosti) možemo da prepoznamo delatnost stare, hladne, racionalne mitske konstelacije Krona, Saturna ili *senexa*.

Iskorakom iz metafizičke tradicije i njene velike piramide Izvesnosti, iz njenih inovativno-progresivnih i ciklično-dijalektičkih, homogenizujućih i totalizujućih strategija i velikih narativa, novi tip semantizma koji postavlja postmoderna izbija iz pukotina rasprsnutog smisla, čak iz izmaka tog smisla. Izbija, naime, iz zavodljivog istoriografsko-metafikcionalnog pluraliteta koji je učinak igre tragova i razlika, razbližavanja i pridaljenja, igre koja se razotkriva kao igra na rubu vremena. Budući da ne računa na oživljavanje istorije i prošlih stilova, već na „zamrznuto stanje" istorije u kojem istorijski artefakti, „lišeni svojih istorijskih i stilskih koordinata", zadržavaju jedino „svoje značenjske nivoe ostvarene u njihovim primarnim kontekstima", (Veselinović-Hofman, 1997: 18) tom igrom se rastvara i raspršuje istorijska i temporalna izvesnost i stabilnost. Po specifičnim načinima na koje se gradi jedno postmodernističko delo (citatnost, pačvork,

kolažno-montažni spoj nespojivog, parodijska intertekstualnost, ironija i duhovitost kao estetske kategorije, razne vrste ludičkog čina, decentriranost, fragmentarnost, višestrukost, višesmernost, itd.), po težnji da komunicira i znači, postmodernističko stanje se može razumeti kao stanje puerilnosti. U svetlu toga, ono je merkurovsko jer je psihopomp Merkur taj koji se kreće po raskrsnicama kao otvorenim mestima prelaza i prolaza iz jednog sveta u drugi, jednog konteksta u drugi, i koji zbog svoje krilate brzine može da se stvori bilo gde u prostoru i vremenu, dakle, u bilo kojem kutku saturnovskog/senesovskog/hronosovskog velikog muzeja istorije, pokazujući njegove tragove i razlike kao, bodrijarovski rečeno, drugo od istog, jer sam ne poseduje identitet već pluralitet. Ono je takođe hermesovsko jer je Hermes taj koji prima i prenosi pluralne i polistilističke poruke i značenja i koji uspostavlja komunikacije i veze. Ono je isto tako erosno jer je Eros taj koji spaja, sklapa, približava ono što je udaljeno i različito držeći ih u isto vreme u žudnji i u razlici. Konačno, ono je puerovsko jer je *puer aeternus* ono večito dete koje poziva na aistorijski i atemporalni ludički čin *poiesisa*. (Hillman, 1988: 34–35)

Uvidom u mogućnost saobražavanja u jedinstvenu arhetipsku perspektivu klastera vremenski bliskih ili udaljenih kompozicionih praksi i tehnika, kao i principa formalne organizacije i estetskih načela, zaključila sam da arhetipološki[2] pristup muzici nudi koherentno objašnjenje i psihološko razumevanje naizgled različitih muzičkih fenomena kao dominanti ili obrazaca. Oni sugerišu snažno dejstvo kolektivno nesvesnih sila u oblikovanju i preobražajima stvaralačke svesti. Utoliko, praktična primena jungijanskih metoda amplifikacije i arhetipske imaginacije može epistemološki da produbi samu nauku o muzici (muzikologiju i muzičku teoriju i analizu) obogaćujući njeno distinktivno polje znanja arhetipskom perspektivom. Pri tome, arhetipološka metodologija i interpretacija ne teže da dokažu mogućnost čitanja i razumevanja muzike, njene istorije, praksi diskursa i reprezentacije zbog arhetipskih značenja. Sasvim suprotno, one nastoje da pokažu da prakse i diskursi muzike upravo kao psihičke delatnosti **otelovljuju arhetipska značenja** nezavisno od ličnih intencija autora. Arhetipološki pristup muzici oslobađa nas na taj način od, u nauci, davno napuštene romantičarske paradigme intencionalnosti i autonomije muzike (umetnosti). Omogućavajući dostizanje onih nivoa značenja koja su s one strane subjektivne svesti i potvrđujući ujedno ujednačenu formu psihičkog zbivanja u vremenu i prostoru, arhetipologija muzika može uistinu da se prihvati kao integralni deo hermeneutičkog ispitivanja.

[2] U radu pravim razliku između odrednica arhetipsko (kada se odnosi direktno na arhetip) i arhetipološko (kada se odnosi na naučnu perspektivu gledanja, a u tom slučaju izraz ne znači tipologiju već logos arhetipova).

Literatura

Bukofzer, Manfred T. 1947. *Music in the Baroque Era*. London: J. M. Dent & Sons Ltd.

Hillman, James. 1988. Senex i puer: jedan aspekt istorijske i psihološke sadašnjosti. *Delo*, 9–10, 3–39.

Jung, Karl Gustav. 1972. *The Spirit in Man, Art, and Literature*. Princeton: Princeton University Press.

Jung, Karl Gustav. 1996. *Dinamika nesvesnog*. Novi Sad: Matica srpska.

Jung, Karl Gustav. 2003. *Psihološki tipovi.* Beograd: Dereta.

Medić, Milena. 2012. *Arhetip anime i transformacija stvaralačke svesti od Vagnerove Izolde do Bergove Lulu*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

Veselinović-Hofman, Mirjana. 1997. *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*. Novi Sad: Matica srpska.

Milena Medić

ARCHETYPAL INTERPRETATION OD MUSIC

Summary

The paper starts from a view held by Karl Gustav Jung that "artistic practice is a psychological activity", and imagination (the production of diverse archetypal images), a creative activity *sui generis* of the collective unconscious. With the psyche "we enter into the realm of gods", into a polycentric mythical field of personification. The polytheistic psychological perspective conceives of mythical divine configurations as the *loci* of psychic activities. This new awareness of psychic reality demands a qualitatively different kind of epistemological inquisitiveness with respect to music (and more broadly art and culture), an inquisitiveness that favors the question of WHAT is the specific presence and representation, and WHO, or which archetypal constellation "speaks" within a given style of consciousness and mode of representation. It is than that musical practice, discourses, and poetics can be regarded as psychological fields in which the collectively unconscious models of the psyche reside. Archetypal hermeneutics as a critical method of interpretation can shed a new light on the style, genre, form, structure, syntax, tonal system or compositional method of an individual musical work, phenomenon or process.

Key words: Jung, archetypal imaginal interpretation, music.

PEDAGOŠKA ISTRAŽIVANJA
(Pedagogical Research)

Оригинални научни рад / *Original research paper*

UDK 781.62:37.016

ДАКТИЛОРИТМИЈА – CONDITIO SINE QUA NON

Александар Вуловић
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
aleksandarcedomiravulovic@yahoo.com

Сажетак

У раду се говори о два мануелна покрета бројања – тактирању и дактилоритмији који се користе у процесу извођења ритмичких вежби на настави солфеђа у Србији. У актуелној наставној пракси, почев од основног до високошколског музичког образовања, тактирање представља општеприхваћени наставни поступак, тако да често други мануелни покрети, као што је то дактилоритмија, који би можда допринели бољем савладавању ритмичке проблематике, бивају неоправдано занемарени. Циљ рада је да се на основу постигнутих резултата у експерименталном истраживању, добијених применом поменутих наставних поступака – тактирања и не толико познате дактилоритмије, утврди допринос оба покрета бројања појединачно у успешности/тачности извођења ритмичких вежби, а потом и поређењем резултата остварених у спроведеном педагошком експерименту, докаже предност једног поступка над другим.

Кључне речи: Тактирање, дактилоритмија, експеримент, истраживање, резултати.

1. УВОДНА РЕЧ

Током различитих историјских момената српске музичке педагогије разноврсни тзв. помоћни покрети бројања (тактирање, дириговање, дактилоритмија), коришћени у обради ритмичке проблематике у наставној пракси, били су мање или више прихваћени и заступљени. Иако су поменути мануелни покрети у одређеним тренуцима коегзистирали, а поједини у дужем или краћем временском периоду бивали и доминантни, само се тактирање одржало као константа у домаћој музичкој педагогији. Без обзира којим су се помоћним покретима у свом наставном раду служили, сви српски музички педагози сугерисали су коришћење мануелних начина бројања у раду на ритму, сагласивши се да је без употребе покрета бројања успешно извођење ритма готово немогуће.

У раду се говори о два мануелна покрета бројања – *тактирању* као широко заступљеном покрету бројања у процесу извођења ритмичких вежби на настави солфеђа у Србији и *дактилоритмији* за коју се претпоставља да може више допринети у ефикаснијем решавању проблематике из области ритма. Сагледавајући тренутно актуелну наставну праксу на предмету Солфеђо у школи за основно музичко образовање, средњој музичкој школи и музичким факултетима, запажа се да већина предавача у свом педагошком раду користи тактирање за преношење знања из области ритма ученицима/студентима, који савлађујући градиво, индиректно усвајају поменути мануелни покрет као основно средство у реализацији ритмичких вежби, чиме се унапред даје „примат" тактирању над свим осталим начинима бројања, који би можда допринели бољем савладавању ритмичке проблематике, пре свега већој успешности/тачности извођења ритмичких вежби.

Увидевши да су поједини покрети бројања, у овом случају *дактилоритмија*, тренутно „у другом плану", родила се идеја о писању рада у коме би се, на основу постигнутих резултата у експерименталном истраживању, добијених применом поменутих наставних поступака – тактирања и дактилоритмије, утврдио допринос сваког појединачног покрета бројања у раду на савладавању ритмичке проблематике, а потом и поређењем резултата изражених кроз успешност/тачност извођења ритмичких вежби, доказала предност једног поступка над другим.

2. ТЕОРИЈСКИ ДЕО – ТАКТИРАЊЕ И ДАКТИЛОРИТМИЈА

Оба мануелна начина бројања – тактирање и дактилоритмија, подразумевају активирање различитих делова руке. Тактирање се односи на покретање руке по одређеној тзв. „тактирајућој шеми" уз релаксиран положај тела, поготову раменог дела, подлактице и шаке, за разлику од дактилоритмије у којој се броји коришћењем прстију шаке.

Тактирање се користи на настави солфеђа у Србији почев од Исидора Бајића, па до данашњих дана и односи се пре свега на одбројавање метричких јединица у стабилном темпу.

Француски музички педагог Морис Шеве (Maurice Chevais) осмислио је посебан методски поступак – ***дактилоритмију*** која је нашла, додуше у измењеном виду, своје место и у раду на савлађивању ритмичке проблематике на настави солфеђа у Србији. Међутим, није шире прихваћена, а међу бројним нашим методичарима истиче се Владимир Јовановић, који је међу првима од неколицине наших музичких педагога, користио „адаптиране" покрете из Шевеове методе приликом рада на ритму.

Дактилоритмија заправо представља мануелни начин бројања где се *прстима одбројавају тактови делови почев од палца, што је врло погодно за асиметричне ритмове или фигуре, на пример за квинтолу, такт $^{5}/_{4}$, итд. или се прстима одбројавају честице у троделној или четвороделној подели јединице за бројање* (Кршић, 2007: 124.), што је погодно у раду на ритмичком читању као и код препознавања фигура приликом израде диктата.

Начини употребе дактилоритмије у раду на ритму, као и њене предности у односу на тактирање, поред горе поменутог, огледају се и у следећем:

а) За разлику од ригидне тактирајуће шеме, дактилоритмија омогућава успешно савлађивање полиритмичке проблематике тако што се *прстима изводе нотна трајања на клавиру по унапред осмишљеним обрасцима, на неколико дирки, без већих техничких захтева.* (Кршић, 2007: 124.)

б) Извођач, често није у могућности да седи за столом и тактира превлачећи руку по клупи. За разлику од тога *дактилоритмија у настави солфеђа, као и у широј вокално-извођачкој пракси, омогућава готово неприметно одбројавање тактових делова на врло малој површини или простору по наученом шаблону при том не ометајући извођење – певање/читање нотног текста.*

в) *Дактилоритмија као визуелно најприхватљивији и готово нечујни помоћни покрет који не захтева помоћна средства и специфичан положај тела, веома је подесан за употребу у настави солфеђа, за разлику од тактирања оштрим покретима чији удари о површину ремете музичку интерпретацију.* (Вуловић, 2014: 304.)

Рад на упознавању ритмичких појава помоћу мануелних покрета бројања спада у домен наставе солфеђа, међутим, ови тзв. *помоћни покрети* нису сами себи циљ, већ средство за достизање крајњег циља – успешног савладавања свих ритмичких непознаница, ритмичког освешћивања (стварања слике о ритмичким представама у свести музичара-извођача), као и оспособљавања за примену наученог и ван наставе солфеђа. (Вуловић, 2014: 304.)

Свесни смо чињенице да велики број ученика не успева да у потпуности савлада градиво из области ритма. Тиме се отвара питање – на који начин ученици усвајају знање на настави солфеђа, односно, који се покрети бројања на часовима најчешће употребљавају за савладавање ритмичке проблематике? Пракса показује да предавачи углавном сугеришу тактирање као средство за решавање разноликих ритмичких непознаница, што само по себи не представља лошу чињеницу, али често „губе из вида" друге покрете бројања који би у појединим ситуацијама били подеснији за савлађивање ритмичке проблематике. Такође, ученици, ускраћени за сазнање о постојању разноврсних мануелних покрета, у конкретном случају дактилоритмије, немају могућност да до знања дођу самосталним, слободним избором њима најпогоднијег помоћног покрета бројања.

Теоријска разматрања описаних мануелних покрета бројања (тактирања и дактилоритмије), послужила су као основ за спровођење педагошког

експеримента у коме је ефикасност оба наставна поступка, и самим тим предност једног над другим начином бројања, проверена у пракси, чиме су одшкринута врата у проучавању да сада не толико познате области.

3. МЕТОДОЛОШКИ ДЕО

Предмет овог истраживања полази од фундаменталног питања за чијим одговорима трагају методичари и предавачи – како да ученици или студенти достигну циљеве учења? У овом случају, питање се односи на то који од поменута два мануелна покрета представља адекватније „помоћно средство" за решавање ритмичке проблематике. Дакле, истраживање треба да пружи одговор на то да ли један наставни поступак у раду на ритму – дактилоритмија даје боље резултате у смислу успешности/тачности извођења ритмичких вежби од другог поступка – тактирања.

Истраживање има за циљ проверу ефикасности оба начина бројања у настави солфеђа, конкретно дактилоритмије за коју се претпоставља да ће довести до најбољих резултата у обради ритмичког садржаја на настави солфеђа у високошколском образовању.

На основу постављеног циља, дефинисани су следећи задаци:

а) Одабир ритмичких вежби из високошколског програма за солфеђо на основу којих ће се засебно процењивати учинак сваког покрета бројања у обради ритмичке проблематике.

б) Извођење педагошког експеримента са циљем упоређивања постигнућа оба мануелна покрета током извођења одабраних ритмичких вежби.

Идеја водиља истраживања, самим тим и главна хипотеза је да ће студенти боље савладати одређено градиво применом адекватног наставног поступка, односно, да ће примена дактилоритмије допринети већој успешности/тачности извођења ритмичких вежби на настави солфеђа, што би требало да покажу резултати истраживања.

За главни метод истраживања користи се експеримент са паралелним групама, као техника тестирање, а за инструмент – тест знања. Испитивање доприноса оба начина бројања (тактирања и дактилоритмије) извешће се у педагошком експерименту са паралелним групама мерењем успешности/тачности извођења тестова знања, по следећем принципу:

Табела 1.

Извођење вежбе	Поени	Оцена
1 - 5 грешака	100 – 91	10
6 -10 грешака	90 – 81	9
11 - 15 грешака	80 – 71	8
16 - 20 грешака	70 – 61	7
21 - 25 грешака	60 – 51	6
	<51	5

У педагошком експерименту коришћени су тестови који заправо представљају делове појединачних вежби из прве збирке *„50 ритмичких вежби Неол Галона“*, што репрезентује део Наставног програма из предмета Солфеђо на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу предвиђеног за обраду у првом семестру на првој години студија. *Вежбе Неол-Галона* изабране у ову сврху су: *Пример бр. 2, 6, 10***.**

Означени делови примера пажљиво су одабрани и карактерише их својеврсна егалитарност у погледу захтева/тежине, са аспекта мотивског материјала, почетне метричке врсте, брзине извођења, али пре свега једнаког броја симбола које студент изводи (једну стотину).

Време, место и узорак истраживања – Експериментални програм обављен је у првом семестру академске 2014/15, на три часа вежби из Солфеђа у трајању од 90 минута. Истраживање је примењено на узорку студената прве године Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу (N=10), просечне старости 19 година, подељених у две групе:

К – контролну (N=5), која је вежбе из Наставног програма изводила тактирањем

Е – експерименталну (N=5), која је вежбе изводила дактилоритмијом.

3.1. Статистичка анализа података

Сви подаци обрађени су поступцима дескриптивне и компаративне статистичке методе. Из области дескриптивне статистике одређени су следећи параметри: *аритметичка средина* – М и *стандардна девијација* – СД. Из простора компаративне статистике ради поређења аритметичких средина две независне групе података (експерименталне и контролне групе) урађен је *т-тест*.

Успешност појединаца (у К групи пре и после тактирања и у Е пре и после извођења дактилоритмијом) представљена је у графикону у коме истовремено број постигнутих пеона одговара %.

3.2. Предистраживачки поступци – припремни часови

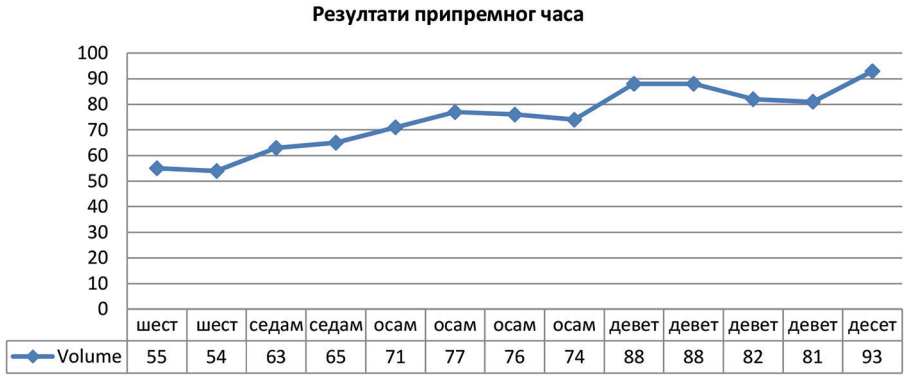
Број студената на првом припремном часу – вежбама из Солфеђа (N=13). У току почетних десет минута (од укупно деведесет) првог часа, студентима су предочени предиспитни захтеви из области ритма. Студенти су потом добили задатак да тактирањем изведу специјално конструисану вежбу састављену од 100 знакова, сличну у погледу садржине вежбама поменутог Галона, што је послужило као тест знања ради правилне поделе у групе. Један за другим су у року од четири минута (два за упознавање и исто толико

минута за извођење) извршавали задатак, док је испитивач контролисао и валоризовао интерпретацију. Ниједан студент није имао увид у вежбу коју у том тренутку његов колега изводи. Резултати (табела 2. и 3.) показују да су студенти мање или више успешно изводили вежбу. Последњих двадесет осам минута часа искоришћено је за кориговање грешака (указивањем на најчешће поновљене грешке и правилну интерпретацију од стране предавача/испитивача и поновно извођење тих места у вежби од стране студената).

Увидом у остварене резултате, дефинисане су основе експеримента – *подела у паралелне групе по систему еквивалентних парова* (N=12), по шесторо у К и Е групи. Студент који је остварио најбољи резултат, искључен је из експерименталног програма како не би нарушио објективност и валидност добијених резултата.

Табела 2.

Табела 3.



Током последњих 30 минута другог припремног часа, студентима су саопштени резултати ранијег тестирања, као и основне информације у вези са предстојећим експериментом. Подељени су у групе по поменутом принципу. Такође су студентима експерименталне групе објашњени по-

крети у дактилоритмији које су и увежбавали користећи их у обнављању онога што је на првом припремном часу савладано.

3.3. Експериментални програм

Имајући у виду заступљеност тактирања као доминантног наставног поступка у обради ритма на музичким факултетима, конципиран је први од два приступа у реализацији музичког садржаја у педагошком експерименту. Други, експериментални приступ користи тактирање за почетно упознавање музичке садржине, али га пре свега карактерише увођење нечег новог, тзв. *експерименталног фактора* – коришћење дактилоритмије за извођење Галонове вежбе.

Од почетка експерименталног програма па до краја истраживања, за мерење иницијалног и завршног стања у обе групе, користили су се *тестови знања* – Галонове вежбе које су се разликовале од часа до часа, али су биле исте за обе групе на сваком појединачном часу.

Експериментални програм *обухватио је три часа*, где су се на сваком појединачном часу обрађивали означени делови (100 знакова) *једне* Галонове вежбе.

Све три Галонове вежбе изведене су *два пута* од стране сваког појединца ради утврђивања иницијалног стања група и њихове уједначености, као и за мерење финалног стања и оцене ефикасности поменутих наставних поступака – тактирања и дактилоритмије на основу успешности/тачности извођења ритмичких вежби.

Сваки студент имао је на располагању *четири минута* (2+2) за упознавање и извођење означених делова вежбе (100 знакова) *приликом првог извођења и два минута за друго извођење.*

Треба истаћи да је узорак у *експерименталном програму* нешто мањи (N=10) у односу на планирани број испитаника (одсуствовање студента који је на припремном часу добио шест и искључивање његовог еквивалента по оцени. Табела 4).

Последњих *тридесет минута* сваког од три часа, коришћено је за исправљање насталих грешака, као и за укључивање у рад студената који нису учествовали у педагошком експерименту.

Од првог па закључно са трећим часом понављан је следећи поступак:

а) Учесници експеримента појединачно изводе пример.

б) Истраживач дели сваком студенту К групе Галонову вежбу.

в) Студент К групе изводи тактирањем пример-вежбу први пут.

г) Истраживач контролише тачност извођења вежбе, бележи грешке, оцењује, уписује резултат и мери иницијално стање.

д) Студент поново изводи вежбу тактирањем, што се користи за мерење завршног стања.

ђ) Истраживач спроводи поступак као у К групи – дели сваком студенту Е групе Галонову вежбу.

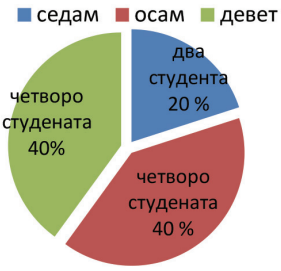
е) Вежба се изводи тактирањем индивидуално први пут.

ж) Контролише се и оцењује тачност извођења, мери иницијано стање.

з) Уводи се новина – експериментални фактор, тј. захтева се извођење *дактилоритмијом*.

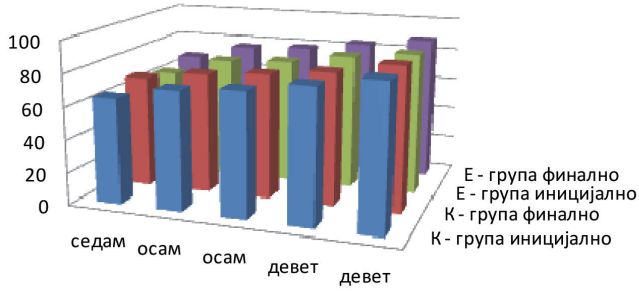
и) Следи поновно извођење ритмичке (Галонове) вежбе, овога пута *дактилоритмијом* и мери се завршно стање.

Табела 4. Укупан број студената Н = 10



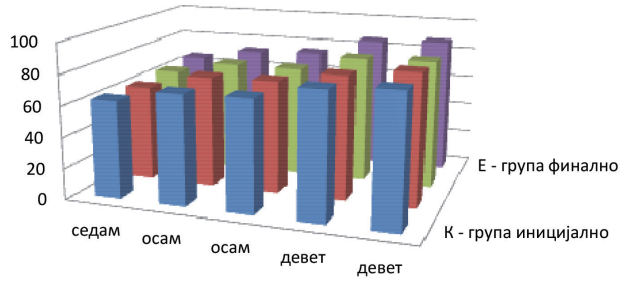
4. РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА

Табела 5. Резултати контролне и експерименталне групеу првом и другом извођењу Галона бр. 2 – иницијално и финално стање. (N=10)



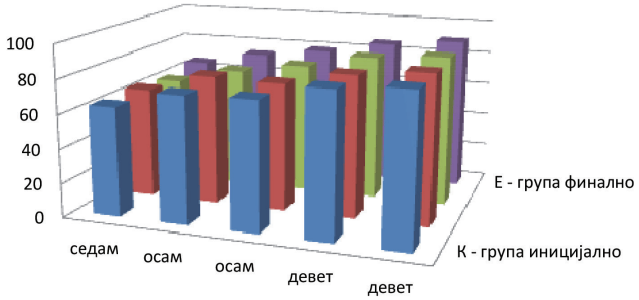
	седам	осам	осам	девет	девет
К - група иницијално	65	73	76	82	88
К - група финално	69	74	77	81	88
Е - група иницијално	64	75	77	83	87
Е - група финално	68	77	79	84	89

Табела 6. Резултати контролне и експерименталне групе у првом и другом извођењу Галона бр. 6 – иницијално и финално стање. (N=10)



	седам	осам	осам	девет	девет
К - група иницијално	63	71	72	81	84
К - група финално	62	72	73	80	85
Е - група иницијално	64	72	72	82	83
Е - група финално	66	73	75	86	88

Табела 7. Резултати контролне и експерименталне групеу првом и другом извођењу Галона бр. 10 – иницијално и финално стање. (N=10)



	седам	осам	осам	девет	девет
К - група иницијално	64	74	75	84	87
К - група финално	65	76	75	83	87
Е - група иницијално	62	71	77	85	88
Е - група финално	66	74	79	86	90

Табела 8. Резултати дескриптивне статистике и Т теста К и Е групе на иницијалном и финалном мерењу

		Иницијално мерење						Финално мерење				
Варијабла	Група	N	M	SD	t	df	P	m	SD	t	df	p
Галон бр. 2	К	5	76.8	0.506	1.6906[1]	8	0.1294	77.8	1.222	0.7471[3]	8	0.4764
	Е	5	77.2	1.085	3.3477[2]	8	0.0101	79.4	0.991	2.2740[4]	8	0.0526
Галон бр. 6	К	5	74.2	0.704	0.3154[1]	8	0.7606	74.4	1.231	0.7611[3]	8	0.4684
	Е	5	74.6	0.941	4.5145[2]	8	0.0020	77.6	1.150	4.2476[4]	8	0.0028
Галон бр. 10	К	5	76.8	0.639	0.7784[1]	8	0.4587	77.2	0.955	0.5566[3]	8	0.5930
	Е	5	76.6	0.487	6.0579[2]	8	0.0003	79.0	0.740	3.3315[4]	8	0.0104

Резултати:

[1]Т теста иницијалног и финалног мерења К групе
[2]Т теста иницијалног и финалног мерења Е групе
[3]Т теста иницијалних стања обе групе
[4]Т теста финалних стања обе групе

4.1. Тумачење

На основу резултата дескриптивне статистике приказаних у табели 8, тј. поређењем аритметичких средина и стандардне девијације између иницијалног и финалног мерења, може се уочити да је дошло до побољшања извођења вежби у свим измереним варијаблама на нивоу група, односно евидентна је већа успешност/тачност у другом у односу на прво извођење Галонових вежби у обе групе, али на различитом нивоу значајности.

Сагледавањем резултата Т- теста и нивоа значајности (п), уочава се:

а) *Статистички <u>безначајна</u>* разлика иницијалног и финалног стања контролне групе у све три варијабле – Галону бр. 2, 6, 10, на нивоу статистичке значајности (п>0,05).

б) *Статистички <u>значајна</u>* разлика иницијалног и финалног стања експерименталне групе у све три варијабле и то Галону бр. 2 (п<0,05), Галону бр. 6 и Галону бр. 10 (п<0,01). Податак је драгоцен будући да доказује важност утицаја уведеног експерименталног фактора – дактилоритмије на успешност/тачност извођења.

в) *Статистички <u>безначајна</u>* разлика иницијалног стања контролне и експерименталне групе у све три варијабле – Галону бр. 2, 6, 10, на нивоу статистичке значајности (п>0,05).

г) *Статистички <u>значајна</u>* разлика финалног стања контролне и експерименталне групе у Галону бр. 6 (п<0,05), док је у Галону бр. 10 она веома изражена и то на нивоу (п<0,01), а у Галону бр. 2 статистички безначајна (п>0,05). Разлоге за безначајну разлику у Галону бр. 2 можда треба тражити у неовладавању и неувежбаности дактилоритмичних покрета, будући да је поменута вежба урађена као прва у експерименталном програму. Остале две вежбе указују на евидентну разлику у успешности/тачности извођења вежби у корист дактилоритмије у односу на оне покрете који се користе у контролној групи.

5. ЗАВРШНА РЕЧ

На основу резултата истраживања потврђено је оно што се иначе јавља у пракси – студенти греше у мање-више истој мери приликом вишеструког понављања одређене музичке садржине познатим покретима тактирања. Отуда се јављају и минималне разлике у постигнућу у иницијалном и завршном мерењу К групе. Може се закључити из наведеног да тактирање, као наставни поступак у обради ритма, доприноси усвајању градива само делимично, а самим тим губи улогу због које је и примењивано – помагала у процесу прецизног извођења ритма.

Реализовани експериментални програм показао је да студенти експерименталне групе, током другог извођења праве мањи број грешака у односу на прво, без обзира што им је дактилоритмија као покрет бројања пре самог експерименталног програма била непозната. Ову чињеницу поткрепљују резултати иницијалног и завршног мерења у извођењу вежби из Наставног програма за Солфеђо, из којих се јасно види да је употребом дактилоритмије, од стране студената експерименталне групе, постигнута већа прецизност тј. тачност извођења Галонових вежби, што и потврђују статистички подаци.

Коначни резултати говоре у прилог хипотези да дактилоритмија као наставни поступак у обради ритма доприноси бољем усвајању градива, односно, коришћењем дактилоритмије остварује се већа успешност/ тачност извођења ритмичких вежби на настави солфеђа. Тиме се отварају врата њене примене у наставној пракси као устаљеног поступка у процесу рада на извођењу ритма и истовремено указује на могућност њене употребе у раду на осталим сегментима наставе солфеђа – музичком диктату пре свега, а уједно потврђује да је за квалитетну наставу солфеђа, неопходно применити и оне можда неоправдано занемарене поступке, а не само општеприхваћене.

Литература

Штампане монографске публикације

Васиљевић, М. Зорислава. 1991. *Методика солфеђа.* Београд: Факултет музичке уметности.

Васиљевић, М. Зорислава. 1999. *Теорија ритма са гледишта музичке писмености*. Београд: Универзитет уметности.

Кршић Секулић, Весна. 1990. *Корелација наставе солфеђа са инструменталном наставом.* Књажевац: Нота.

Кршић Секулић, Весна. 1990. *Клавир као наставно средство у настави солфеђа.* Београд: Факултет музичке уметности.

Радичева Дорина. 2008. *Увод у методику наставе солфеђа.* Нови Сад, Источно Сарајево: Универзитет у Новом Саду – Академија уметности, Универзитет у Источном Сарајеву – Музичка академија.

Чланци из зборника

Дамацић, Ш. 2007. Тактирање и дириговање у функцији уметничке интерпретације. У Г. Каран (ур.), *Педагошки форум сценских уметности, књ. VIII, Покрет у музичким и сценским уметностима.* Београд: Факултет музичке уметности, 140–147.

Кршић Секулић, В. 2007. Мануелни покрет као показатељ темпа, израза и карактера приликом извођења и опажања музике. У Г. Каран (ур.), *Педагошки форум сценских уметности, књ. VIII, Покрет у музичким и сценским уметностима.* Београд: Факултет музичке уметности, 120–124.

Чланци из часописа

Вуловић, Александар. 2014. Мануелни покрети бројања у настави солфеђа у Србији. *Наслеђе,* XI (28), 297–305.

Вуловић, Александар. 2014. Улога мануелног покрета у историји музичке педагогије. *Липар,* XV (53), 169–178.

Aleksandar Vulović

DACTILORITMIA – CONDITIO SINE QUA NON

Summary

This paper discusses the two different ways of manuel movement – counting and dactiloritmia used in the process of performing rhythmic exercises on teaching solfeggio in Serbia. In the current teaching practices, ranging from basic to higher music education, counting represents the generally accepted teaching method, so often other manual movements, such as the dactiloritmia, which might have contributed to a better mastering rhythmic problems, are unjustly neglected. The aim of this paper is that based on the results achieved in the experimental study obtained by applying the above mentioned teaching methods – counting and not so famous dactiloritmia, determine the contribution of both movements counting individually in efficiency / accuracy execution of rhythmic exercises, and then comparing the results obtained in the conducted pedagogical experiment, demonstrate the advantage of one procedure over the other.

Key words: Counting, dactiloritmia, experiment, research, results.

Прегледни рад / *Review article*

UDK 781.62:371.3

ОПАЖАЈНА ОРГАНИЗАЦИЈА РИТМА

Јелена Цветковић
Универзитет у Нишу
Факултет уметности
lesnjakjelena@gmail.com

Сажетак

Музичка уметност се, својом периодношћу и правилима понављања, разликује од наративних уметности по томе што има способност да изнова „рециклира“ исти материјал. Управо то понављање ствара периодичност. У музичком контексту, ритам[1] представља организовано трајање тонова. С обзиром на то да се музика одвија у времену, првенствена функција ритма јесте да уведе ред и обезбеди такву врсту организације надражаја која ће бити разумљива за слушаоца. Уколико таква организација не постоји, звуци које чујемо неће бити опажени као музика.

У овом раду размотрићемо могућност опажања ритма као групе правилних пулсација организованих у времену, тако што слушалац образује оквир унутар којег се одвија једна мелодијска фраза. Истовремено, бавићемо се когнитивним, емоционалним и естетским аспектима опажања ритма. Са циљем да допринесемо савременој музичкој пракси, теоријски и емпиријски ћемо испитати и анализирати опажајну организацију ритма са више различитих становишта, и то у вези са меморијом, опажањем акцената, метра и темпа, као и афективним реаговањем на ритам, развој ритмичких способности и подстицање тог вида развоја.

Кључне речи: музика, ритам, опажање, савремена настава.

Ритам је мање или више равномерно понављање одређених појава (гласова, метра, паузе, риме) у сразмерно кратким временским интервалима. Одређен је нарушавањем правилног понављања или одступањем од задате норме понављања у уметничком делу (Поповић, 2007). Музички ритам је „трајањем и акцентима одређен тонски ток. Он настаје кретањем тонова различитог трајања и интензитета”(Васиљевић, 1999). Појава ритма присутна је свуда око нас, у видљивој и невидљивој природи, препознајемо га у структури и уређености живота, у његовом пулсирању и самообнављању кроз време и простор. Појам ритма синоним је за животност и динамичност, постојаност и сигурност.

1 Грч. *ρυθμός* (*rhythmós*) – посебан начин протицања

У овом раду размотрићемо могућност опажања ритма као опажања група правилних пулсација организованих у времену, тако што се образује оквир у којем се одвија једна мелодијска фраза. Такође, бавићемо се когнитивним, емоционалним и естетским аспектима опажања ритма.

Циљ рада јесте да се, осим са психоакустичког, ритам теоријски и емпиријски анализира са више различитих становишта, и то у вези са меморијом, опажањем акцената, метра и темпа, као и да се испита афективно реаговање на ритам, развој ритмичких способности и подстицање тог вида развоја, а све то са циљем доприноса савременој музичкој настави.

ПСИХОЛОШКА И ФИЗИОЛОШКА СВОЈСТВА РИТМА

Чини се да звук посебно има могућност стварања ритмичког обрасца у телу рецептора. Резонанта која условљава спонтано титрање једне жице, изазвано таласима титрања суседне, производи физиолошку реакцију у телу и психи конзумента звучног ритма. Стравински је рекао: „Музика је заснована на временској сукцесији, и захтева будност меморије. Због тога је музика хронолошка уметност, као што је слика просторна уметност. Музика претпоставља пре свега одређену организацију у времену“ (Stravinsky, 1947). Такође, Адорно каже да је музика временска сукцесија артикулисаних звукова, и то не обичних звукова, већ оних који нуде нешто хумано (Adorno, 1993)

У зависности од своје густине, унутрашње текстуре, изгледа и протока, одређени звук ствара временску димензију. Уједначени ритам, другим речима предвидиви ритам (као неки *basso continuo* у музици), ствара мању временску напетост од неуједначеног, непредвидивог звука, који држи наше ухо и укупну нашу пажњу у стању сталног ишчекивања. Ритам са уједначеним кружним понављањем може створити ефекат напетости, јер у тој механичкој уједначености можемо бити у ишчекивању појаве могућих одступања. Временска димензија много више зависи од уједначености или неуједначености звучног протока него од темпа у музичком смислу речи. Када је, на пример, проток тонова неуједначен, а сам темпо умерен, временска димензија ће бити много немирнија него у случају равномерне музике бржег темпа. Звук који је богат високом учесталошћу изазива већу напетост перцепције.

Основу временске организације чини сегментација музичке секвенце у временске групе догађаја засноване на њиховим вредносним трајањима, или на основној временској правилности, односно пулсацији (Large, 2008). Перцепција пулсације доводи до перцепције метричке организације која ће одговарати периодичној алтернацији јаких и слабих откуцаја. Груписање и правилност хијерархијски су организовани.

Музички ритам не доживљавамо само као просту деобу времена, већ као секвентно понављање звучних догађаја дистрибуираних током времена. Перкусионисти, на пример, поседују способност да варирају и постављају прецизне ударце, што је прилично тешко изводљиво без претходног груписања удара у потподеле, обележене разликама у звуку. Ту се већ у области ритма препознаје различитост звучних дешавања и његова мултидимензионалност.

Осим са психоакустичког, ритам се теоријски и емпиријски проучава са више различитих становишта, и то у вези са меморијом, у вези са опажањем акцената, метра и темпа, а испитује се и афективно реаговање на ритам, развој ритмичких способности и подстицање тог вида развоја.

Ритам је у музици повезан са музичким извођењем које може да изазове психолошке и физиолошке реакције слушаоца. Са психолошког становишта, те реакције су перцептивне, когнитивне и емоционалне – повезане са искуством, и бихевиоралне – видљиве спољашње реакције у виду покрета. На физиолошком нивоу могу се јавити промене у дисању, раду срца и слично.

ТЕОРИЈЕ РИТМА

Када психолози говоре о ритму, мисле на његово шире значење, на све оно што се односи на временску димензију музике која укључује ритам, метар и темпо. Теорије ритма можемо сврстати у три групе: инстинктивну, физиолошку и моторичку.

Инстинктивна теорија дефинише ритам као инстинктивну тенденцију да се групишу опажајне импресије. Човек реагује на ритам јер му је то урођено. Карл Сишор (Seashor, према Рojко, 1982) излаже своју теорију где као аргументе наводи закључке да ритам поспешује перцепцију и памћење тако што уз њега можемо да запамтимо толико група података колико бисмо иначе успели да запамтимо појединачних негруписаних података.

Пошто је заснован на симетрији, ритам нам пружа осећај равнотеже, даје нам осећај слободе, снаге и заноса, што нарочито долази до изражаја у изразито ритмичким акцијама попут плеса. Налазећи резонанцу у целом телу, а не само у уху, ритам утиче на телесне процесе (циркулацију, дисање итд.), и пружа осећај равнотеже због своје правилности и предвидивости. Због свега тога може се рећи да ритам у нама изазива осећање пријатности и задовољства, понекад узбуђености и екстазе (према Рojко, 1982).

Недостатак инстинктивне теорије је у томе што, објашњавајући ритмичке способности као нешто урођено и инстинктивно, не пружа никакво конкретно објашњење, јер инстинкт није експликативан појам.

Физиолошка ритмичка теорија заснива се на периодичности физиолошких процеса у организму: на куцању срца, дисању, периодичности живчане активности итд. Музика којој је брзина испод брзине пулса делује лењо и тромо, а као брза доживеће се она музика којој је брзина већа од брзине пулса (у прилог овој теорији наводи се чињеница да периодични догађаји, на пример љуљање детета, може деловати умирујуће). По овој теорији, нека спољна, објективна стимулација, мора бити у корелацији са одређеним унутрашњим механизмом како би дошло до доживљавања ритма (према Ројко, 1982).

Занимљива је теорија о улози бубња у музикотерапији, која говори о ритмичком бубњању као акустичном надражају и слушном покретачком механизму, који утиче на електричну активност мозга тако што га доводи у резонантну фреквенцију са спољним надражајима (Maxfield, 1994). Звук је способан да активира велики део мозга. Јака, репетитивна неурална избијања, изазвана слушањем бубњева, могу снажно утицати на емоције и когницију.

Према *моторичкој* теорији ритма, перцепција ритма је заправо реакција на сопствену мишићну ритмичку активност. У прилог томе наводе се познате чињенице да човек мускуларно реагује на музику чак и када то није видљиво. Наши покрети често су повезани са менталним процесима груписања временских догађаја, У том смислу, покрет је последица перцепције ритма, а не њен узрок. Опажање ритма укључује идентификацију ритмичких дражи, процес њихове организације, и њихово разликовање, али не нужно и спољашње понашање, односно моторно реаговање на ритам. Битно је нагласити да су све те радње зависне од музичког обучавања те је ефекат учења у објашњењу опажања ритма прилично значајан.

Ритам ван музичког контекста није значајан атрибут музикалности, што потврђују случајеви особа које су у репродуковању ритмичких склопова веома успешне, али истовремено слабе у погледу опажања мелодијских аспеката. Такве особе лакше опажају ону форму у којој су ритмички модели откуцавани. Опажање и разликовање ритма у музичком контексту значајно је повезано са мелодијским аспектима музике, па самим тим и са музикалношћу, па ће тако за музикалне особе опажање ритма бити лакше уколико је излагано у форми мелодије.

Процес опажања ритма подразумева груписање догађаја и то је суштински корак у тумачењу сложених секвенци звука и, уопште, у тумачењу смисла „долазног сигнала". Темпорална организација, на начин гешталтистичког груписања тонова по временској блискости, важан је фактор у процесу опажања и памћења неке фразе. Боље резултате показују испитаници када опажене целине раздваја иста временска јединица (пауза), и када је структура мелодије подељена у краће групације тонова, него када су мелодије груписане у веће целине[2]. Правилан временски размак омогућава

[2] Искуство аутора са пријемних испита за основно музичко образовање

да се секвенце опажају и памте као одвојене целине. Једноставни типови груписања могу се допунити сложенијим, заснованим на метру, који су на вишем хијерархијском нивоу од временске блискости.

Груписање тонова према трајању одвија се хијерархијски. На најједноставнијем, најнижем нивоу, груписање функционише на основу временске блискости, а на вишем нивоу на основу метра. Образовани музичари, углавном, врше груписање према метру, због тога што су упознати са метричким правилима, док немузичари то раде према временској блискости, једноставнијем начину организовања. Груписање зависи и од музичког искуства које помаже да се науче карактеристике општих начела структуре у музици и механизми за откривање тих принципа.

Када је реч о памћењу опажене композиције, односно дужих музичких целина, проблем се може поставити на два нивоа, и то као:

- рашчлањавање целине на мање, музички смислене јединице;
- задржавање у свести већег броја информација – организовање и евоцирање јединица у свести фиксираним редоследом.

Начин на који се реализује прва фаза јесте проналажење модела по коме се довршава мања целина, што се може извести паузом или променом инструмента, односно неком ритмичком или хармонском карактеристиком. Што се тиче друге фазе, једини начин да се превазиђе ограничење капацитета меморије, које је установљено приликом пријема издвојених информација, јесте да се пронађе одговарајући облик повезивања мањих целина тако што ће се увидети повезаност, сличности и разлике у ономе што се слуша, пошто су такве везе у музичкој структури већ у великој мери присутне при самом настанку музичког дела. Важно је уочити репетиције, или пронаћи разлике између двеју сличних секвенци, открити варијације теме. Осим тога, у вези са одређеном секвенцом, може се конструисати слика, или се секвенца може повезати са неким садржајима на основу карактера музике. Важно је да слушалац оствари вишедимензионалну репрезентацију музике коју слуша, а она ће му, зависно од његовог претходног музичког искуства и когнитивног стила, омогућити да од многих димензија призове из меморије онај аспект композиције који жели.

Овде је реч о информацијама вишег нивоа хијерархијске структуре, односно о глобалним својствима, као што су мелодијска линија, ритмички склоп или хармонска структура. Након једног излагања краће музичке структуре, у свести слушаоца задржавају се подаци највишег нивоа, најопштије информације, а то су тачна метричка структура и карактеристични мелодијски и ритмички склопови, а не изоловани елементи.[3]

Разумевање музичке структуре се, сматрају неки психолози, заснива на генетској предиспозицији, тачније на урођеним способностима обра-

[3] Искуство аутора у раду на мелодијско-ритмичким диктатима

де чулних утисака, што омогућава да се образују тонски, хармонски и ритмички склопови. У погледу такве обдарености постоје знатне индивидуалне разлике. Постоји разлика између чулног груписања непосредно опажених слушних утисака према гешталтистичким начелима, и сложенијих склопова информација које су ускладиштене у дугорочној меморији: препознавања, односно репродуковања мелодије или већих музичких целина.

На нивоу чулне организације када се не ангажује меморија, опажање функционише независно од музичког стила или одређене културе, апстрактно је и одвија се на основу хеуристичких, а не логичких правила (Howell и сар., 1985). Одвојено од чулне организације, постоје системи краткорочне и дугорочне меморије, где је организација музичког садржаја заснована на правилима, временски одређена, специфична за одређени музички стил, и стиче се искуством.

ОПАЖАЊЕ РИТМИЧКЕ СТРУКТУРЕ

Темпо је брзина појављивања појединих откуцаја (удара, доба), који деле време у низове тачака које правилно следе једна за другом. Откуцаји не поседују трајање, док га интервали између откуцаја поседују. Око тих тачака слушаоци и извођачи организују своје опажање и репродуковање ритма, док откуцаји служе као когнитивни оквири за опажање ритма, које пак, зависи од темпа. Ако слушаоци или извођачи не могу да опазе темпо којим се нижу откуцаји, њихово опажање ритмичких целина, склопова, па сходно томе и извођење, биће поремећено, а ритмички склопови бивају сасвим одвојени од опште темпоралне структуре. У истом случају, слушалац ће веома тешко разликовати и ритмичке и мелодијске целине.

Док откуцаји деле трајање на једнаке делове, метар представља груписање откуцаја, и представља најосновнији ниво ритмичке организације. Као и откуцаји, и метар је периодичан јер му је функција да подели музички ток у једнаке временске интервале.

Као постојани склоп наглашених и ненаглашених откуцаја (акцентима који истичу или наглашавају поједине откуцаје), метар има функцију когнитивног оквира у односу на који слушалац процењује и изводи ритмичке склопове. Метричка структура представља аналогију менталним репрезентацијама које су установљене у истраживањима опажања висине.

Организовање периодичних дражи (откуцаја) у метар, односно метра у сложеније нивое, првенствено зависи од темпа, док на груписање и опажање непериодичних музичких појава, као што су ритмички склопови, утичу многе друге варијабле (Radocy & Boyle, 1988).

Ритмичко груписање првенствено је психолошки феномен, и само једним делом зависи од објективних чинилаца, а другим, и то важнијим, од карактеристика особе која опажа. Слобода (John A. Sloboda) истиче да је, слично опажању склопова висина, и опажање ритмичких склопова категоријско, што значи да искусни слушаоци аудитивно опажају и групишу склопове у одређене категорије примерено претходном искуству у опажању ритмичких група (Sloboda, 1985). За потврду свог гледишта, Слобода наводи податке који указују како је веома тешко тачно уочити мала одступања од музичких ритмова, и указује на то како су извођачи ретко у стању да опонашају извођење других. Слобода сматра да образовање оспособљава музичаре да уоче веома фине разлике у ритму и тиме се разликују од музички необразованих особа, које опажају ритам помоћу категорија из претходног искуства и највероватније несвесно стичу знање о тананим ритмичким разликама у квалитету или стилу извођења.

Ритмичке групе су, као и метричке, хијерархијски организоване на начин којим се површинске структуре подводе под веће склопове, засноване на комбинацијама структура трајања, као и на мелодијским, хармонским, текстуалним и ванмузичким подацима. Структура груписања, тј. анализа груписања у непрекинутом низању музичких догађаја, показује да се тај ток може поделити. Том приликом се уочавају опажајне јединице, као што су мотиви, који се организују у фразе или веће целине.

Овакав начин груписања изводљив је правилима добре форме, која одређују могућу структуру, и правилима преференције која представљају могућу структуру. Правило добре форме омогућава хијерархијску организацију, структуру групе. Други скуп правила одређује границу, прекид између једне и друге целине, на основу одређених закона. То су:

а) закон блискости и промене – где је разграничење целине одређено удаљеношћу између наглашених тонова, паузом, променом регистра, текстуром, динамиком, као и каденцама које означавају завршетак груписања;

б) закон понављања – где се репетиција једноставног ритмичког или мелодијског фрагмента опажа као једна кохерентна група;

в) закон симетрије – где се поделе целина организују у потцелине једнаке дужине.

Анализом метричке структуре, груписање се врши на основу јаких (наглашених) и слабих (ненаглашених) делова такта по хијерархији. Принцип добре форме подразумева хијерархијску организацију и исти темпо откуцаја. Метричка правила преференције узимају у обзир знаке за јаке откуцаје (тј. акценат), понављање унутар структуре груписања и правилност склопа.

Савремена неуропсихолошка испитивања

У новије време, знатно је повећан број истраживања о психолошким основама ритма, и то, пре свега, о опажању различитих ритмичких атрибута у музици: темпа, пулса, метра, ритмичких група. Разумевање ових атрибута је неопходно да би се схватила психолошка природа ритмичког доживљаја и понашања.

Испитивања аудитивне имагинације често траже од испитаника да тихо „премотавају" музичке композиције у мислима. Већина тих истраживања предлаже ментално премотавање музике унапред, не би ли се пронашле информације о томе који је однос брзине аудитивних слика у мислима и у ситуацији када је присутан реалан звук. Халпернова и Пинкер (Halpern, 1992; Pinker, 1997) закључују да се аудитивна имагинација, за разлику од визуелне, протеже у времену, а не у простору и да су аудитивне слике брже у мислима него када су првобитно доживљаване. Нека истраживања доказују чак да су учесници у испитивањима брзине одређивања контуре музичког облика били бржи у имагинативним него у стварним перцептивним задацима (Intons-Peterson, 1992).

Неке од савремених студија бавиле су се проценом и поређењем висина почетних тонова задатих речи у одређеној песми. То је значило да су учесници теста морали да премотавају целу песму у глави и скенирају је кроз мелодију од почетка до тачке у којој су могли да одговоре на питање (Halpern, 1988). Мерењем времена које је потребно да се оваква операција изврши, доказано је да су се испитаници заиста понашали као да су у својој глави премотавали песму, што је био непосредан доказ да се имагинација временског опсега одвија у реалном времену (Halpern, 1992).

Експеримент Халпернове је поновљен, али сада је циљ експеримента био да се утврде разлике између обучених и необучених испитаника (музичара и немузичара). Студија је показала да музичари дају боље резултате на временском тесту и немузичком тесту повезаним са аудитивном имагинацијом, и сугерисала је да музичари поседују бољу способност аудитивне имагинације (Aleman, 2000).

Скенирање имагинације одвијало се, дакле, у реалном времену (тј. исто као и перцепција), а представе су имале временске карактеристике, временски однос. На питање где се у мозгу обрађују ови задаци, установљено је да су учесници са десном темпоралном лезијом имали веће проблеме и у перцептивним и у имагинативним задацима од учесника са левом темпоралном лезијом и контролном групом (Halpern, 2001), што је доказ да је десна страна у мозгу одговорна и за перцепцију и за имагинацију (Zatorre & Halpern, 1993).

Међу важне аспекте ритмичких способности психолози убрајају способност одржавања стабилног ритма. У једном од бројних испитивања

аудитивне имагинације истраживало се да ли се темпо (пулсација) усваја и представља иманентним слухом на сличан начин као и тонске висине и метрика (Halpern, 1988b). Испитаници су певали познате песме тихо у својим мислима, симултано са сопственим куцкањем прстију. Ово је снимљено и темпо је био одређен. Поступак је био поновљен два пута. Након пет дана ишла је друга процена, у којој су учесници експеримента задржавали исти ритам од покушаја до покушаја између процена, певајући исту песму. Истовремено су били у стању да разликују темпо песама у зависности од тога који најбоље одговара самој песми, с тим што је код немузичара темпо варирао између процена, и нису били у стању да прилагоде темпо свакој песми као што је то био случај код музичара.

У следећем тесту аудитивне имагинације Халпернова још једном проналази разлике између музичара и немузичара. Током унутрашњег певања десет различитих познатих песама, музичари су били у стању да разликују темпо између две процене са много већом прецизношћу од немузичара. Заједно са претходним тестом, Халпернова је показала како у сопственим репрезентацијама имамо кодове за темпо, али да их је, такође, могуће увежбати да буду тачнији.

Међутим, Левитин и Кук (Levitin & Cook, 1996) су установили недостатак стандардног темпа у народним песмама коришћеним у студијама Халпернове и сматрају да је управо та чињеница довела до велике варијабилности у темпу, као и да је то био узрок проблема у чувању и одржавању пулса код немузичара. Уколико се испитаницима, уместо народне, као материјал понуди нека популарна песма, резултат ће бити бољи. У њиховим студијама, резултат је показао да знатно мањи број испитаника варира од стварног темпа у две узастопне процене, шо се сматрало веома добрим резултатом, и указивало на то да су прикази темпа ускладиштени у дугорочној меморији.

Занимљив је и такозвани пулс-тест (Rao и сар., 1997) у коме је од испитаника најпре захтевано да, кажипрстом као индикатором, синхронизују пулсацију коју су већ једном чули. У следећем тесту, пулсација им је била накратко презентована, а након тога охрабрени су да држе пулс након што је звук изостао. Чим је водећи пулс утихнуо, учесници су убрзавали темпо куцкања и то много приметније код спорије пулсације. У сличном експерименту, са једноставним низовима, утврђено је да испитаници, под овим околностима, одступају од реалне пулсације чак више од 20 процената (Penhune, 1998). Разлог томе јесте што је при првом слушању активан само десни STG[4], док је у другом слушању, када су испитаници покушавали да задрже пулс у одсуству звука, постала активна велика мрежа структура повезана са аудитивном обрадом и моторним перформансама.

[4] Супериорни темпорални гирус

Занимљив је осврт на истраживање које показује да испитаници много лакше изводе ритмичке обрасце десном руком, а пулсацију левом, него обрнуто (Ibbotson & Morton, 1981). Ови налази сугеришу да је десна хемисфера оспособљена за ритмичке обрасце, док се основа груписања ослања на леву страну. Даљу основу за раздвајање две врсте посредничке организације у процесу обраде временских компоненти чине студије у којима су испитаници били особе са лезијом мозга, које након озледе десног темпоралног аудитивног кортекса нису имале способност прецизне нити стабилне пулсације, али су истовремено биле у стању да разликују или репродукују временски неправилне ритмичке групације. Такви резултати указују на ангажовање различитих фронталних и церебралних механизама у процесу опажања и репродукције ритма.

Џенис Вокер (Janice Walker) се бавила разматрањем неуробиолошких функција ритма, времена и пулса у музици (Clynes & Walker, 1982). Истраживање музичког ритма одвијало се у релацији са централним нервним системом у смислу темпоралне стабилности и каналисања ритма кроз централни нервни систем од пулса звука до моторног пулса. У физичком свету, свету целокупне природе и тела, ритам је фундаменталан за свако постојање. По мишљењу ових истраживача, ништа не постоји без међусобне игре микроскопских[5] и макроскопских[6] ритмова. У тој игри открива се интеракција динамичких елемената, управо оних који стварају ритам. У ритму ума, у сфери времена где нам природа нашег нервног система и неуробиолошке функције дозвољава да препознамо појединачне догађаје, као и њихове непосредне темпоралне везе са суседним темпоралним догађајима, наилазимо на феномен музичког ритма. Поменути истраживачи истичу даље да се ритам може и замислити путем замишљања неког моторног обрасца, понекад на сублиминалном нивоу (као нпр. речи замишљене у тишини које сублиминално активирају вокалну апаратуру), као и без коришћења моторног представљања реалног времена, без реалне временске скале. Такође, по мишљењу ових аутора, многи феномени ритма могу да постоје ментално, без неопходне репрезентације временски реалног моторног обрасца, што су они експерименталним путем и доказали у вези са музичким ритмом.

Организација је, дакле, предуслов опажања мелодије, хармоније, ритма и форме, који представљају средишња питања изучавања музичког опажања. Увођењем тих сложених појмова музике у психолошка разматрања остварује се прелаз из психоакустичке у когнитивну област. Ритам, схваћен као саставни део људског бића, надовезује се на моторику, и тако промовише слободу кретања, па је самим тим, нарочито код деце, од велике помоћи код превладавања препрека.

[5] Променљив ритам фотона и непроменљив ритам електрона који се крећу око нуклеуса.
[6] Ритам планета, звезда, таласа, дисања, трчања, дана и ноћи, говора и музике.

Литература

Adorno, T. (1993): *Music, Language and Composition*, The Musical Quarterly, Vol. 77, No 3. Oxford University Press

Aleman, A. (2000): Music training and mental imagery ability. *Neuropsychologia*, 38, 1664–1668

Clynes, M. & Walker, J. (1982): Neurobiologic functions of rhythm, time and pulse in music. In M. Clynes (Ed.), Music, Mind, and Brain. New York: Plenum Press, pp. 171–216

Halpern, A.R. (1988a): Mental scanning in auditory imagery for songs. *Journal of Experimental Psychology*: Learning, *Memory and Cognition*, 14, 434–443.

Halpern, A.R. (1988b): Perceived and imagined tempos of familiar songs. *Music perception*, 6, 193–202.

Halpern, A.R. (1992): Musical aspects of auditory imagery. In D. Reisberg, *Auditory Imagery* (pp. 1–28). Hillsdale, NJ: Erlbaum

Halpern, A.R. (2001): Cerebral substrates of musical imagery. *The Biological Foundations of Music.* (Eds. R.J. Zatorre & I. Peretz): *The Annals of the New York Academy of Science.* Vol. 930, pp. 179–192

Howell, P., Cross, I. & West, R. Eds. (1985): *Musical Structure and Cognition*, London, Academic Press.

Ibbotson, N.R. & Morton, J. (1981): Rhythm and dominance. *Cognition*, Vol. 9, Issue 2, pp. 125–138

Intons-Peterson, M.J. (1992): Components of auditory imagery. In D. Reisberg, Auditory Imagery (pp. 45–72). Hillsdale, NJ: Erlbaum.

Large, E.W. (2008) Resonating to Musical Rhythm: Theory and Experiment, *Psychology of Time*, Chapter 6, Emerald Group Publishing Limited, United Kingdom, 189–231

Levitin, D.J. & Cook, P.R. (1996): Memory for musical tempo: additional evidence that auditory memory is absolute. *Perception and Psychophysics*, 58(6), 927–935.

Maxfield, M. (1994): The Journey of the Drum. *ReVision,* Vol. 16, Issue 4

Penhune, V.B., Zatorre, R.J.C. & Evans, A. C. (1998): Cerebellar contributions to motor timing: A PET study of auditory and visual rhythm reproduction. Journal of Cognitive Neuroscience, Vol. 10, No. 6, pp 752–765

Pinker, S. (1997): *How the Mind Works*. London: Penguin Books

Popović, T. (2007): *Rečnik književnih termina.* Beograd: Logos Art

Radocy, R.E. & Boyle, J.D. (1988): *Psychological foundations of musical behaviour* (2nd ed.). Springfield, IL: Charles C. Thomas.

Rao, S.M., Harrington, D.L., Haaland, K.Y., Bobholz, J.A., Cox, R.W. & Binder, J.R. (1997): Distributed neural systems underlying the timing of movements. *Journal of Neuroscience*, i7 (i4), 5528–5535.

Rojko, P. (1982): *Psihološke osnove intonacije i ritma.* Zagreb: Muzička akademija

Sloboda, J.A. (1985): *The Musical Mind*, Oxford, Oxford University Press

Stravinsky, I. (1942): *Poetics of Music*, Cambridge, London: Harvard University Press

Vasiljević, Z.M. (1991): *Metodika solfeđa.* Beograd: FMU

Zatorre, R.J. & Halpern, A.R. (1993): Effect of unilateral temporal-lobe excision on perception and imagery of songs. *Neuropsychologia,* 31, 221–232.

Jelena Cvetković

A PERCEPTUAL ORGANIZATION OF RHYTHM

Summary

Music art, with its periodicity and repetition rules, has the ability to re-"recycle" the same material, and that is different from the narrative art. Just so, this repetition creates periodicity. In the context of the music, the rhythm[7] represents an organized duration of tones Considering music happening in time, the primary function of rhythm is to bring order and provide this kind of organization the stimulation that will be understandable to the listener. If such an organization does not exist, the sounds that we hear will not be perceived as music.

In this paper, we will consider the possibility of perception of rhythm as a group of proper pulsations organized in time, in the manner that the listener establishes a framework inside which his carried out a melodic phrase. At the same time, we will discuss cognitive, emotional and aesthetic aspects of the perception of rhythm. To contribute to the contemporary musical practice, theoretically and empirically, we will examine and analyze the perceptual organization of rhythm with several different points of view, in relation to memory, accent, meter and tempo cognition and affective response to rhythm, rhythmic skills development and encouraging the vision of development.

Key words: music, rhythm, perception, contemporary teaching.

[7] Greek:ρυθμός(Rhythmos) - a special way of flow

Прегледни рад / *Review article*

UDK [781.62+78.087.68]:784.4(497.6)

НАРОДНА ПЈЕСМА „СТАРИЈЕГ СЕОСКОГ ТИПА“ ИЗ БОСНЕ И ХЕРЦЕГОВИНЕ И НАЧИНИ ЊЕНЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ У НАСТАВИ СОЛФЕЂА И У ХОРСКОЈ МУЗИЦИ

Душан Ерак
Универзитет у Источном Сарајеву
Музичка академија
dusanerak@yahoo.com

Сажетак

Народно стваралаштво представља непресушан извор инспирације за многе умјетнике у свим умјетностима: поезији, музици, ликовној умјетности итд. У етномузикологији, народне попјевке, односно напјеви, се дјеле на старије сеоске, новије сеоске и варошке, градске (подјела према Драгославу Девићу). „Старији сеоски напјеви“ имају архаичан призвук, најчешће су једногласни и двогласни. Текст напјева одређује метрику и акценте унутар мелодије која је најчешће малог опсега. Те мелодије могу бити добри примјери за објашњавање многих музичких појава: анализе текста, односа текста и мелодије, ритма и мелодијског кретања, љествичних основа, акцената условљених текстом, двогласног музичког тока који не подлијеже законитостима класичног тоналитета. У настави солфеђа, те мелодије се могу изводити релативном и апсолутном солмизацијом, неутралним слоговима и текстом. Начини интерпретације народних напјева могу бити различити: од изворног до умјетнички осмишљеног пјевања унутар хорског става, што је у раду представљено напјевима у изворном облику и у хорској музици аутора из Босне и Херцеговине: Владе Милошевића, Војина Комадине и Немање Савића.

Кључне речи: старији сеоски напјеви, солфеђо, хорска музика, интерпретација, ритам.

1. НАРОДНА ПЈЕСМА „СТАРИЈЕГ СЕОСКОГ ТИПА“ ИЗ БОСНЕ И ХЕРЦЕГОВИНЕ

Традиционална, као и савремена настава солфеђа, поред дидактичких и примјера из умјетничке литературе, треба да буде заснована на народном стваралаштву као извориштy многих мелодијских, ритмичких и других музичких појава. У етномузикологији, према Драгославу Девићу, народно пјевање разврставамо у старије и новије сеоске, као и градске традиције.

Према Димитрију Големовићу, двогласно пјевање старије сеоске традиције може бити хетерофоно, бордунско и хетерофоно-бордунско.

Народни напјеви старије сеоске традиције су карактеристични за рурална насеља, а у Босни и Херцеговини су заступљени у источној Босни, босанској Крајини, Гласинцу и Херцеговини и уопштено говорећи, карактеристично је за Динарску област. У извођењу двогласних напјева старије сеоске традиције из Босне и Херцеговине учествују два, односно три пјевача, при чему се мушки и женски гласови не мјешају. Један пјевач изводи водећу, док остала два пјевача – пратећу мелодију. Основне карактеристике овог начина пјевања су слободан, парландо рубато ритам (отегнути напјеви), нестабилност интонације и истицање двогласа природне мале или велике секунде. Током извођења, пјевачи најчешће стоје, у средини полукруга стоји водећи глас који почиње, а други глас, односно остала два пјевача, се укључују након паузе или послије првог мелостиха. У етномузикологији се користе најчешће језичка терминологија преузета из народног говора, тако да у извођењу ових напјева први глас – изговара, превија, огиба, јода, пресјеца, своди, јоче, почиње, а други глас – догони, кајду гони, равно гони, издужује, преузима, потреса, прилаже. У паралелном кретању гласова могуће је да се јави карактеристично кретање у паралелним секундама.

У народним напјевима текст одређује метрику, а стих представља основну ритамску јединицу која се дијели на *полустихове* и *стопе.* Разликујемо двосложне и тросложне стопе, а на основу акцената се дјеле на типичне метричке обрасце: трохеј, дактил, јамб, анапест, пирих, спондеј, амфибрах, као и различите комбинације истих.

Од значајних домаћих етномузиколога, вриједно је споменути Владу Милошевића и Цвјетка Рихтмана, који су уврстили у својим збиркама народне напјеве старијег сеоског пјевања из Босне и Хецеговине.

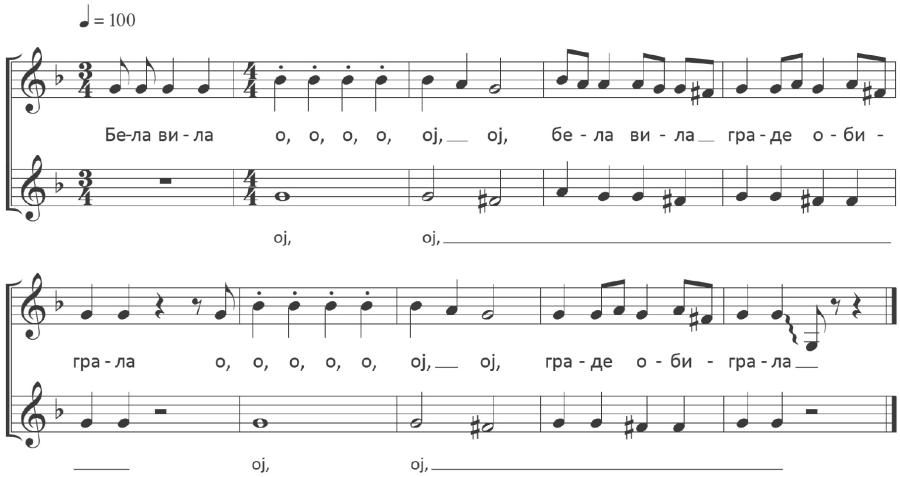
Због своје аутентичне звучности, ови напјеви су представљали инспирацију за многе композиторе хорске музике, који су их аранжирали у хорским композицијама и на тај начин их уврстили у репертоар умјетничке музике. Од многих композитора, вриједи споменути Владу Милошевића, који је и сакупљао народне напјеве, као и Војина Комадину и Немању Савића.

Узимајући у обзир структуру и карактеристике ових напјева, разликујемо више начина интерпретације истих: у изворном облику, на основу нотног текста, интонирање у хорском ставу, као и интонирање у настави солфеђа.

Као огледне примјере можемо споменути народне напјеве: *Бела вила, Ево браће* и *Запјевај сиви соколе.*

Народни напјев *Бела вила* је записао Милан Травањ 1940. године у Горњем Раткову код Кључа, а Владо Милошевић га уврстио у *Босанске народне пјесме, 1. том*, под редним бројем 25.

Примјер 1.



Анализом текста утврђујемо да је напјев у десетерцу (Бела вила, граде обиграла, 4+6), а „прва четири слога десетерца, иза уметка, понављају се новим (проширеним) мотивом; других шест слогова понављају се у другој реченици (иза уметка „ој“) са варираним мотивом прве реченице“ (Милошевић, 1954: 18).

Анализом напјева, односно првог гласа, закључујемо да је напјев у обиму умањене кварте (у.4), односно умањеног тетрахорда који садржи тонове *фис, ī, а δ,* а тон *ī1* је финалис. У двогласном напјеву је у 4. такту присутно паралелно кретање у секундама, као и „понирање“ гласа на крају строфе, односно глисандо наниже.

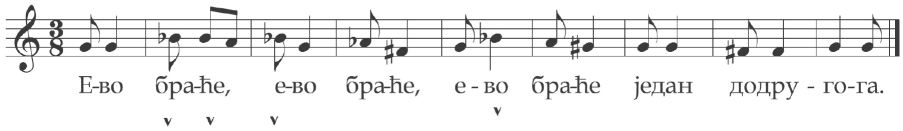
Начини интерпретације напјева „Бела вила“ у природном систему, засновано на принципима етномузикологије:

Пјевање по слуху, односно „на глас“ – аутентично пјевање на основу усменог предања у којем може постојати интонативно колебање при скоку мале терце, што је у запису и назначено - Λ је „мало виши тон“, а V је „мало нижи тон“, односно „трећиностепенски тонови“ (према: Милошевић, 1954: 10). Према утврђеном етномузиколошком систему Елиса, који је изучавао и Хорнбостел, по којем се темперовани полустепен дијели на 100 центи (100 C), а који је усавршио и табеларно приказао физичар у области акустике, Мирослав Адлешич, између интервала велике секунде (v.2 = 200 C) и мале терце (m.3 = 300 C) могу постојати интонативна колебања, а ти тонови се у акустици називају: велики цијели тон (204C), септимални цијели тон (231C), септимална терца (267C) и изнадпросјечна секунда (274C). Прије пјевања, пјевачи одређују интонацију произвољно;

Интонирање на основу нотног текста – подразумјева музичку описмењеност пјевача, затим анализу текста, мелодијске структуре, одређивање интонације и интонирање примјера солмизацијом и текстом.

У напјеву *Ево браће* из Агиног села код Бања Луке, а коју је Владо Милошевић уврстио у *Босанске народне пјесме, 1. том*, присутни су скокови у малу терцу који звуче „ниже", као и мелодијски покрети умањене терце и хроматике.

Примјер 2.



Поред поменутих начина анализе и интерпретације, вриједи споменути:

Третман текста – јампска метричка стопа (осмина, четвртина), метрички нагласак је на првој доби у такту, иако сама расподјела краћег па дужег нотног трајања може асоцирати на „синкопирани" ритам;

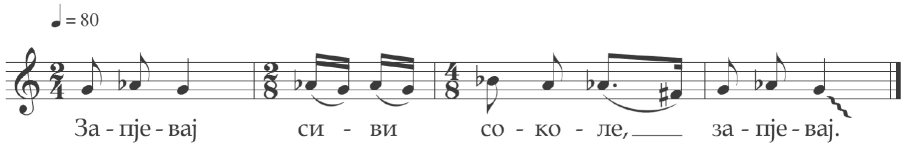
Амбитус мелодије је у интервалу умањене кварте, а тонски низ представљен свим хроматским тоновима – *фис, ī, ас, а, δ;*

Интонациони ослонац је у тону *ī,* али и у тоновима *ī* и *δ*, ако се посматра тоналност *ī*-мола;

Мелодика напјева се може рашчланити на: амбитус молског трихорда (од 1. до 3. такта), умањену терцу (4. такт) и хроматски низ од *δ* до *фис* (од 5. до 9. такта).

У народној пјесми, *Запјевај сиви соколе*, у примјеру 3, је такође амбитус мелодије у интервалу умањене кварте уз присуство свих хроматских тонова од тонова *фис* до *δ,* односно у тоналности од тона *ī,* и уврштен је у *Босанске народне пјесме, 1.том*, под редним бројем 4.

Примјер 3.



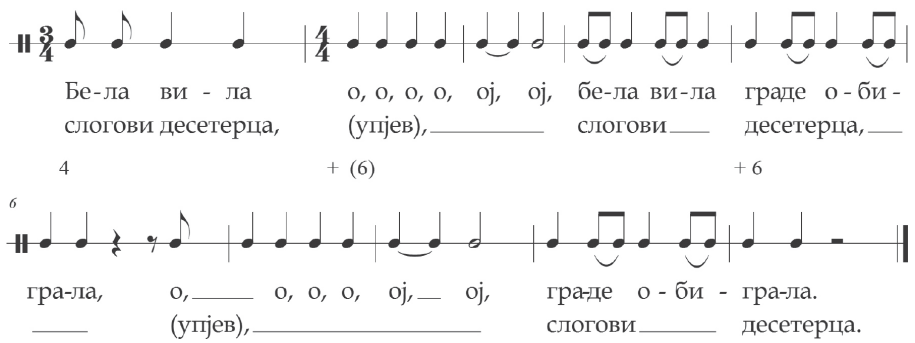
2. ПРИМЈЕЊИВОСТ НАРОДНИХ НАПЈЕВА „СТАРИЈЕГ СЕОСКОГ ТИПА" У НАСТАВИ СОЛФЕЂА

Интонирање примјера у настави солфеђа може бити по слуху (напамет научених мелодијских примјера или „модела") или по нотном тексту, а

такође се могу слушно опажати и репродуковати вокално или записивати у форми диктата. Значај интонирања фолклорне мелодике „старијег сеоског типа“ у настави солфеђа је у повезивању сазнања из солфеђа и основних теоријских појмова из области фолклорне мелодике. Начин интонирања ових примјера треба да буде заснован на темперованом дур-мол систему, а не на природном, као што се изучава у етномузикологији.

Народна пјесма *Бела вила* има своје мелодијске и ритмичке особености које се могу примјенити у настави солфеђа. Текстуални нагласци одређују и метричке нагласке, што може бити примјењиво у настави солфеђа у области музичког ритма.

Примјер 4.

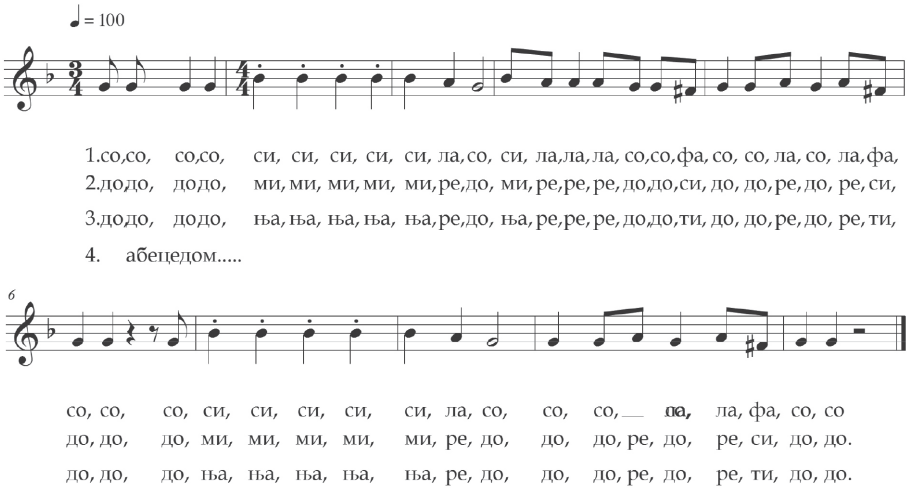


Изговарањем текста као бројалице, правилним акцентовањем текста са упјевом (о, ој) констатује се промјена врсте такта из 3/4 у 4/4. Прије интонирања народног напјева *Бела вила,* **темпо** се може одредити на основу предложеног темпа у нотном тексту или произвољно према изговору текста. **Интонација** може да се одреди на основу камертона на два начина (видјети примјер 1): интонирати тон *ī1,* а затим молски трихорд (*ī, а, б*) са вођицом (тон *фис*), или интонирати каденцу хармонског г-мола. Ако је двогласни примјер, односно оригинални запис, напјев треба најприје интонирати солмизацијом уз тактирање, један па други глас, а затим текстом. При двогласном интонирању, ученици треба да воде рачуна о чистој интонацији приликом извођења паралелног кретања у секундама у 4. такту.

Интонирање солмизацијом напјева *Бела вила* може бити основа за објашњење релативне и апсолутне солмизације, као и за објашњење истих музичких појава на различитим тонским висинама.

Интонирање горњег гласа се може вршити на више начина: 1) апсолутном солмизацијом, 2) релативном солмизацијом, 3) релативном солмизацијом Ели Башић методе, 4) абецедом.

Примјер 5.



Такође, напјев може да се транспонује и интонира у различитим тоналитетима, а може бити огледан примјер за објашњење или теоријско утврђивање **умањеног тетрахорда** (тонови *фис, ī, а, б,* односно од VII до III ступња хармонског или мелодијског мола), као и хармонизације истог – I и III ступањ тоничном, II – судоминантном или доминантном и VII – доминантном хармонском функцијом.

Ако ученици имају утврђена теоријска сазнања о умањеном тетрахорду, прије интонирања примјера могу се интонирати тонови умањеног тетрахорда, показивањем на функционалној графици, односно стлбици - означеним ступњевима на вертикалној линији (према: Васиљевић, 2006: 36). Ступњеви се могу интонирати солмизацијом или абецедом у различитим тоналитетима, при чему се утврђују теоријска знања, а уједно активира мелодијски и унутарњи слух. Такође, исти поступак се може реализовати показивањем позиција шаке у односу на тијело и позицијом прстију, односно функционалном фономимиком (грчки – хеирономија), која се у музичком описмењавању користи још од Гвида из Ареца, употребом тзв. Гвидонске руке (према: Радичева, 1997: 54; Ковачевић и *др,* 1974: 104 и 45).

На основу претходно стечених сазнања у настави солфеђа о умањеном тетрахорду, као и хроматском кретању унутар мелодијског тока, може се интонирати напјев *Ево Браће* (видјети примјер 2). Припремне радње подразумјевају мелодијско-ритмичку анализу којом се утврђује јампска метричка стопа, присуство умањеног тетрахорда и хроматско кретање у мелодији. Након одређивања интонације, напјев интонирати уз тактирање. Исти напјев може да се слушно опажа и записује у форми диктата.

Припремне радње за интонирање напјева *Заīјевај сиви соколе* подразумјевају анализу мелодије и извођење примјера парлато (видјети при-

мјер 3). Интонација се одређује на основу камертона, а подразумјева интонирање молског и фригијског трихорда од тона *ī* навише, као и хроматског низа од *δ* до *фис*. Приликом слушног опажања и записивања напјева (диктат) потребно је на основу текста одредити метричке нагласке, односно промјене врсте такта, а затим записати мелодију.

3. ПРИМЈЕНА ВИШЕГЛАСНИХ И УМЈЕТНИЧКИ ОБРАЂЕНИХ НАРОДНИХ НАПЈЕВА ИЗ ХОРСКОГ УМЈЕТНИЧКОГ СТВАРАЛАШТВА У НАСТАВИ СОЛФЕЂА

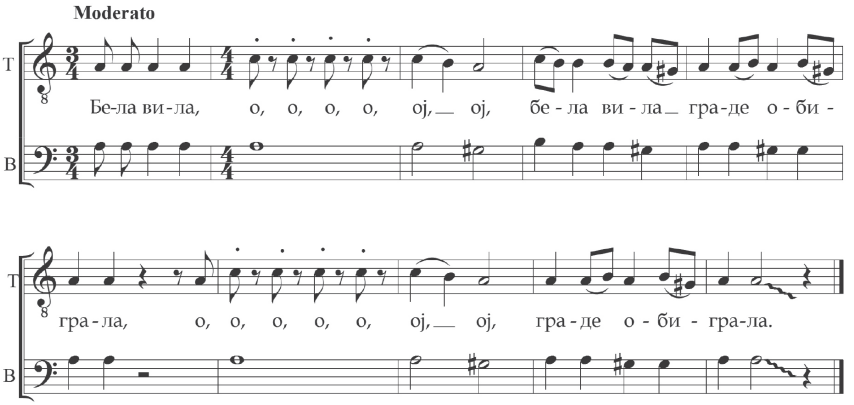
Интонирање у хорском извођењу подразумјева тачност и чистоћу интонације, која се постиже правилном поставком хоризонталне и вертикалне интонације, поштовања метричких и ритмичких акцената, као и фразирања. У хорској композицији може бити присутно антифоно пјевање, односно смјењивање мушког и женског дијела хора, а затим октавно удвајање сопрана и тенора, односно алта и баса, што је примарни начин прелаза из двогласног у вишегласно пјевање.

У настави солфеђа, вишегласно интонирање хорских композиција у које су аранжирани народни напјеви „старијег сеоског типа" има за циљ повезивање сазнања из области солфеђа и хармоније, као и упоређивање начина хармонизације и аранжирања истог народног напјева у различитим хорским композицијама.

Народна пјесма *Бела вила* је уврштена као напјев у *Крајишким ӣесмама* Немање Савића и у *Подкозарју* Војина Комадине.

Сљедећи примјер ученици могу интонирати двогласно с листа при чему треба̄ју водити рачуна о правилном тактирању и чистоћи интонације, поготово на мјестима гдје је присутан дисонантни хармонски интервал мале секунде између тонова *ӣис* и *а,* као и хармонског интервала велике секунде између тонова *а* и *х.*

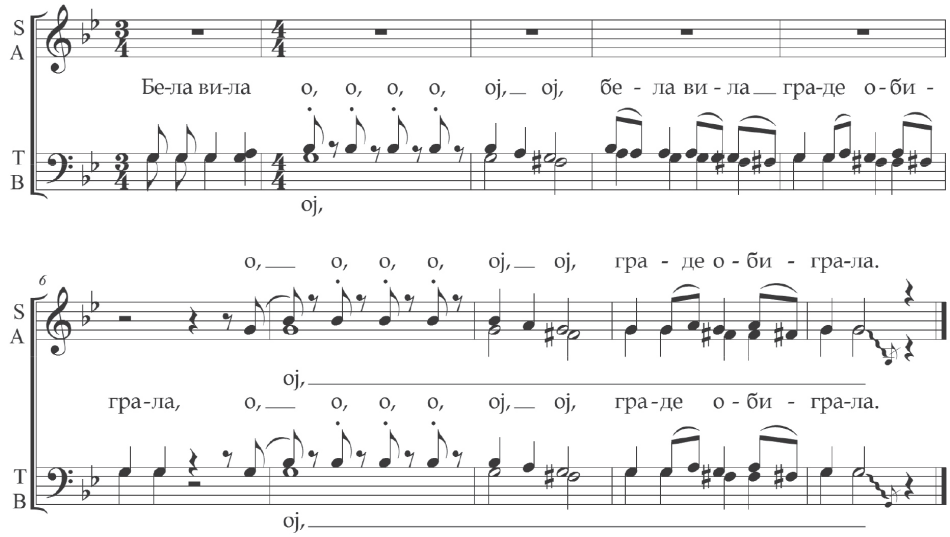
Примјер 6. Немања Савић, *Крајишке ӣесме*



У четвртој пјесми *Подкозарја*, најприје се јавља двогласно пјевање мушких гласова, минимално вариран почетак напјева у односну на запис, затим удвајање у октавама, сопрана и тенора, алта и баса, а затим аранжиран напјев у четворогласном ставу са ритмичким синкопираним вриједностима, мјестимичном појавом квартних акорада, кластера, обртаја четворозвука.

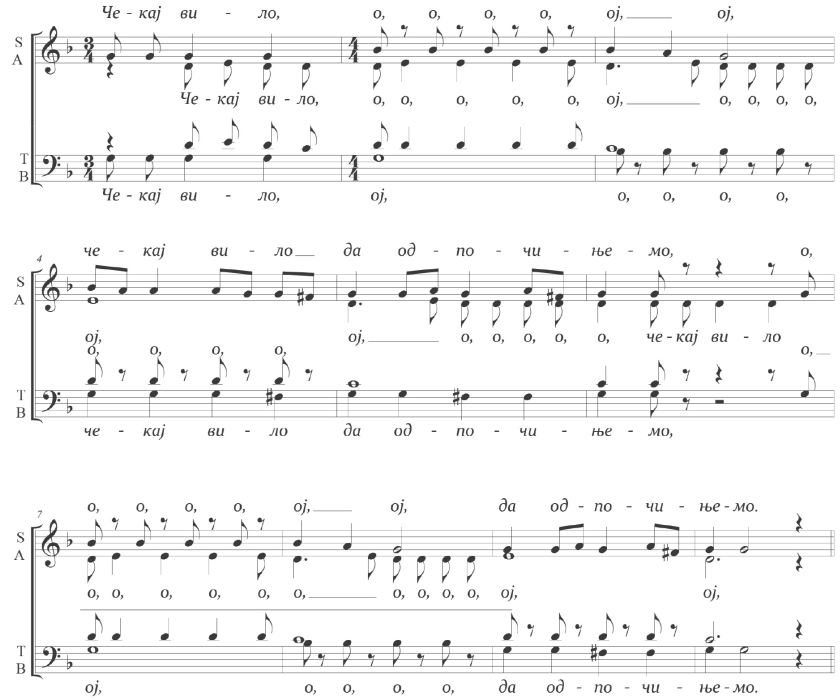
Приликом интонирања сљедећег примјера у настави солфеђа, потребно је, као и у претходном примјеру, водити рачуна о чистоћи интонације хармонског интервала мале секунде, као и правилан наступ сваког гласа што се постиже прецизним тактирањем и праћењем наступа осталих гласова, односно октавног удвајања између баса и алта, као и тенора и сопрана.

Примјер 7. Војин Комадина, *Подкозарје,* варирани цитат



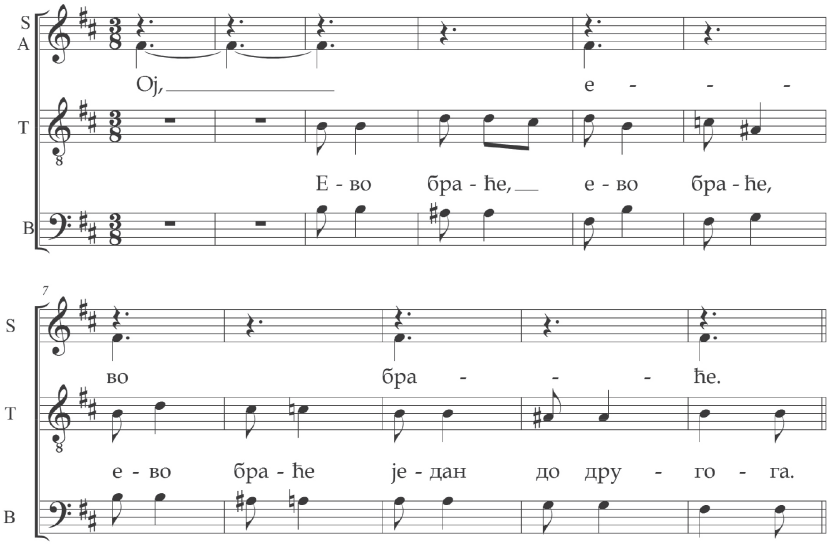
Приликом четворогласног интонирања сљедећег примјера, потребно је обратити пажњу на синкопиран ритам у тенору и алту, као и водити рачуна о чистоћи интонације кластера и квартних акорада, при чему се активира мелодијски и хармонски слух, након чега слиједи објашњење звучности ових акорада, односно њихово теоријско објашњење.

Примјер 8. Војин Комадина, *Подкозарје,* варирани цитат, кластер (у басу, тенору и алту) и квартни акорди.



У хорској литератури, напјев *Ево браће* је уврштен као трећа по реду у *Пјесмама са Змијања* Владе Милошевића.

Примјер 9.

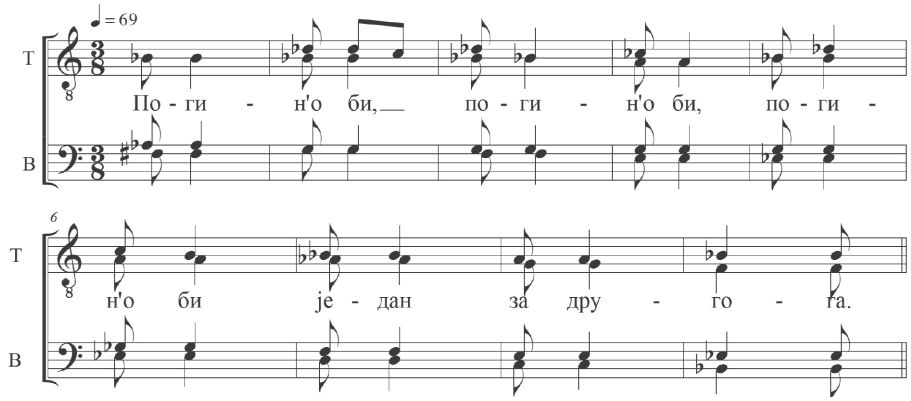


У алту је педални тон на V ступњу, у тенору цитат, а у басу мелодија која хармонски попуњава хорски став.

У настави солфеђа, претходни примјер треба анализирати, интонирати сваки глас појединачно, а затим из хорске партитуре интонирати вишегласно, након чега слиједи теоријско објашњење дисонантних интервала (*аис, g; аис, ц)*, као и хроматског низања интервала мале терце у 7. и 8. такту.

Сложенији композиторски поступак је у другој пјесми *Подкозарја* Војина Комадине. Након дословног мелодијског цитата у оригиналној интонацији у тенору уз пратњу баса (ритмизовано бордунско-хетерофоно пјевање), слиједи усложњавање хорског става – на цитат се надовезују гласови који се хроматски крећу и узрокују случајна сазвучја кластера и четворозвука.

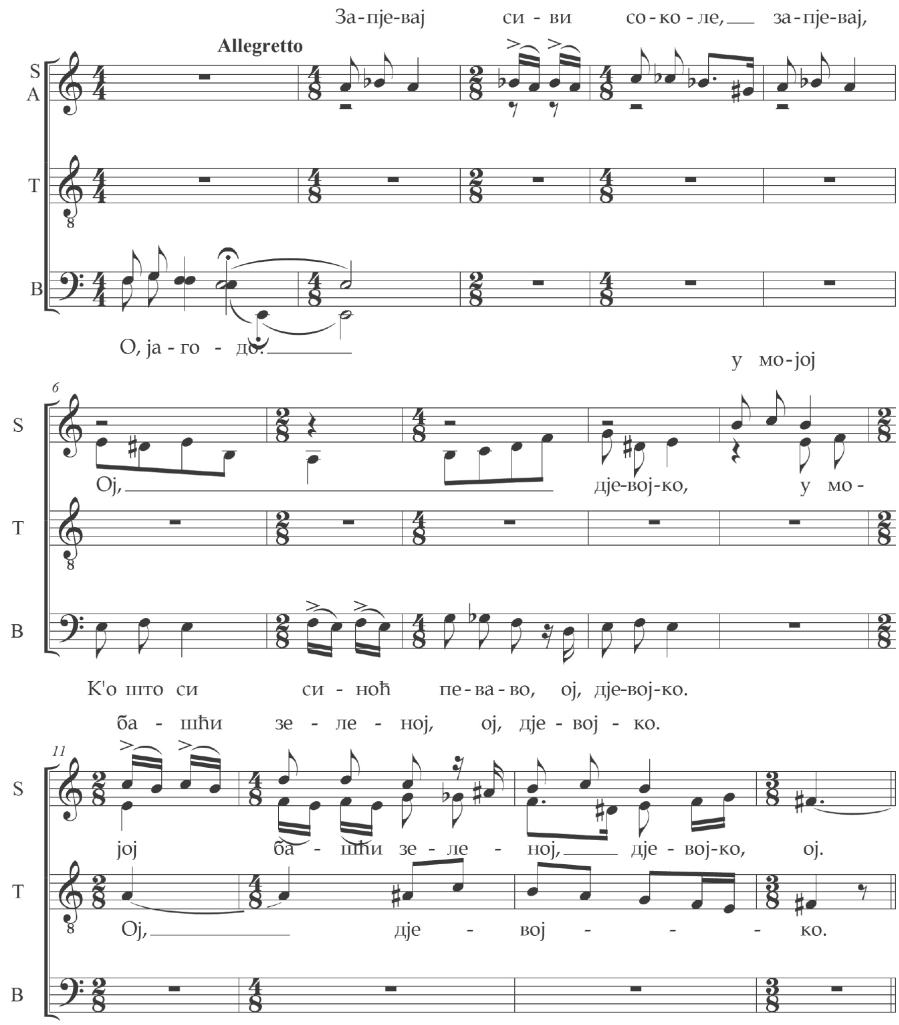
Примјер 10.



Претходни примјер интонирати солмизацијом: сваки глас посебно, а затим четворогласно. Приликом вишегласног интонирања, интонациони ослонац представља цитат, а остали гласови морају водити рачуна о чистоћи интонације приликом интонирања хроматских кретања. Након вишегласног интонирања, слиједи теоријска анализа и објашњење акорада који настају као продукт линеарног мелодијског кретања: умањеног трозвука, полуумањеног секундакорда, малог дурског септакорда и квинтсекстакорда, умањеног терцквартакорда, малог молског квинтсекстакорда и обртаја кварт-ног акорда.

У сљедећем примјеру, напјев *Запјевај сиви соколе* је уврштен у *Пјесме са Змијања* Влада Милошевића.

Примјер 11.



У настави солфеђа, примјер се најприје анализира мелодијски и хармонски, означе се мјеста имитације, затим се интонира сваки глас посебно и четворогласно. Такође, могу се интонирати само имитације (сопран, бас, сопран, алт) без „контрапунктирајућих" гласова. Циљ анализе и интонирања претходног примјера је уочавање имитационог поступка у хорском ставу, као и теоријско објашњење претходно интонираних акорада у 12. такту: непотпуног двоструко умањеног септакорда (*аис, ц, ī*) и енхармонског по звучности тврдо умањеног трозвука (*īес=фис, аис, ц*).

ЗАКЉУЧАК

Многи народни напјеви из Босне и Херцеговине су увршћени у етномузиколошке збирке. Вриједи споменути етномузиколошку дјелатност, односно сакупљање, записивање и разврставање тих напјева, од значајних етномузиколога, првенствено Владе Милошевића и Цвјетка Рихтмана. Народни напјеви „старијег сеоског типа" су архаичног призвука, а њихове љествичне основе се могу тумачити на више начина: трихордално, тетрахордално, на основу дурског и молског система, интервалски, или чак као комбинације различитих љествичних, односно тонских низова. У умјетничкој музици XX вијека, народни напјеви „старијег сеоског типа" су вјешто аранжирани у различитим вокалним и вокално-инструменталним формама, при чему се примјењују хармонска средства умјетничке музике XX вијека. Примјенљивост ових напјева у настави солфеђа има вишеструки значај, могу се посматрати као етномузиколошки записи, при чему се поред интонирања ових примјера могу објашњавати и основе мелодике, тражења иницијалиса, као и начина интонирања тих напјева, као и објашњење многих етномузиколошких законитости при анализи текста и мелодике тих напјева. Такође, могу бити као огледни примјери за објашњавање многих музичких, односно ритмичких и мелодијских појава, на основу мелодике и текста тих примјера. Начини интерпретације могу бити различити, од изворног начина пјевања, интонирања примјера у настави солфеђа солмизацијом, неутралним слогом, текстом, до интонирања истих обрађених у различитим вокалним, односно хорским, и вокално-инструменталним дјелима многих композитора. У уџбеничкој литератури за солфеђо су врло мало заступљени напјеви „старијег сеоског типа", вјероватно због мелодијске једноставности, али у савременој настави могу бити примјенљиви за објашњавање многих етномузиколошких законитости, третмана и метрике текста, тоналних основа које се могу на различите начине тумачити, при чему се успоставља корелација између практичних, интонативних, и теоријских карактеристика тих напјева. Такође, хорске композиције у којима су цитати народних напјева, могу бити примјенљиве у настави солфеђа, јер се интонирањем и слушним опажањем активира мелодијски и хармонски слух, а могу се теоријски утврдити и класична хармонска средства, као и вантонална хармонска кретања.

Литература

Штампане монографске публикације

Васиљевић, Зорислава. 1999. *Теорија ритма са гледишта музичке писмености.* Београд: Универзитет уметности у Београду.

Васиљевић, Зорислава. 2006. *Методика музичке писмености.* Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Големовић, Димитрије. 1998. *Народна музика Југославије.* Књажевац: Нота.

Девић, Драгослав. 1981. *Етномузикологија, I и II део, скрипта.* Београд: Факултет музичке уметности.

Костић, Сузана. 1997. *Хорско дириговање.* Ниш: Студентски културни центар.

Милошевић, Владо. 1954. *Босанске народне пјесме I.* Бања Лука: Народни музеј.

Радичева, Дорина. 1997. *Увод у методику наставе солфеђа*. Нови Сад: Универзитет у Новом Саду, Академија уметности.

Радичева, Дорина. 2000. *Методика комплементарне наставе софеђа и теорије музике.* Нови Сад: Академија уметности, Музичка академија Цетиње.

Ројко, Павел. 1982. *Психолошке основе интонације и ритма.* Загреб: Музичка академија, *Croatia Concert,* Zagreb.

Ковачевић, Крешимир *и др.* 1974. *Музичка енциклопедија, 2.Том*. Загреб: Југославенски лексикографски завод.

Антологије и збирке, чланак из зборника

Савић, Немања. 2001. *Хорови Владе Милошевића*. Бања Лука: Музичка школа „Владо Милошевић".

Савић, Немања. 2004. *Српска хорска музика,композиције савремених аутора.* Бања Лука: Музичка школа „Владо Милошевић".

Dušan Erak

TRADITIONAL SONG OF „OLDER RURAL TYPE" FROM BOSNIA AND HERZEGOVINA AND ITS INTERPRETATION IN SOLFEGGIO AND IN CHORAL MUSIC

Summary

Folklore is an endless source of inspiration for many artists in all kind of arts: poetry, music, painting etc. In ethnomusicology, traditional songs are classified as "old rural", "contemporary rural" and "urban" (classification by Dragoslav Dević). "Old rural songs" sound archaic, usually as one-voice or two-voice songs. The text defines the metric and accents within a melody, which usually has a small ambitus. Such melodies can be good examples for explanation of numerous musical phenomena: text analysis, the relationship between text and melody, rhythm, tonal basis, accents caused by text, two-voice melody that is not subject to traditional laws of classical tonality. In Solfeggio teaching these melodies can be performed in relative and absolute solmization, with neutral syllables or text. The ways of interpretation of traditional songs can be different, from the original one to the singing which has been artistically designed within a choral score, and in this paper that is presented through tunes in their original form and in the choral music by authors from Bosnia and Herzegovina: Vlado Milošević, Vojin Komadina and Nemanja Savić.

Key words: old rural songs, solfeggio, Choir music, interpretation, rhythm.

Оригинални научни рад / *Original research paper*

UDK 159.92:78.07-053.4

РАЗВОЈ МУЗИЧКИХ СПОСОБНОСТИ КОД ДЕЦЕ ПРЕДШКОЛСКОГ УЗРАСТА КАО ПРЕДУСЛОВ ЗА СТВАРАЛАШТВО У МУЗИЧКОЈ ОБЛАСТИ

Емилија Поповић
Висока школа струковних студија
за образовање васпитача, Пирот
e.popovic13@gmail.com

Сажетак

У раду су представљени резултати истраживања који су имали за циљ да се експериментално провере могућности примене нових теоријских сазнања у области развоја музичког изражавања и креативности. У складу са тим, приказан је један од могућих начина рада са децом предшколског узраста који је усмерен на развој музичких способности као на један од аспеката целовитог дечијег развоја путем музичких игара. Исходи истраживања указују на чињеницу да од нивоа развијености музичких способности зависи слободно музичко изражавање у музичком стваралаштву деце предшколског узраста.

Кључне речи: развој, предшколски период, музичке способности, музичко изражавање.

УВОД

Предшколски период испуњен је игром и представља најбоље доба за откривање и подстицање спонтане игре и стваралаштва. Рано излагање музици, активно учествовање у њој уз подршку одраслих, као и дечје потребе да сами истражују у области тонова, утиче на брзину и на ниво музичког развоја, у смислу да убрзава развој музичких способности. Музичке игре су веома блиске деци, тако да оне на лак и приступачан начин помажу деци у развоју слуха, осећаја за ритам, постављању и развијању гласа и слушне осетљивости, као и усклађивању ритма и покрета. Свака игра има свој задатак, али деца не би требало да опазе ту намеру одраслих, те је музичка игра постала средство за деловање у научном истраживању чији се део приказује у овом раду. Циљ истраживања био је усмерен на емпиријско-експериментално проучавање и анализу ефеката система музичких игара и евентуалних промена у домену развоја музичког изра-

жавања и креативности у припремној васпитној групи дечјег вртића, а један од посебно значајних задатака био је спровођење и мерење музичких способности код деце предшколског узраста које су предуслов за стваралаштво у музичкој области. У овом истраживању биле су заступљене плесне импровизације, односно стваралачке музичке игре у којима деца сама стварају покрете уз музику, а у циљу развоја музичких способности које су предуслов за олакшано музичко изражавање. У истраживању систем музичких игара био је утемељен, пре свега, на музичким активностима којима се развијају основне компоненте музичких способности, и то тонски и ритмички аспект. За ово мерење основних музичких способности послужио је стандардизовани тест Е. Гордона који мери музичке способности деце предшколског узраста.

Статистичком обрадом добијених резултата са Гордон тестова који се односе на тонални аспект, а код деце из експерименталне групе, на коју је примењиван систем музичких игара, доказан је значајан напредак у развоју музичких способности код деце из експериментелне групе у односу на децу која су била у контролној групи и која нису имала подстицање музичких способности. Постављена хипотеза је гласила: „не постоји статистички значајна разлика у добити од експерименталног програма код деце за развој мелодијског израза (тонални обрасац) као компоненте музичког изражавања и креативности" у целости се одбацује. Овај резулатат је посебно драгоцен, јер директно указује на значајну ефикасност коју је показао експериментални програм у деловању на музички слух и смисао за тоналну логику, што је од кључног значаја за даљи развој музикалности, а и шире, за музичко васпитање, као и за креативни музички потенцијал, само једног од аспеката целовитог развоја на предшколском узрасту.

Креативност се, дакле, обично одређује као процес или продукт, стварање нечег новог или оригиналног, тако да се под креативношћу подразумева „и давање оригиналних идеја, заузимање другачијег становишта, или нов начин приступа проблему. Креативно мишљење подразумева процес коришћења претходних искустава, подстакнуто је проблемом или ситуацијом која доводи до решења те ситуације на квалитативно нов начин. Основа креативности и стваралаштва је у дечјој игри и изражавању, на пример дечји цртеж, песма, ритам итд. Истраживачи који своја сазнања заснивају на интелектуалистичко-факторској теорији креативности, полазе од истраживања интелигенције, при чему посебну пажњу приликом решавања задатака посвећују инвенцији. Као материјал за утврђивање креативног или инвентивног момента послужили су им тестови интелигенције међу којима су били и тестови са „отвореним одговорима". Број и квалитет одговора на отворене задатке поспешује маштовитост или креативност испитаника. Том врстом испитивања Гилфорд (J. P. Guilford) је утврдио две врсте интелектуалног понашања: конвергентно и дивергентно мишљење. Битна одлика дивергентног мишљења огледа се

у способности стварања нових облика и неуобичајеном повезивању елемената. Према Гилфорду, дивергентно мишљење представља стваралачку способност, што је био довољан разлог да управо ова Гилфордова факторска теорија постане и платформа овог истраживања.

Значај музичког стваралаштва за развој личности налази се у стваралачким играма, које се врло занемарују у вртићима у раду са децом, а од изузетно великог су значаја за естетско поимање стварности. Најчешће се деци нуде игре које већ имају унапред утврђена правила, које никако не могу да штете дечјем развоју, већ напротив, развијају одређене вештине и правила понашања. Међутим, овакве игре, тј. игре по утврђеним правилима, не развијају стваралачки импулс који је од изузетне важности за широко дивергентно мишљење. Музичко стваралаштво у функцији подстицања развоја деце предшколског узраста и њихових стваралачких особина личности заузима примарно место. У складу са чињеницом да се у овом раду сагледавао ниво музичке развијености деце предшколског узраста према Гордон тесту, који обухвата мерење елементарних музичких способности деце предшколског узраста, показатељи нивоа развијености музичких способности и изражавања односе се на две базичне димензије:ритмичност; мелодијски израз (тонски образац).

У овом истраживању Гордон тест је био само полазна тачка за доказивање да се применом одређеног система музичких игара може допринети побољшању музичких способности код деце предшколског узраста, а у циљу олакшаног музичког изражавања у музичком стваралаштву. Заспупљен је став да развијањем музичких способности деца стичу самопоуздање у музичком изражавању и спремнија су да учествују у музичким активностима. Ако се музичке активности воде правилно и ненаметљиво, деца могу врло брзо да се уведу у свет музичког стваралаштва, а ове музичке способности у великој мери олакшавају музичко изражавање.

Преко игре „Ко то тамо пева“ истражено је самостално музичко изражавање, односно, његове димензије оригиналности, флуентности и флексибилности. Игра „Ко то тамо пева“ била је од драгоцене вредности зато што не постоји ниједан стандардизован или поуздан тест којим бисмо могли измерити креативност у музичком изражавању. Ова игра настала је по узору на Гилфордов (Guilford) тест необичне употребе. Помоћу ове музичке игре, која је за потребе овог рада употребљена као додатни или помоћни инструмент, добијени су значајни резултати у погледу дечјег музичког изражавања. Ова музичка игра коришћена је на почетку рада са децом као пре-тест и по завршетку рада са децом као ре-тест у истраживању, на тај начин што су њихови одговори, односно музички изражени стваралачки импулси, категорисани по дивергентној теорији, тако да су одговори категорисани као флуентни, флексибилни и оригинални, и у којој мери, што и јесте платформа овог рада.

Флуентност (тонални аспект) која подразумева спретност у стварању идеја или укупан број одговора, везана је за потребе рада за мелодијски образац, мерећи опсег мелодије коју је дете осмислило од најнижег до највишег тона и на тај је начин сагледано колико је тонова користило у свом музичком креативном изражавању. На тај начин праћено је колико је био богат његов музички вокабулар пре, а колико после примене система музичких игара и сагледана је флуентност у тоналном аспекту (то важи и за говорно стваралаштво које у овој ситуацији не можемо да издвојимо, јер деца мелодију везују за текст, па је посматран као саставни део уз мелодију, јер су код деце текст и мелодија компатибилни, нарочито и музичком стваралаштву).

Флексибилност (тонални аспект) дефинише се у датом броју различитих категорија одговора, или кроз мењање категорија, а за потребе овог рада тумачи се као спретност да се појам посматра из различитих углова у насталом музичком изразу (то је у овом истраживању мелодијски израз), кроз употребу различитих ритмичких мотива и коришћењем различитих нотних трајања. Флексибилност у тоналном аспекту посматрана је кроз употребу и кретање мелодије коју је испитаник користио. Праћено је да ли у једном музичком изразу постоји само речитатив на једном тону или испитаник користи и различите тонске висине и интервале. На тај начин сагледана је флексибилност у тоналном аспекту.

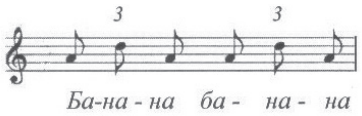
Флуентност (ритмички аспект), или спретност у стварању идеја, везана је за потребе рада и за ритмички образац, тако што је посматрано да ли је испитаник користио у свом музичком креативном изражавању један исти ритам, ритмичку фигуру и нотне вредности у свом изразу или је створио сасвим нову идеју тј. Ритам. Тако је сагледана флуентност у ритмичком аспекту.

Флексибилност (ритмички аспект) или мењање категорија за сагледавање ритмичког аспекта, за потребе овог рада тумачена је кроз изражавање и спретност испитаника употребом, односно мењањем различитих ритмичких мотива и варирањем различитих нотних трајања, кроз посматрање њиховог коришћења ритмичких вредности и евентуално ритмичких фигура у њиховом мелодијском изражавању. Праћено је да ли у једном изразу имамо само једну нотну вредност, да ли дете користи различите или понавља један ритмички образац, односно да ли мења нотне вредности, ритмичке фигуре или целе ритмичке мотиве. На тај начин сагледана је флексибилност у ритмичком аспекту.

Када се говори о оригиналности у креативном музичком изражавању на предшколском узрасту, која је дефинисана продуктима који су потпуно неочекивани, говори се, дакако, о развијању постојећег појма (на пример, неуобичајен начин музичког изражавања тако да има потпуно нов, до тада некоришћен мелодијско-ритмички мотив, да у изразу дете користи модулацију у други тоналитет тј. да мења тоналитет у свом музичком

изразу или да има неки другачији вид музичког израза од остале деце, односно да је израз непоновљив). Ипак, у овом приказу одлучено је да се оригиналност неће мерити и укалупљивати непостојећим границама, већ је поштовано гледиште да је свако дете, оног момента када узме учешће и крене у процес стваралаштва, већ створило вредност саму за себе због примарне креативности коју поседује свако на предшколском узрасту.

Испитаник 1 пре-тест: „Банана“

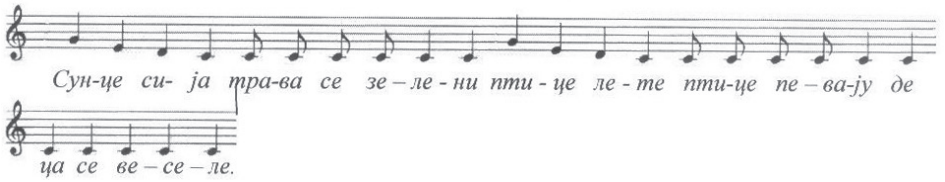


Код испитаника 1, који је на Гордон пре-тесту елементарних музичких способности имао 66. перцентил ранг (укључује и ритмички и тонални део теста за тонални део 50 и за ритмички 73) у стваралачком музичком изразу нема присуства ниједног елемента Гилфордове теорије стваралаштва. Његов задатак је био „банана”, али он у том изразу, осим узастопно поновљене речи „банана“, која је равномерно подељена на по три осмине, нема ништа више од стваралачког импулса. Опсег мелодије је 4. а изненађујуће је то да је испитаник 1 користио у изразу d2, што је веома високо за дете од шест година.

Када се посматра флуентност као компонента дивергентног изражавања у тоналном аспекту, може се закључити да је она веома присутна код овог испитанка. Он користи у свом изразу различите тонске висине, а самим тим ствара и нову идеју. Када се у овом изразу посматра флексибилност у тоналном аспекту, може се рећи да она није присутна, јер испитаник користи један исти интервал у мелодијском изразу, тј. понавља два пута кварту.

Када се сагледава израз овог испитаника на пољу ритма, флуентност је присутна, али не посебно изражена, јер је у мелодијско ритмичком покрету присутна само једна нотна вредност, а то је осмина. Флексибилност је такође врло оскудна овде, јер испитаник ствара једну триолу, коју само још једном понавља.

Испитаник 1 ре-тест: „Сунце“



У Гордон ре - тесту испитаник 1 је достигао чак 90. перцентил ранг, тачније тонални део теста 76.пц. а ритмички део 90. пц ранг, што говори

да су његове музичке способности под деловањем система који смо применили знатно унапређене. Како се види да је допринето побољшању музичких способности, сада се очекује и лакше и продуктивније музичко изражавање. Транскрибовањем овог музичког израза, после примене система музичких игара, добијени су следећи закључци.

Када се посматра музички креативни израз на задатак „Сунце", у тоналном аспекту, може се рећи да су обе компоненте, и флуентност и флексибилност, веома изражене и присутне. Испитаник користи различите тонске висине, различите интервале, секунду и терцу, а присутан је и силазни покрет мелодије који испитаник везује за текст.

Ритмички апсект сагледавања код овог испитаника, када се посматра флуентност, јесте врло оскудан израз, јер испитаник понавља један мали мотив састављен од четвртина и осмина, али има јасну метроритмичку идеју па се може сматрати да је музички израз флуентан. Флексибилност је веома изражена, јер у изразу стваралац користи различита нотна трајања, односно комбинује их поред текста и мелодије, па се због тога може рећи да је ова компонента стваралаштва изразито флексибилна.

„Сунце" испитаник ствара кроз мелодију која има опсег c1-g1, што се знатно разликује у односу на пре-тест, где је користио само два тона. У овом мелодијском обрасцу види се један пентахорд у изразу, што је велики напредак.

Упоређујући испитаника 1 пре и после деловања система, може се закључити да је флексибилност присутна на тоналном нивоу на ре-тесту, а није била присутна на пре - тесту после деловања система. Овај податак се види и из статистичке обраде са Гордон теста музичких способности, јер је испитаник имао на пре-тесту 50.пц. ранг, а на ре-тесту 76.пц. ранг на тонском делу теста. Ово се види и у музичком изразу на ре-тесту такође, где испитаник ствара нове интервале. Може се закључити да је подстакнута флексибилност у тоналности.

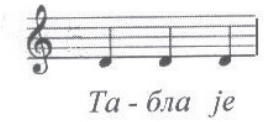
На исти начин упоређен је и ритам. Испитаник користи различита трајања на ре-тесту у односу на пре-тест, па се сматра да је развијена и флуентност и флексибилност и на пољу ритмике. Све ово потврђује Гордон тест који се односи на ритмички део, где је овај испитаник на пре-тесту имао 73.пц ранг, а на ре-тесту 90.пц. ранг.

Музичка целина је апсолутна непознаница испитаницима који су били укључени у ово истраживање. Током рада није обраћана пажњу на форму не би ли се уочило да ли ће се утицати у толикој мери на њихове музичке способности, да ли ће они осетити надахнуће у стварању музичког израза те да ли ће осетити где је почетак, разрада и евентуално крај. Код испитаника 1, види се из стваралачког надахнућа велики помак у развоју осећаја за стварање целине. У првом музичком изразу, на претесту, овај испитаник је успео да креира мотив од три тона који никако

није могао да сачини ниједан такт, а подразумева се нити какву музичку форму. На ре-тесту је овај исти испитаник показао значајан развој и напредак у изражавању музичке мисли у погледу музичке форме. Тачније, овде је већ донекле усклађен текст са мелодијским покретом, а у изразу постоји и ритмички покрет који је на почетку и на крају израза смиренији у односу на централни део, што се може повезати са развојем музичких способности, али и са несвесним усвајањем правила у музици за вођење музике у изражавању. Све ово даје право закључка да је примена музичких игара допринела да се овај испитаник изрази једном поновљеном фразом (може се рећи двотактом).

У овом музичком изражавању може се повезати утицај система на развој музичких способности које, иако нису статистички значајне, у знатној мери су олакшале и унапредиле музичко изражавање и креативност код овог испитаника.

Испитаник 2 пре - тест: „Табла“

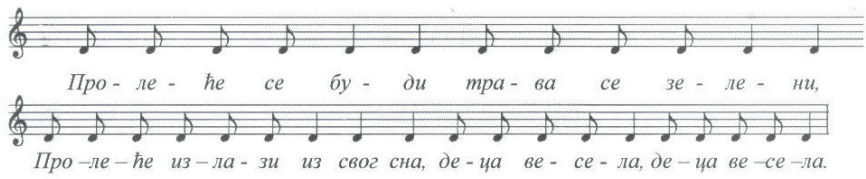


Испитаник 2 у Гордон пре-тесту показао је своје музичке способности које су одговарале 41. пц рангу, односно на тесту музичких способности у тоналном делу показао је 50, а у ритмичком 36, што не показује значајност у музикалности. Задатак на пре-тесту „Табла“ који је имао испитаник, посматран је и на тоналном и на ритмичком нивоу, односно да ли је израз у музичкој креацији са одликама флуентности и флексибилниости.

Опсег мелодије скоро да не постоји, јер испитаник користи само један једини тон d1, из чега произилази да нема ни различитих тонских висина ни њихових мењања. Из свега наведеног може се рећи да у музичком изразу овог испитаника на пољу тоналности нема присуства флуентности, као ни присуства флексибилности.

Када је у питању ритам у овом изражавању, такође се може рећи да није богат музички израз. Испитаник користи само четвртину коју понавља три пута, а сам израз не представља никако целину. Без присуства различитог ритма и његовог варирања не може се рећи да је одговор флуентан као ни флексибилан на пољу ритмичности.

Испитаник 2 ре-тест: „Пролеће“



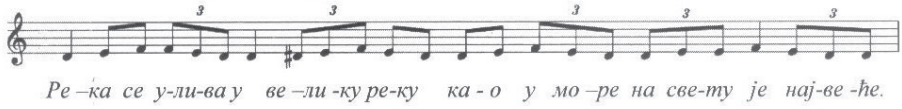
Након рада и примене система на Гордон ре-тесту овај испитаник је знатно напредовао и његове музичке способности су рангиране на 87. пц рангу, (тонални део теста 61, а ритам 90) из чега се види значајан напредак у развоју музичких способности у корист деловања примене система музичких игара. Повезујући његов музички израз у ре-тесту „Ко то тамо пева" са пре-тестом, није добијен очекивани резултат у тоналном аспекту. Наиме, сагледавајући тонални аспект музичког израза овог испитаника за флуентност, постоје само минимални елементи, јер је створен одговор као идеја, али могли бисмо рећи да мелодија не постоји. Његов израз је на једном узастопно понављаном тону d1 који је такође користио и у пре-тесту, што не даје показатеље о напредовању у мелодијском изразу, али се може рећи да постоји минимална флуентност у изразу. Музички израз који има смисла у тексту који је испитаник повезао са самим појмом овде највише можемо рећи да подсећа на један речитатив на једном тону. Посматрана је флексибилност у тоналности и наравно да је нема, с обзиром на то да је израз на једном тону.

Ритам је на пре-тесту био само у четвртинама, а на ре-тесту додаје осмину, што је од значаја, па се може рећи да у овом креативном музичком изражавању има елемената флуентности у погледу ритмичког изражавања, али како испитаник смењује различитим комбинацијама те четвртине и осмине, сматра се да ипак постоји мали напредак на пољу флексибилности у ритмичности.

Музичка целина, или различите форме композиција које су коришћене током примене система музичких игара, свакако су оставиле траг на овом испитанику, јер у свом изразу на пре-тесту он нема створен ни цео један такт, а у ре-тесту се види изграђен осећај за дводелни ритам.

Закључак је да су код овог испитаника развијене музичке способности олакшале дивергентно изражавање у тоналном аспекту кроз компоненту флуентности, а такође и у ритмичком – компоненте флуентности и флексибилности.

Испитаник 3 пре – тест: „Река"

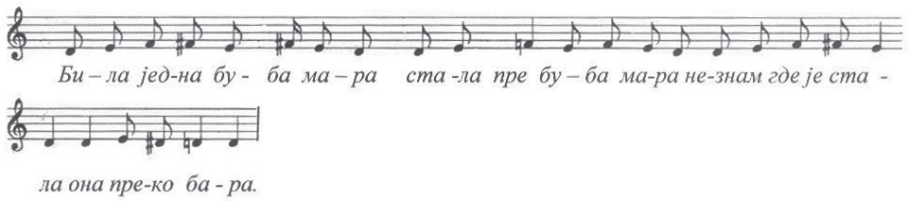


Испитаник 3 на Гордон пре-тесту има 53. пц ранг (тонални део 76, а ритмички 30). На пре-тесту „Ко то тамо пева" у задатку „Река", сагледавајући тонални аспект, користи у музичком изразу веома мали опсег мелодије (d1 - f1). То није разлог због кога треба рећи да у овом тоналном музичком изразу има флуентности, мада постоје различите тонске висине, овде се повезује сама створена идеја и три различите тонске висине са текстом, па се може рећи да има тоналне флуентности. Како је опсег мелодије у опсегу терце, испитаник није имао велике могућности варирања мелодије, већ

користи исти интервал, те је закључак да овај израз није флексибилан у тоналном аспекту.

Ритмички аспект у овом музичком изразу развијенији је у односу на тонални. Може се рећи да су присутне обе компоненте, флуентност и флексибилност. Флуентност је присутна на ритмичком нивоу због стварања ритмичког израза са различитим нотним трајањима, а флексибилност због смењивања и комбиновања осмине, четвртине и триоле, односно мењања редоследа ритмичких елемената у мотиву, као и структуре тих елемената.

Испитаник 3 ре-тест: „Бубамара“



У поновљеном Гордон ре-тесту након примене система, овом испитанику су музичке спсобности у великој мери побољшане. На основу теста музичких способности, испитаник је рангиран на 84.пц ранг са резултатима за тонални део 56, а за ритмички 94. Како су му унапређене музичке способности само у ритмичком делу, очекивања су да то и прикаже у ре-тесту „Ко то тамо пева”. Увидом се закључује да је његов музички израз свакако олакшан и да је такође креативнији. У задатку „Бубамара” на наше изненађење испитаник 3 чак користи алтероване тонове у свом изразу. Поред неколико нових идеја везаних за текст, он у свом музичком изразу има изразито изражену флуентност због текста и алтерованих тонова, јер је опсег мелодијског израза потпуно исти као и пре деловања система музичких игара (d1-fis1). Статистички параметри, који не показују на тесту музичких способности напредак у тоналном делу теста, у овом музичком изражавању се подударају ако се упореди тонални флуентни израз на пре и ре-тесту. Ипак, због створене музичке креације са различитим тоновима, закључак је да има присуства флуентности у тоналном сагледавању стварања музичког израза. Не може се рећи да у овом изразу постоји и изразито изражена флексибилност у тоналности, јер испитаник употребљава један исти интервал.

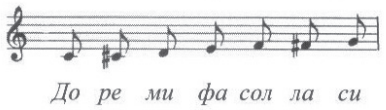
Ритам који испитаник користи такође је посматран и као флуентан и као флексибилан начин изражавања. Музичко изражавање на задатак „Бубамара“ је различито у односу на пре-тест и испитаник користи различита нотна трајања. Овај одговор на пољу ритмике је флуентан, али и флексибилан, јер се види смењивање тих различитих нотних трајања. Овде су присутни и различити ритмички мотиви као и њихово мењање током изражавања, али и мењање саме њихове структуре.

Бавећи се овим музичким изразом дошло се до закључка да ритам прати текст у изражавању, чак се може рећи са присутном оригиналношћу, због алтерованих тонова које испитаник користи и опет се враћа на крају тонског обрасца на почетни тон, али свакако то није изразита оригиналност.

И у овом се случају показало да је систем деловао и унапредио музичке способности као и допринео развоју и напретку у музичком изражавању, јер је дете показало напредак и у развоју говора (тако што је смислило више текста, иако мелодијски израз не поседује већи мелодијски обим, али је развијена употреба различих нотних трајања, и њихово варирање).

У овом изразу се не може повезати да су унапређене музичке способности унапредиле и музичко изражавање, јер у ре-тесту нема напретка у музичком изражавању ни у једном аспекту. Резултати дивергентног изражавања у музици потпуно су исти са пре-тестом и у тоналности и у ритмичности са компонентама дивергентног изражавања, без обзира на развој музичких способности.

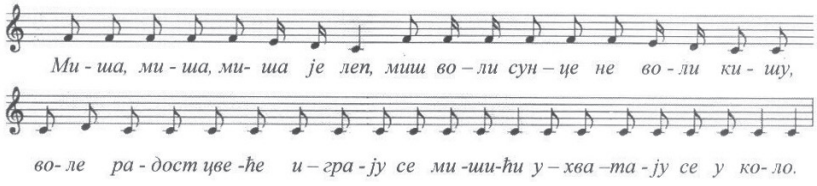
Испитаник 4 пре - тест: „Вукота“



Испитаник 4 на Гордон пре-тесту има 37.пц ранг, односно у тоналном делу 18, а у ритмичком 73. На пре-тесту „Ко то тамо пева” у свом музичком изразу у тоналном аспекту сагледавања флуентности, опсег мелодије је c1-g1. Сматра се да је мелодијски низ који је настао у процесу стварања мелодијско-ритмичког изражавања део дивергентног музичког изражавања и да поседује флуентност. Када се у овом истом изражавању посматра флексибилност као друга компонента у дивергентном музичком изражавању у тоналности, она није присутна као варирање или мењање мелодије, јер је овде испитаник поређао тонове истим узлазним интервалом.

Сагледавајући ритмички аспект овог изражавања са обе компоненте дивергентног изражавања, може се констатовати да не постоји флуентност у ритму, јер нема различитих нотних трајања, већ су у питању само осмине. Флексибилност такође није присутна, јер једна нотна вредност не може да се мења када нема других, различитих нотних вредности.

Испитаник 4 ре-тест: „Миш“



Већ у ре-тесту Гордон, испитаник 4 показује значајан напредак у музичким способностима. Његов достигнути 66.пц ранг (тонални 56, а ритам 94) је оправдавајући, и резултат у ре-тесту „Ко то тамо пева" у задатку „Миш".

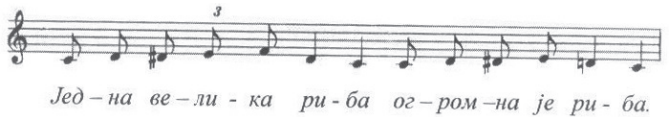
Он показује изразиту флуентност у музичком изражавању у тоналности, јер ствара мелодијски покрет компатибилан са текстом. У овом задатку испитаник је показао и креирао велики број идеја. Смишљен мелодијски образац поседује једну заокружену музичку целину, јер је почиње са f1 па постепено силази до c1. Користећи бржи покрет испитаник се враћа на почетак како би убрзао, односно музички дочарао брзог миша кроз шеснаестину где видимо изразито присуство и флуентности, иако је његов опсег мелодијског израза у оквиру кварте. Такође, може се рећи да у изразу има и присуства флексибилности, у тоналном сагледавању, због коришћења различитих тонова и интервала, као што су прима, секунда и кварта.

Флуентност у ритмици је стварање новог ритма, а испитаник ствара различите идеје, тј. разликују се ритмичке целине, што говори о присуству флуентности у ритму овог испитаника. Флексибилност је већ присутна, јер испитаник смењује осмине, шеснаестину и четвртине.

У овом музичком изражавању надовезује се систем деловања на напредак музичких способности у корист музичког изражавања, тако што се на ре-тесту код овог испитаника путем сагледавања одговора дошло до следећих закључака: испитаник је показао присуство флексибилности у тоналном апекту на ре-тесту, а није га било на пре-тесту, што је добит од примене система. Такође, испитаник је показао присуство флексибилности у ритмици коју није поседовао пре примене система музичких игара. Закључује се да је систем развио флуентност и флексибилност у музичком изражавању и у тоналном и у ритмичком аспекту.

Музичка форма као целина код овог испитаника такође је после примене система музичких игара развијенија или заокруженија. Испитаник је на претесту поређао тонове узлазним пентахордом без осећаја за целину. Ре-тест већ показује једну музичку причу, која има спорији увод, затим разраду и крај у споријим четвртинама. Форма се не би могла дефинисати, али свакако се осећа присуство заокруженог мелодијско-ритмичког израза. Сматра се да је развијен или створен осећај код овог испитаника за музичку целину.

Испитаник 5 пре-тест: „Риба"



Испитаник 5 је на пре-тесту Гордон имао 37.пц ранг, тачније у тоналном делу музичких способности 37, а у ритмичком 57. На пре-тесту је већ показао елементе флуентности и флексибилности у оба аспекта

музичког изражавања, као компоненте Гилфордове теорије стваралаштва. Мелодија која нема велики опсег, c1-f1, је веома покретљива, поседује различите, чак и алтероване тонове. Ова креативна музичка мисао, поред различитих тонова садржи и различите интервале, секунду и терцу, па се овај стваралачки израз може окарактерисати као флуентан и флексибилан ако се посматра у тоналном аспекту.

Када се овај исти израз сагледава у ритмичком изразу, може се такође рећи да је флуентан и флексибилан. Испитаник ствара израз од различитих нотних вредности па се сматра да је израз флуентан. Ритам овог испитаника, поред различитих нотних вредности, садржи и триолу као и мењање нотних вредности пре и после триоле у покрету. Испитаник у изразу користи две осмине пре триоле, а након триоле две четвртине, па се може рећи да је и флексибилан. Сматра се да у овом изражавању постоји присуство елемената дивергентног изражавања у оба аспекта сагледавања дивергентног музичког изражавања.

Испитаник 5 ре-тест: „Змија“

Зми - ја је кли – за – ва па ис - пу – зи.

Изражавање у ре-тесту ,,Ко то тамо пева”, као и код претходних испитаника, није остало на нивоу на коме је и било. Тест музичких способности је показао да овај испитаник после деловања система музичких игара има знатно развијеније музичке способности у односу на исте пре почетка нашег рада. Испитаник 5 је на ре-тесту рангиран на 70. пц, што је знатно боље у односу на 37. који је био на пре-тесту. Тачније, у поновном стваралачком музичком импулсу који је транскрибован, музичко изражавање поседује и обе компоненте дивергентног изражавања у оба аспекта музикалности. Испитаник у тоналности користи различите тонске висине, мада је обим мелодије којом се изражава мала терца. Сагледавањем овако оскудног распона у мелодији, закључили бисмо у већини случајева да овакав израз није од великог значаја у стварању мелодије. Мелодија је свакако у тоналном аспекту сагледавања овог истраживања важни чинилац, али не и једини. Ова мелодија у задатку ,,Змија“ свакако представља веома плодан музички израз, јер је испитаник користио тонске висине усклађујући их са текстом. Из оваквог изражавања закључујемо да постоји присутност флуентности у тоналном аспекту сагледавања. Мелодијски опсег музичког израза овог испитаника не спречава да ове четири различите тонске висине користи у свом музичком изразу кроз различите интервале и створи једну веома занимљиву заокружену музичку целину. Овакво варирање тонских висина у изражавању може се сматрати флексибилним.

Када се говори о ритму, ситуација је скоро иста, јер испитаник 5 користи триолу у свом изражавању, али промену триоле са двојном деобом. Сматра се да и на ре-тесту овај испитаник у ритмичности у свом музичком изражавању поседује компоненте дивергентног изражавања, тачније и флуентност и флексибилност.

Упоређујући музичко изражавање овог испитаника на пре-тесту и ретесту, уочава се да је он у свом другом изражавању знатно лакше и плодније варирао мелодијско-ритмичко изражавање, те је закључак да је највећи утицај поред музичких способности остварен на његову флексибилност у музичком изражавању.

Испитаник 6 пре-тест: „Ауто“

Ау–то гу -ме, јед-но ве-ли-ко ау –то и - ма гу-ме и то -чко-ве бр - зо во - зи.

Испитаник 6 је изузетно музикалан, са јако добрим резултатима већ на пре-тесту: Гордон, 99.пц (тонални део 94, а ритмички 96). Он је у првом музичком изразу поседовао самоизражену флексибилност у оба аспекта нашег посматрања, тонални и ритмички, које везујемо за урођене добро развијене музичке способности. Међутим, флуентност је минимално заступљена, тј. сматра се да су одговори у флуентном због рађања и стварања идеје. У музичком стваралачком изражавању овог испитаника опсег мелодије коју је осмислио је био само три тона у опсегу c1-e1 и полустепени који нису у природном аликвотном низу, јер се појављује у изражавању и es1. Ово музичко изражавање садржи идеју, мелодију састављену од различитих тонских висина, различите величине интервала (прима, мала и велика секунда, мала и велика терца), па сматрамо да је овај музички израз, односно пре-тест флуентан и флексибилан у тоналности. Слика ритмичности у музичком изразу овог испитаника је иста као и у тоналности. Он у свом изразу ствара ритам од различитих нотних трајања и варира их, па можемо рећи да у свом изразу на пољу ритмичности овај испитаник поседује компоненте дивергентног изражавања, флуентност и флексибилност.

Испитаник 6 ре-тест: „Клавир“

Кла-вир и –ма цр-но бе –ле дир-ке чо-век сви-ра на прс-ти-ма тра- ла –ла –ла-ла.

На ре-тесту Гордон овај испитаник је имао исти перцентил ранг 99 као и на почетку рада, али унутар теста музичких способности напредовао је у оба аспекта. Музичке способности су развијеније после деловања, и то

у тоналном је на ре-тесту 99, а у ритмичком такође 99. На ре-тесту „Ко то тамо пева" он показује присутност свих елемената Гилфордове теорије. У мелодијском изразу мелодија варира од c1-g1 и веома лепо се води уз текст који је смислио испитаник, па се сматра да је овај израз у тоналности веома флуентан. Како испитаник у својој музичкој креацији користи приму, секунду, терцу, кварту, сматрамо да је овај израз у тоналности и изразито флексибилан.

Ритмичко сагледавање овог музичког изражавања је веома занимљиво. Испитаник 6 ствара ритам од различитих нотних трајања, смењује осмине и четвртине у односу на текст и различите тонске висине. Може се рећи да је донекле различит музички израз због целокупног мелодијско-ритмичког опсега, али не и да га назовемо необичним у односу на остале одговоре, јер се не разликује од осталих одговора значајно, али свакако поседује флуентност и флексибилност у ритмичности.

Посматрајући музичко изражавање овог испитаника, пре и после деловања система музичких игара, види се да је после деловања система музички израз овог испитаника плоднији, а флуентност и флексибилност и у тоналности и у ритмичности развијенија. Испитаник на ре-тесту користи нове тонове и интервале, а такође и нова ритмичка трајања.

ЗАКЉУЧАК

Из приказаних анализа утврђује се да је креативно изражавање код деце овог узраста врло индивидуално. Код неких испитаника очигледна је повезаност између карактеристика напретка у изражавању тоналног и ритмичког апсекта са развојем музичких способности. Код одређених испитаника та веза није тако очигледна. Спроводећи истраживања и тражећи начин процене креативног изражавања код деце, закључује се да је баш методолошки приступ највећи проблем при анализи примера дечјег изражавања: како пронаћи критеријуме за флуентност, флексибилност и оригиналност. Наравно, критеријуми могу да буду усаврешени и редефинисани. Како деца у самом одговору на постављено питање у већини случајева немају у свом стеченом искуству тражени одговор, она у складу са својим индивидуалним способностима проналазе одговор измишљајући спонтано, а такво проналажење одговора се већ може сматрати креативним чином. Ове способности су можда најприступачније деци предшколског узраста, јер дивергентна техника нема прави одговор и врло је флексибилна, веома оригинална и маштовита.

Дакле, тешко је утврдити међу децом ко је креативан, а ко није и да ли ће тако остати и касније. Код деце је теже проценити стваралачку вредност продукта него код одраслих, зато што су деца подложнија честим

променама приликом нових спознаја. Може се рећи да је креативност деце заснована на дивергентном мишљењу као примарном стваралачком акту свих видова стваралаштва. Игра као активност, где спада и музичка игра, представља отворену спољашњу активност са бихевиоралном одредницом дивергентности. Како је дивергентност понашања прва одредница игре, сасвим је јасно да се узајамни односи који владају између дивергентних процеса и стваралаштва проширују на сваку игру. Игра и дивергентни односи се преклапају. Деци је игра доминантни начин испољавања дивергентних процеса. Стварање музике, тј. креативно изражавање музиком подстиче се код деце предшколског узраста, предлажући им да певају оно што их интересује или што их узбуђује, а то може бити било шта (лајање великог пса, цвркут птичице, нека лепа слика, део из неке приче, плач млађег брата или сестрице...). У музичкој области код деце предшколског узраста прелази се већ од спонтане ка изазовној креативности, која је сама по себи право богатство креативних музичких идеја. Овакво изражавање музиком се може назвати увођење у креативност, јер се креативност не учи, али се свакако увежбава. Ако децу подржавамо у музичком изражавању (дивергентном), да не постоји типично и тачно певање, свирање, итд. иако ове продукције нису у сагласности са музичким правилима, мало дете ћемо мотивисати за ову слободну музику. Радећи на проширивању музичких способности, на пружању подршке код изражавања музиком, свакако ћемо добити и више нових, оригиналних идеја, односно олакшаћемо деци дивергантно музичко изражавање. Ово истраживање је, може се рећи, провера свега оног што нам наука говори. Стимулативни програм музичког васпитања, који је остваривaн кроз музичке игре, остварио је доминантан утицај на развој слушних и ритмичких способности на предшколском узрасту. Јавила се значајна разлика у погледу слушне и ритмичке дискриминације између деце која су била обухваћена стимулативним програмом, и деце која нису била укључена у програм. Из овога проистиче да смо ми намерним деловањем знатно утицали на развој елементарних музичких способности. Међутим, да ли се те музичке способности могу повезати са музичким изражавањем и креативношћу, посебно на предшколском узрасту? Осим напредовања музичких способности, експерименталним програмом је деловано и на подстицање креативности, о чему говоре резултати теста „Ко то тамо пева“ које су показала деца у погледу присуства флуентности и флексибилности у њиховим музичким изразима кроз повећавање броја идеја, способност за трансформацију, коришћење тонских и ритмичких елемената, итд. Уочена је повезаност музичког израза и напредовања музичких способности код испитаника. Како је музичка креативност мултидисциплинарна сама за себе, она у теорији и пракси обезбеђује свеобухватан третман музичког стваралаштва и може се посматрати у ширем смислу, а ово истраживање даје податке који потврђују да проучавање музичког стваралаштва није изван науке.

Литература

Виготски, Л. С. (1971). Учење и развој у предшколском узрасту. *Предшколско дете,* бр. 4, Београд. стр. 47–55.

Guilford, J. P. (1970). Traits of Creativity, Vernon, *E. P.: Creativity*, Penguin Books, Harmondo sworth, Middlesex.

Каменов, Е. (2002). *Предшколска педагогија (књига прва),* Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Квашчев, Р. (1971). *Развијање стваралачких способности код ученика.* Београд: Завод за издавање уџбеника, СРС.

Мирковић-Радош, К. (1983). *Психологија музичких способности.* Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Emilija Popović

DEVELOPMENT OF MUSICAL ABILITIES IN PRE-SCHOOL CHILDREN AS A PRECONDITION OF MUSICAL CREATIVITY

Summary

The paper presents the results of the research the aim of which was to experimentally test the possibilities of applying new theoretical knowledge in the field of developing musical expression and creativity. Accordingly, the author has presented one of the various possible ways of working with pre-school children directed towards the development of musical abilities as one of the aspects of a holistic development of children through the music play. The outcomes of the research point to the fact that the level of the development of musical abilities influences a free musical expression in the field of musical creativity of pre-school children.

Key words: development, pre-school period, musical abilities, musical expression.

Оригинални научни рад / *Original research paper*

UDK 37.036:78

ЗАШТО УЧЕНИЦИ ПРЕКИДАЈУ И НАПУШТАЈУ МУЗИЧКО ОБРАЗОВАЊЕ

Невена Тривић
Анита Савић
Милена Миладиновић
Тијана Мировић
Милена Петровић
Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
nevena3vic@gmail.com

Сажетак

Истраживање се бави разлозима због којих ученици прекидају музичко образовање. С једне стране, појединци прекидају образовање у току основне музичке школе, а са друге стране, ученици не настављају средњешколски и академски ниво музичког образовања. У експлоративно истраживање укључена су 62 испитаника, а за прикупљање података коришћене су паралелне форме упитника, наменски конструисане за ово истраживање. Резултати показују да је већина ученика задовољна избором инструмента, наставом инструмента и солфеђа, али да незадовољство избором, неучествовање на такмичењима, као и неадекватна настава солфеђа, утичу на напуштање музичког образовања. Највећи разлог за прекид/напуштање основног музичког образовања јесте преоптерећеност ученика ваншколским активностима, а за прекид музичког образовања после средње музичке школе: друга сфера интересовања, заинтересованост за некласичне жанрове и непостојање жеље за вежбањем инструмента. Иако истраживање обухвата мали број испитаника, резултати указују на неке недостатке педагошке праксе, чијим решавањем би се могло утицати на повећање броја ученика који настављају музичко образовање.

Кључне речи: прекид/напуштање музичког образовања, настава инструмента, настава солфеђа, педагошка пракса.

1. УВОД

Теоретску основу овог рада чине истраживања која се баве ученицима који су напустили музичко образовање и она која се баве мотивацијом музичара, јер је мотивација један од кључних фактора музичке успешности и важан фактор у наставном процесу.

Код већине деце се јавља жеља да науче да свирају инструмент, али је мали број оне деце која музику доживљавају као важан део личног образовања (Leman, Sloboda i Vudi, 2012). Поједина истраживања показују да су деца која су желела да постану професионални музичари, вежбала знатно више и достигла више ступњеве извођачке вештине (McPherson 2000, према Leman, op.cit). Родитељи се одлучују да упишу децу у музичку школу уколико процене да дете има таленат и интересовање за музику, али и зато што сматрају да бављење музиком доприноси општем развоју (Богуновић, 2005). Истраживање (Богуновић, op. cit) показује да 26% родитеља питање перспективе музичког школовања детета оставља отвореним, 34% сматра да дете треба да заврши основну музичку школу, 17% претпоставља да би њихово дете могло да заврши средњу музичку школу, а 24% мисли да музика може бити трајно опредељење за њихово дете.

Код ученика музичких школа преовладава унутрашња мотивација, не само при упису у музичку школу, већ и у току школовања (Богуновић, Дубљевић, Буден, 2012). Поред присутне унутрашње мотивације, музичар у свом развоју може да се ослони и на спољашњу мотивацију, која му је потребна у току вишечасовног вежбања инструмента и која може бити пресудна за наставак бављења музиком. Спољашњу мотивацију ученици траже у подршци и подстреку родитеља (посебно у основној школи), професора и вршњака. Први професори инструмента имају изузетно велики утицај на мотивацију младог музичара. Деца која остварују високе резлутате у извођаштву су првог професора доживела као топлу, подстицајну и забавну особу и радовала се сваком часу, док су деца која остварују слабије резултате, или која су престала да се баве музиком, првог професора доживела као нељубазну, дистанцирану особу, склону критиковању и нарећивању (Dejvidson, Sloboda, Mur i Hau, према Leman i sar, op.cit). Такође, улога професора је да научи ученика како правилно да вежба и да га мотивише да вежба. Делимична или потпуна слобода при избору програма, одржава и поспешује унутрашњу мотивацију ученика. Ученик који учествује у избору композиција које свира, спремнији је да вежбању посвети више времена и да користи разне стратегије вежбања како би побољшао своју интерпретацију (Renwick & Mc Pherson, 2002; Green, 2002, према Leman i sar, op.cit).

Мало је истраживања која у своје оквире укључују ученике који су напустили музичко школовање. У школским архивама постоје подаци о броју ученика који прекидају, или не настављају музичко образовање, али нам недостају информације о разлозима због којих су ученици донели такву одлуку. Резултати истраживања која се баве овим проблемом (Radoš i sar, 2002; Bogunović, 1995 према Bogunović, 2008, Ачић, 2004) показују да основну музичку школу напусти 26% ученика (22% због неуспеха, а 4% због пресељења), а средњу музичку школу 17% ученика, док се 20-25% после завршеног четвртог разреда средње музичке школе, определи за студије

језика или друштвених наука (Bogunović, op. cit; Ačić, op. cit). Истраживања показују да наставници инструмента имају високе стандарде и очекивања од својих ученика и извесну тенденцију ка "професионализацији" основне музичке школе, што није увек у складу са могућностима и интересовањима детета и очекивањима родитеља и може довести до напуштања музичке школе (Bogunović, op. cit.).

2. МЕТОДОЛОГИЈА ИСТРАЖИВАЊА

2.1. Предмет и циљ истраживања

Предмет истраживања представља интересовање за разлоге због којих ученици прекидају музичко образовање у току основне музичке школе, или не настављају следећи степен школовања (средња музичка школа и факултет музичке уметности).

Циљ истраживања је да испита разлоге због којих се ученици одлучују да прекину, односно не наставе музичко образовање и да ли се ти разлози мењају са степеном музичког образовања. С обзиром на овако дефинисан циљ, постављена су три задатка:

1) Испитати извор почетне мотивације за бављење музиком и ниво самосталности при одабиру инструмента;
2) Испитати који све фактори у току школовања могу довести ученика до одлуке да прекине/не настави музичко образовање, односно испитати:
   - утицај музичког школовања на мотивацију ученика (утицај часова инструмента и солфеђа и учесталост јавних наступа);
   - утицај треме на мотивисаност ученика;
   - преоптерећеност ученика ваншколским активностима.
3) Испитати који је најзначајнији разлог за прекид/ ненастављање музичког образовања и да ли ученици, упркос тој одлуци, планирају и даље да се баве музиком.

2.2. Узорак

Узорак (N=62) чини три подузорка:

1) ученици који су напустили основну музичку школу (20).
2) ученици завршног разреда основне музичке школе који не настављају музичко образовање (20).
3) ученици четвртог разреда средње музичке школе који не настављају музичко образовање, и ученици који су завршили средњу музичку школу, али нису ни покушали да упишу факултет музичке уметности (код нас, или у иностранству) (22).

Узорак је пригодан и чине га бивши ученици и ученици завршних разреда основних и средњих музичких школа у Београду (Табела 1). У целокупном узорку заступљени су ученици скоро свих одсека (осим соло певања, цез одсека и музичке продукције). Истраживање је спроведено у музичким школама „Др Војислав Вучковић“ (основној и средњој) и СМШ „Станковић“. Са ученицима који су напустили основно музичко образовање контакт је остварен обилажењем две основне школе у Београду, „Милан Милићевић“ и „Влада Аксентијевић“, а са ученицима који су завршили средњу музичку школу, слањем упитника преко електронских адреса и друштвених мрежа.

Табела 1. Структура узорка ученика у односу на пол и одсек

Подузорци	Пол		Одсек							N
	М f (%)	Ж f (%)	клавир f (%)	гудачки f (%)	дувачки f (%)	хармоника f(%)	гитара f(%)	етно f(%)	ТО f(%)	
	24 (39)	38 (61)								62
напустили ОМШ	10 (50)	10 (50)	6 (30)	3 (15)	0	5 (25)	6 (30)	-	-	20
завршили ОМШ а нису наставили даље	10 (50)	10 (50)	7 (35)	3 (15)	3 (15)	4 (20)	3 (15)	-	-	20
завршили СМШ а нису наставили даље	4 (18)	18 (82)	4 (18)	1 (5)	3 (14)	-	-	2 (9)	12 (54)	22

2.3. Инструменти

За прикупљање података су коришћене паралелне форме упитника који су конструисани за ово истраживање. Упитници се састоје од 20-22 питања од којих је једно/два питања отвореног, осам комбинованог и десет/дванаест затвореног типа.

Питања у упитницима покривају следеће варијабле:

1) опште карактеристике: пол, узраст, са колико година су почели и прекинули музичко образовање;
2) почеци музичког образовања: мотиви који су утицали на почетак музичког образовања, самосталност у одлуци при упису у музичку школу, избор инструмента и задовољство избором, као и поседовање инструмента;
3) ток музичког школовања: утицај професора инструмента и утицај часова солфеђа на мотивисаност ученика за бављење музиком, учесталост наступа, појава треме и њен утицај и преоптерећеност ученика другим обавезама;
4) прекид/не настављање музичког образовања: последњи разред који су завршили у музичкој школи и планови за даље бављење музиком;

Подаци добијени овим упитницима обрађивани су у SPSS 17.0 програму, квантитативном дескриптнивном анализом, као и компаративном анализом одговора испитаника на различитом степену музичког образовања.

3. ПРИКАЗ И ИНТЕРПРЕТАЦИЈА РЕЗУЛТАТА

3.1. Почеци музичког образовања

Почетна мотивација. Већина испитаника (68%) каже да је одлука да упишу нижу музичку школу у потпуности њихова. Као разлоге за почетак музичког школовања наводе: жељу да науче да свирају одређени инструмент (40%), љубав према музици (21%), док 7% наводи да је желело да усаврши своје свирање, из чега можемо закључити да су претходно имали приватне часове инструмента, или да их је неко из породице учио да свирају. Основну музичку школу је 32% испитаника уписало на иницијативу родитеља, с тим што 24% сматра да су их родитељи „натерали", а 8% да је то била заједничка одлука. Иако би се могло претпоставити да ће дете пре да напусти музичку школу уколико није ни имало жељу да је упише, анализа резултата је показала да отприлике трећина и једне и друге групе ученика напусти музичку школу у периоду од другог до петог разреда, трећина заврши основну музичку, али не настави даље, и трећина заврши средњу музичку школу, без жеље за даљим наставком музичког образовања. Највећи број ученика (91%) сматра да су сами одлучили да упишу средњу музичку школу, уз подршку родитеља 86%, а без подршке родитеља 5% испитаника. Мали број испитаника (9%) сматра да је то била одлука родитеља. Као разлоге за упис у средњу музичку школу, ученици наводе жељу за даљим усавршавањем и жељу да се музиком професионално баве (73%), али такође, један од разлога је избегавање пријемног испита из српског и математике (14%) и незаинтересованост за било коју другу област (9%), док само један ученик сматра да су га родитељи натерали да настави да се бави музиком.

Избор инструмента. Резултати показују да је при избору инструмента присутан висок степен аутономије. У основној музичкој школи, 79% испитаника је само изабрало инструмент који ће да свира, док су у 15% случајева ту одлуку донели родитељи, а у 6% професори. Један од значајних аспеката у избору инструмента је да ли породица ученика већ има неки инструмент. Резултати показују да 42% већ има породични инструмент, док је 47% добило инструмент у првом разреду, а 11% у току школовања (од којих 7% изнајмљује гудачки или дувачки инструмент). Резултати показују да самосталност при одабиру инструмента нема значајног утицаја на задовољство избором инструмента, док незадовољство избором инструмента има утицаја на одустајање од музичког образовања. Од 20%

испитаника, који су се изјаснили да су незадовољни избором инструмента који свирају, 15% каже да је то утицало на прекид музичког образовања.

Задовољство избором инструмента. Док 60% изјављује да воли да свира, 3% уопште не воли да свира одабрани инструмент, а 37% је осредње задовољно (или због тога што су хтели да свирају други инструмент, или зато што нису задовољни школским програмом). Ученици наводе да воле да свирају популарну музику сами или у друштву али и класичне композиције које су сами одабрали.

3.2. Ток школовања

Утицај музичког школовања на мотивацију ученика. Као што је већ речено, професор има велику улогу у одржавању ученикове мотивације. У литератури наилазимо на податак да су у почетним разредима најбитније личне особине професора, док касније до изражаја долазе његове извођачке вештине. Што значи да ће ученици толерисати недопадљиву личност уколико поштују наставникове извођачке способности (Leman, op. cit).

У нашем истраживању 60% испитаника сматра да њихов професор инструмента има позитиван утицај на њих. Међутим, забрињава чињеница да 11% сматра да њихов професор има негативан утицај на њихову жељу за бављењем музиком, а 29% да професор нема никакав утицај на њих. Важност позитивног утицаја професора на мотивисаност ученика и жељу за свирањем, види се у *табели 2*, у којој су дати подаци за ученике основне музичке школе. Нисмо приказали податке за ученике средње музичке школе, јер више од половине тог подузорка чине ученици теоријског одсека.[1] Резултати показују да је две трећине ученика, чији су професори имали позитиван утицај на њих, завршила степен музичког образовања који су и започели, док је ситуација обрнута код оних ученика чији професори нису имали никакав утицај на њих. Резултати које смо добили сугеришу да постоји веза између негативног утицаја професора и одлуке ученика да напусте основну музичку школу.

Табела 2. Утицај професора инструмента на одустајање, односно завршавање степена образовања који је започет

	професор има позитиван утицај	професор нема никакав утицај	професор има негативан утицај
	N=23	N=11	N=6
Напустили ОМШ	35%	64%	83%
Завршили ОМШ	65%	36%	17%

[1] У средњој музичкој школи, сви ученици теоријског одсека имају наставу клавира без обзира на то који су инструмент свирали у основној музичкој школи. У табели 2 нисмо приказали податке за ученике средње музичке школе јер смо желели да испитамо како школовање, између осталог, утиче на мотивисаност ученика да свирају инструмент који су иницијално изабрали.

Важан задатак наставника инструмента је да припреми ученике за јавни наступ. У статутима музичких школа пише да сваки ученик мора да има најмање један, или два интерна, или јавна часа у току школске године. Резултати показују да је тек мање од половине испитаника (47%) имало оволико јавних наступа док је више пута у току године наступало 26% испитаника. Испитаници који нису имали одговарајући број јавних наступа годишње (27%): имали су наступе једанпут или двапут у току целог школовања (16%), или нису никада јавно наступали (11%).

С обзиром на резулате које смо добили, (*табела 3*) не делује да постоји повезаност између учесталости школских наступа и одустајања од музичког школовања. Насупрот томе, делује да постоји повезаност између учествовања на такмичењима и степена музичког образовања. Док је 42% испитаника учествовало на такмичењима, и од њих је само 7% напустило школовање у периоду од другог до петог разреда, 11% је завршило шести разред, а 24% средњу музичку школу. Учешће и постигнуће на такмичењима остварују ученици који имају висок ниво извођачких вештина и квалитета, који супериорно владају инструменталним вештинама, пре свега захваљујући високим способностима (Gagne, 1994 према Bogunović, op.cit). Остварени успех утиче на ученикову перцепцију сопствених способности, а самим тим и на сампоуздање (Leman i sar, op.cit).

Табела 3. Учесталост наступа на три подузорка, изражена у процентима

Учесталост јавних часова	Напустили ОМШ		Завршили ОМШ а нису наставили даље		Завршили СМШ а нису наставили даље		N=62	
	f	%	f	%	f	%	f	%
никад	4	6	1	2	2	3	7	11
1-2 пута у току школовања	5	8	1	2	4	6	10	16
једном годишње	2	3	5	8	2	3	9	14
једном у полугодишту	7	11	8	13	5	8	20	32
чешће	2	3	5	8	9	15	16	26
Такмичења	F	%	F	%	f	%	f	%
учествовао и освојио награду	1	2	5	8	14	22	20	32
учествовао	3	5	2	3	1	2	6	10
није никад учествовао	16	26	13	21	7	11	36	58

У *табели 4* приказани су резултати истраживања о утицају солфеђа на музичко школовање. Часове солфеђа изјављује да воли 37% испитаника, 40% да их воли осредње, а 23% да их уопште не воли. Од ученика који не воле, или осредње воле часове солфеђа, 21% наводи солфеђо као главни, или један од разлога за одустајање од школовања (13%), или за прекид музичког образовања по завршетку основне музичке школе (8%). Четвртина испитаника би волела да на часовима солфеђа промени:

а) начин предавања (15%) - испитаници наводе да приступ солфеђу није адекватан, да би часови требало да буду занимљивији и динамичнији и да би било добро увести популарну музику која би се понекад певала уместо мелодијских вежби из књиге, као и да би волели да се на часовима више пева, а мање учи теорија.

б) професора би променило (10%) јер сматрају да - професори нису добри педагози и да не знају како да раде са децом, као и да стварају напету атмосферу у учионици, због које ученици имају трему.

Ови резултати директно указују на значајан утицај наставника солфеђа на мотивисаност ученика за бављење музиком.

Ранија истраживања показују да се одбојност према наставнику, нарочито у млађем узрасту, може врло лако претворити у одбојност према инструменту и одбојност према музици, док одржавање „љубави" за музику може пресудно утицати на то колико ће се дуго музичари бавити својом облашћу и са којим степеном задовољства (Leman, op.cit).

Табела 4. Задовољство часовима солфеђа

Воле часове солфеђа	Да		Осредње		Не	
	f	%	f	%	f	%
	23	37	25	40	14	23
Солфеђо као разлог за прекид музичког образовања					напустили ОМШ	завршили ОМШ али не иду даље
					13%	8%
Знање солфеђа примењују кад свирају	Да		Понешто		Не	
	f	%	f	%	f	%
	27	44	30	48	5	8
Да ли би мењали часове солфеђа	Да				Не	
	16	26			46	74

Трема. Појава треме на наступима и испитима је очекивана и уобичајена (*табела 5*). Оно што забрињава је, већ поменути податак, да четвртина испитаника има трему и на часовима солфеђа. Као разлоге за појаву треме ученици наводе страх од реакције чланова комисије (34%), страх од лоше оцене (39%), страх да ће погрешити (18%), затим страх да ће разочарати професора (16%) или родитеље (13%) и страх да ће други

бити бољи од њих (14%). Стално процењивање стечених знања и вештина од стране других, поређење са вршњацима и самопроцена, утичу на (не) самопоуздање ученика. Истраживања других аутора показују да је само 45% ученика средњих музичких школа задовољно својим успехом, као и да је перфекционизам и анксиозност израженија код музичара него код немузичара (Leman, op.cit; Mirović i Bogunović, 2012). Млади извођачи морају да покажу у само неколико минута на испиту, или наступу, оно што су спремали месецима, па није неочекивано да је код њих изражена анксиозност и страх од грешке. Жеља да не разочарају професора и родитеље говори колико им је битна подршка и признање од стране људи које поштују, а који су две најзначајније фигуре у одржавању мотивације младих музичара.

Табела 5. Распрострањеност треме код ученика

Трема	испити, наступи из инструмента		часови солфеђа		испити из солфеђа	
	f	%	f	%	f	%
Увек	24	39	4	6	26	42
Понекад	22	36	12	19	15	24
Скоро никад	6	10	8	13	9	14
Никад	10	16	38	61	12	19

Ваншколске активности. Све већа разноврсност ваншколских активности побуђује радозналост деце. Могућност да упознају сваку активност кроз курс од неколико месеци је изузетно примамљива и ту радозналост треба неговати, јер се дете упознаје са разним садржајима, што олакшава касniју одлуку и усмеравање ка будућој професији. Међутим, велики број обавеза које ученик има може довести до преоптерећености ученика, недостатка слободног времена и на крају до одустајања од свих ваншколских активности. Резултати истраживања показују да чак 74% испитаника наводи да има бар још једну обавезу поред основне и музичке школе. Резултати показују да 48% тренира неки спорт (од којих је само 9% ученика средње школе, што је очекивано, јер се ученици плаше повреда које могу утицати на могућност свирања), 27% учи страни језик, 18% плес, док остале активности (школа певања, школа популарне музике, јахање, цртање, глума) похађа 8%. У гимназију или неку другу средњу школу иде 40% испитаника из средње музичке школе (N=22), 32% свира или пева у ансамблима ван школе, а 18% свира, или пева у бенду.

3.3. Прекид музичког образовања

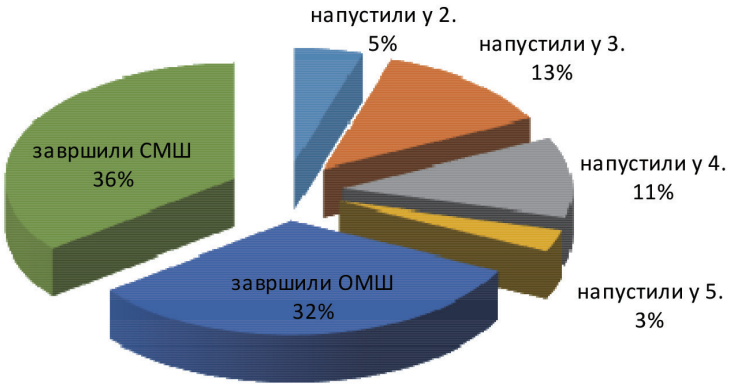
Преоптерећеност ученика је најзначајнији разлог за прекид основног музичког образовања, па чак 60% испитаника из тог разлога напушта основну музичку школу (N=20) у периоду од другог до петог разреда. Међутим, испитаници су могли да наведу више разлога за прекид музичког образовања, па је 40% као разлог навело солфеђо, док су остали значајни разлози на свим узрастима немотивисаност за вежбање инструмента, жеља да изводе некласичне жанрове и заинтересованост за нешто друго ван музике, што је уједно и најзначајнији разлог код испитаника који су одлучили да не упишу средњу музичку школу, или музички факултет. Они, такође, као разлоге наводе да сматрају да неће проћи пријемни испит, да професија музичара није перспективна и да не би имали подршку родитеља у даљем музичком школовању, као и недостатак општег образовања у средњој музичкој школи. Још неки, мање значајни разлози, које испитаници у сва три подузорка помињу, јесу: трема, лош професор, промена професора и мишљење да су други ученици бољи.

Табела 6. Најзначајнији разлози за прекид музичког образовања - на три узраста

Разлози за прекид музичког образовања	Напустили ОМШ		Завршили ОМШ а нису наставили даље		Завршили СМШ а нису наставили даље	
	N=20		N=20		f=22	
	f	%	f	%	F	%
Превише обавеза	12	60	4	20	-	-
Солфеђо	8	40	5	25	1	5
Не волим да вежбам инструмент	4	20	6	30	4	18
Не желим да се бавим класичном музиком	2	10	5	25	6	27
Занима ме нешто друго	4	20	15	75	12	54
Мислим да нећу проћи пријемни	-	-	5	25	5	23
Професија музичара није перспективна	-	-	4	20	6	27

Од 32% испитаника који су напустили основну музичку школу, највећи број је напустио у трећем и четвртом разреду, што је очекивано с обзиром да тај период представља прелазак у другу тријаду основног музичког школовања, када музичка школа више не може да буде само врста хобија, када се захтеви повећавају, а оцене које су до тада можда биле и подстицајне, сада постају реалне.

Табела 7. Разред прекида музичког образовања.изражено у процентима од укупног броја испитаника (N=62)



Планови за наставак бављења музиком. Испитаници (63%, независно од последњег завршеног разреда) изјављује да планирају да понекад свирају из задовољства. У бенду планира да свира/пева 21%, а у културно-уметничком друштву 13%. Остали планови односе се на учествовање у гимназијском хору и оркестру, похађање школе певања/популарне музике, музичке продукције, приватних часова како би свирали програм који желе или научили да свирају неки други инструмент.

4. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Резултати истраживања показују да је код великог броја ученика почетна мотивација за бављење музиком унутрашња и да деца имају велику подршку родитеља, али и самосталност при доношењу одлука везаних за музичко образовање. Закључујемо и да је већина ученика задовољна избором инструмента, наставом инструмента и солфеђа. Незадовољство избором инструмента, као и неучествовање на такмичењима из инструмента и неадекватна настава солфеђа могу утицати на напуштање музичког образовања. Трема је присутна углавном на наступима и испитима (из инструмента и солфеђа) и највећи разлози њене појаве су страх од лоше оцене и реакције компетентних особа. Преоптерећеност ученика основне музичке школе разним ваншколским активностима највише утиче на напуштање музичког образовања (и то највише у трећем и четвртом разреду), док су у средњој музичкој школи главни разлози за прекидање музичког образовања друга сфера интересовања, заинтересованост за некласичне жанрове и непостојање жеље за вежбањем инструмента. Док већина ученика (89%) планира да настави да се бави музиком, 11% њих нема те планове.

5. ИМПЛИКАЦИЈЕ И ОГРАНИЧЕЊА ИСТРАЖИВАЊА

Иако ово истраживање чини мали број испитаника, оно указује на неке недостатке педагошке праксе, чијим решавањем би се могло утицати на повећање броја ученика који настављају музичко образовање. Импликације које могу да се извуку из добијених резултата су следеће:

При упису у основну музичку школу, дете би требало упознати са што више инструмената, што може довести до бољег избора и мањег броја ученика који су незадовољни инструментом за који су се определили.

Требало би повећати број јавних наступа, јер би то могло да утиче на смањење треме на наступима и испитима.

Наставу солфеђа би требало учинити занимљивијом, тако што би понекад увели популарну музику која би се певала уместо мелодијских вежби из књиге.

Професори треба да буду упознати са интересовањима и ваншколским активностима својих ученика. Уколико виде да дете постаје преоптерећено обавезама, требало би да укључе родитеље и помогну ученику да успостави приоритете међу обавезама.

Професори би требало да нађу начин да мотивишу ученике да вежбају инструмент (интересантнијим програмом, већом укљученошћу ученика у одабир композиција, упућивањем на некласичне жанрове и сл.), јер то може да повећа број ученика који желе да наставе музичко образовање.

Да бисмо имали јаснију слику о утицају музичког школовања на прекидање музичког образовања, у истраживање би требало укључити већи број музичких школа и већи број испитаника. Било би добро и да се у истраживање укључе ученици који су наставили музичко образовање, јер би упоређивањем те две групе испитаника дошли до сигурних закључака о улози коју музичко школовање има на одлуку ученика да прекину музичко образовање.

Литература

Ačić, Gordana. 2004. Evaluacija muzičke nastave u srednjoj muzičkoj školi u kontekstu prohodnosti na muzičke fakultete. G. Karan (ur.) *Zbornik VI pedagoškog foruma*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, 51–59.

Богуновић, Бланка 2005. Породица ученика основне музичке школе. *Зборник Института за педагошка истраживања*, год. 37, бр. 2, 99–114.

Bogunović, Blanka. 2008. *Muzički talenat i uspešnost*. Beograd: Institut za pedagoška istraživanja.

Богуновић, Б., Ј. Дубљевић и Н. Буден. 2012. Музичко образовање и музичари: очекивања, ток и исходи. *Зборник Института за педагошка истраживања,* год. 44, бр. 2, 402–423.

Leman, A., Dž. Sloboda i R. Vudi. 2012. *Psihologija za muzičare: razumevanje i sticanje veština,* prev. G. Kapetanović. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti – Novi Sad: Psihopolis.

Mirović, T. i B. Bogunović. 2012. Da li se studenti muzike razlikuju od studenata ostalih fakulteta po izraženosti ranih maladaptivnih shema i anksioznih i depresivnih simptoma? *Empirijska istraživanja u psihologiji, knjiga rezimea* (str. 180–181). Beograd: Filozofski fakultet.

Radoš, Ksenija. 1996. *Psihologija muzike*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Nevena Trivić, Anita Savić , Milena Miladinović,
Tijana Mirović, Milena Petrović

REASONS FOR DROPPING OUT OF MUSIC EDUCATION

Summary

Using a sample of 62 students, this study aimed to investigate the reasons for dropping out at different levels of music education. For collecting data, we used a questionnaire specifically designed for the research. The results show that the majority of students are satisfied with the chosen instrument, as well as with instrument and solfeggio lessons. However, those who showed dissatisfaction with: the choice of instrument, the level of participation in music competitions, and solfeggio lessons decided not to continue their music education. The main reasons for dropping out of music education were: overwork with the out-of school activities (the elementary music school), the other sphere of interests, and lack of motivation for rehearsing, and playing classical music (music high school).

Key words: dropping out of music education, instrument curriculum, solfegio curriculum, pedagogical practice.

Оригинални научни рад / *Original research paper*

UDK 371.3:78-057.874

INSTRUMENTI ORFOVOG INSTRUMENTARIJUMA KAO DIDAKTIČKO SREDSTVO U OPŠTEOBRAZOVNIM ŠKOLAMA

Miomira M. Đurđanović
Univerzitet u Nišu
Fakultet umetnosti
miomira.djurdjanovic@gmail.com

Sažetak

Na aktuelni problem – nedovoljno sistematsko korišćenje instrumenata Orfovog instrumentarijuma, ukazuju brojni metodičari i muzički pedagozi. Nedostatak objektivnih pokazatelja usvojenosti veštine sviranja i nivoa postignuća u sviranju, podstakla su istraživanja u kojima je analiziran značaj primene ovih instrumenata u nastavi muzičke kulture u realizaciji programskih sadržaja (razredna nastava – treći razred). U cilju realizacije zadataka, korišćen je model pedagoškog eksperimenta sa paralelnim grupama (eksperimentalna i kontrolna) učenika osnovne škole (teritorija grada Niša). Programske sadržaje eksperimentalna grupa je realizovala koristeći instrumente Orfovog instrumentarijuma, a kontrolna grupa bez mogućnosti njihovog korišćenja u nastavnom procesu. Primenom eksperimentalne metode utvrđena je veća efikasnost u savladavanju programskih sadržaja, ali i potreba za učestalijim korišćenjem instrumenata Orfovog instrumentarijuma, u cilju poboljšanja kvaliteta procesa muzičke nastave u osnovnoj školi.

Ključne reči: Orfov instrumentarijum, osnovna škola, nastava muzičke kulture, oblast sviranja, treći razred.

UVOD

Nastava muzičke kulture u osnovnoj školi i danas je u velikoj meri opterećena tradicionalističkim nasleđem (Bratić, Vukićević, 2005: 65), u kome se nastavni proces najčešće izvodi verbalnim putem, frontalnim oblikom rada i nedovoljnim korišćenjem nastavnih sredstava.

Brojne reforme u obrazovanju zahtevaju od nastavnog kadra i obrazovnog sistema da podržava ekonomiju zasnovanu na znanju, stvarajući neophodne uslove za održivi razvoj privrede i društva u celini. Novi obrazovni standardi i savremena koncepcija školstva podrazumevaju, pre svega, nastavnike koji brzo i stalno uče, koji su inovativni i kreativni, koji sopstvene kompetencije

usklađuju sa tehnološkim napretkom i globalnim pravcima razvoja definisanim Evropskom strategijom razvoja obrazovanja (Simeunović, 2013). Složeni zadaci u nastavnom procesu zahtevaju da se za njihovu realizaciju angažuju profesionalni, kompetentni stručnjaci koji su osposobljeni da odgovore procesu savremene nastave u kontekstu obrazovno-vaspitnog sistema Srbije.

Ostvarujući svoj primarni cilj – razvijanje interesovanja i sposobnosti za muzičku osetljivost i kreativnost, savremena muzička nastava istovremeno pruža mogućnosti kojima se ostvaruje i njen veoma važan zadatak, a to je, osposobljavanje učenika za razumevanje muzičkog izražavanja. Uvođenjem različitih programskih sadržaja u proces muzičke nastave kod učenika se podstiče i razvija osetljivost za muzičke vrednosti kroz upoznavanje umetničke tradicije i kulture kako svog, tako i drugih naroda. Poštovanjem sposobnosti učenika u procesu aktivnog izvođenja muzike (pevanje/sviranje), kao i kroz stvaranje navike slušanja muzike, savremena muzička nastava podstiče i stvaralačko angažovanje u svim muzičkim aktivnostima (izvođenje, slušanje, istraživanje i stvaranje zvuka). Ako se tome doda i savremeni pristup u korišćenju oblika i metoda rada, uz korišćenje savremenih nastavnih sredstava i nastavne tehnologije, kao i aktivno uključivanje učenika u nastavni rad, dolazimo do jednog sasvim novog pristupa u realizaciji nastave muzičke kulture u opšteobrazovnim školama.

1. MUZIČKA NASTAVA U OPŠTEOBRAZOVNIM ŠKOLAMA

Nastava muzičke kulture, shodno strukturi i opsegu nastavnih sadržaja, pruža široke mogućnosti za sprovođenje brojnih istraživanja u pogledu njenih organizacionih komponenti.

Rezultati koji proističu iz tih istraživanja treba da doprinesu optimizaciji i efikasnoj realizaciji nastavnog procesa muzičke kulture u celini. Pod tim se podrazumeva prevashodno poboljšanje kvantiteta i kvaliteta stečenih znanja kod učenika. Razmatrajući dosadašnja istraživanja u nastavi može se uočiti značajan broj radova i studija koje razmatraju efikasnost određenih oblika, nastavnih metoda (Maksimović i Stančić, 2012; Krulj, 2000) i sredstava nastavnog rada u nastavi muzičke kulture (Дробни, 2009; Rojko, 2004; Ivanović, 1981). Istovremeno, može se uočiti potreba za ispitivanjem ne samo oblika, metoda i didaktičkih sredstava nastavnog rada, već i efekata različitih didaktičkih modela nastave muzičke kulture po pitanju kvantiteta i kvaliteta stečenih znanja kod učenika.

Razmatrajući programske sadržaje nastavnog predmeta muzička kultura u osnovnoj školi i koncepcije različitih udžbenika za muzičku kulturu, odnosno specifične didaktičke strategije koju bira autor (Стошић, 2012), može se uočiti veoma veliki broj nastavnih tema (i nastavnih jedinica) za čije savladavanje je moguće koristiti različita didaktička sredstva, kao na primer instrumente Orfovog instrumentarijuma (od I do VIII razreda).

Nastavni program za nastavni predmet muzička kultura predviđa, kako u prvom ciklusu osnovnog obrazovanja (prva četiri razreda opšteobrazovne škole) tako i u drugom ciklusu (od petog do osmog razreda opšteobrazovne škole), sviranje na dečjim muzičkim instrumentima. Sviranjem na dečjim ritmičkim i muzičkim instrumentima na nastavi muzičke kulture može se doprineti ostvarivanju važnog cilja muzičke nastave – razvijanje interesovanja za muziku i osposobljavanje za razumevanje mogućnosti muzičkog izražavanja. Negovanjem sposobnosti izvođenja muzike sviranjem, podstiče se i stvaralačko angažovanje učenika, ali i razvija *muzičko* mišljenje (učenici iskazuju svoja osećanja o muzici koja se izvodi i sluša).

U periodu prvog i drugog razreda kada još nije započeo period muzičkog opismenjavanja, sviranje podrazumeva isključivo ritmičku pratnju za brojalice, pesme, igre i to korišćenjem ritmičkih dečjih instrumenata (zvečka bez proreza, zvečka sa prorezom, kastanjete, zvučni drveni valjak, drveni doboš, drveni štapići – klavesi, triangl, bubnjić, čineli, marakas)[1] dok u fazi muzičkog opismenjavanja – u trećem i četvrtom razredu počinje uključivanje melodijskih instrumenata Orfovog instrumentarija (metalofon zvučnog opsega c^1–c^2 i metalofon zvučnog opsega a–d^2) za sviranje jednostavnijih melodijskih primera i dečjih pesama. Za sviranje u drugom ciklusu osnovnog obrazovanja za izvođenje muzike sviranjem na instrumentima Orfovog instrumentarija predviđen je kao didaktičko sredstvo i metalofon zvučnog opsega g–g^2, a programski sadržaji obuhvataju sviranje melodijskih primera i dečjih pesama, kao i manje zahtevnih instrumentalnih dela po sluhu i sa notnog teksta. Na osnovu stečenog iskustva u izvođenju muzike, od učenika se očekuje da nakon prepoznavanja (slušanjem) sa lakoćom mogu i da sviraju delove pojedinih pesama. U ovom periodu instrumenti Orfovog instrumentarija postaju nezaobilazno nastavno sredstvo u procesu stvaranja muzike.

Orfov instrumentarijum i priručne instrumente poželjno je koristiti ne samo pri obradi novih notnih sadržaja, već svakako i u području dečjeg muzičkog stvaralaštva. Njihovom upotrebom moguće je organizovati različite oblike improvizacije: melodijska, ritmička, improvizacija forme, komponovanje, kao i muzičko-scenske igre koje povezuju muziku, ritam, pokret i govor. Deca mogu izmisliti različite priče ili naslikati seriju slika koje će uz pomoć instrumenata 'oživeti'.

2. ORFOVA MUZIČKA RADIONICA

Karl Orf (Carl Orff 1895–1982), nemački kompozitor, pedagog i dirigent, svoj najveći doprinos razvoju muzičke pedagogije ostvaruje u trenutku uvođenja originalnih metoda i didaktičkih sredstava – *Orff Schulwerk* (Orfova

[1] Dečji ritmički instrumenti – deo muzičko-didaktičkog kompleta „Nota" Knjaževac, koji su odlukom MPNTR Republike Srbije odobreni za korišćenje u nastavi muzičke kulture kao didaktičko nastavno sredstvo, a u kom su sadržani svi navedeni instrumenti.

muzička radionica) u sistem muzičkog obrazovanja. U muzičkom izdanju *Orff Schulwerk: elementare Musikübungen*[2] objavljenom u prvoj polovini 20. veka, kao i drugoj publikaciji *Musik für Kinder* objavljenoj 1948. godine predstavljena je originalna 'radionica' zasnovana na antropološkom konceptu. Radionica je oblikovana na jedinstvu muzike, jezika i pokreta, uz istovremeno korišćenje muzičkih instrumenata. Osnovna zamisao autora ove radionice ogleda se u težnji da se, pružanjem različitih mogućnosti, deca samostalno ili kroz rad u grupi muzički izraze, jer prema mišljenju Orfa svako dete, nezavisno od poznavanja notnog pisma može stvarati muziku (različite zvukove). Osnovu njegove ideje čini pokret koji treba da je jednostavan i kreativan i koji bi svakom detetu pružio mogućnost muzičkog izražavanja. Detetu za stvaranje muzike, koja može predstavljati različitu improvizaciju, nije neophodno poznavanje notnog pisma, već je dovoljno jedinstvo koje započinje prvo pokretom i govorom, da bi zatim usledilo i pevanje koje bi u trenutku usvajanja određenih znanja bilo pokrenuto i sviranjem na *Orfovim muzičkim instrumentima* za koje je ovaj kompozitor smatrao da su najprimereniji deci. „Elementarna muzika nije nikada sama muzika, nego forme u kojima su s muzikom ujedinjeni i pokret, ples i govor. To je muzika koju sami stvaramo, u kojoj nismo slušaoci već aktivno učestvujemo u njoj" (Orff & Walter, 1963).

Umesto klavira Orf je uveo udaraljke od kojih su neke vrste već tada postojale, a pojedine je trebalo tek konstruisati. U nameri da osmisli melodijske udaraljke po uzoru na indonežanski gamelan orkestar, dobivši na poklon jednu afričku marimbu, odlučio je da upravo od nje napravi sličan, samo nešto jednostavniji muzički instrument koji je nazvan „ksilofon" [3]. Po uzoru na *ksilofon*, nešto kasnije je počela i primena instrumenata koji čine takozvani Orfov instrumentarij: blok flauta, zvonca, metalofon, timpani, različiti bubnjevi, triangl, činele, kastanjete, štapići, gong, tam-tam, praporci, čegrtaljka i drugi. Na osnovu različitih istraživanja (Shamrock, 1986; Shamrock, 1997) i objavljivanjem šest svezaka originalnih radova prilagođenih dečjem uzrastu, utvrđeno je da se korišćenjem ovih instrumenata može postići visok stepen muziciranja u ranom dečjem uzrastu kroz istovremenu demonstraciju muzičkih sposobnosti dece.

U svojoj prvoj fazi rada, sviranje na instrumentima Orfovog instrumentarijuma podrazumeva stvaranje ritmičke pratnje brojalicama, muzičkim igrama, pesmama koje se pevaju, a koja može biti osmišljena i izvedena na jednom ili više instrumenata Orfovog instrumentarijuma. U sledećoj fazi, pored ritmičkih predviđeno je i uključivanje melodijskih instrumenata instrumentarijuma, jer je to trenutak kada su učenici već navikli da zajednički muziciraju. Melodijski se materijal bazira u početku samo na tri tonske visine (*sol-mi-la*) da bi se kasnije proširio i na pentatonsku, a zatim i dursku lestvicu. Deca se vode kroz nekoliko

[2] www.orff.de/en/orff-schulwerk.html

[3] Ksilofon je napravljen od drveta, a metalofon izrađen vrlo brzo nakon ksilofona, bio je od metala. Karl Maendler je konstruisao oba instrumenta.

faza muzičkog razvoja. Prva faza je istraživanje, odnosno otkrivanje zvukova i pokreta, dok druga faza predstavlja imitaciju. U toj fazi deca razvijaju svoje osnovne ritamske veštine govornim ritmom, korišćenjem tela kao instrumenta (pucketanje prstima, pljeskanje i drugo), slobodnim ili ritmičkim pokretom u prostoru, pevanjem, te sviranjem instrumenata. Za sviranje se koriste ritmičke i melodijske udaraljke, kao i blok-flaute. Improvizacija predstavlja treću fazu muzičkog razvoja i uz nju se razvijaju veštine do tog nivoa da deca mogu samostalno da oblikuju nove obrasce, kombinuju ih i doprinose grupnoj aktivnosti u kojoj se takođe razvijaju veštine improvizacije. Poslednju fazu predstavlja stvaranje, trenutak u kome se kombinuju materijali iz prethodnih faza tako da se stvaraju nove male forme tipa ronda, teme s varijacijama ili svite manjih dimenzija. Tu se na novi način donose, odnosno transformišu i literarna dela koja treba da se preoblikuju u malo muzičko pozorište. Podjednako se može koristiti sviranje na instrumentima, pevanje, prirodni ili govorni ritam, pokret. Kroz ove četiri faze ne mora se prolaziti strogo određenim redosledom, ali je preporuka da trećoj i četvrtoj fazi svakako prethode prva i druga faza (Shamrock, 1997).

Ideje zasnovane i utemeljene na metodičkim osnovama čiji je idejni tvorac Karl Orf, počinju da se primenjuju u opšteobrazovnim školama Srbije u nastavi muzičke kulture uvođenjem instrumenata Orfovog instrumentarijuma u nastavni program muzičke nastave sa primenom Nastavnog plana iz 1959. godine. Muzički pedagozi i metodičari, svesni izuzetnog značaja (Ivanović, 1981; Požgaj, 1975), predlažu upotrebu Orfovog instrumentarija za potrebe muzičke nastave kako u cilju motivacije učenika za stvaralački rad, tako i u cilju stvaranja vedre atmosfere u razredu, inspirisane muzikom.

3. METODOLOŠKI OKVIR ISTRAŽIVANJA

Cilj istraživanja

U radu je naše interesovanje usmereno na značaj nastavne oblasti predmeta Muzička kultura *muzičko izvođenje* u kojoj se od učenika kao ishod očekuje da „izvodi jednostavne dečje, narodne ili popularne kompozicije na bar jednom instrumentu“ (Образовни стандарди, 2009:58). Određivanjem istraživačkog problema kroz saznanje da su dečji muzički instrumenati u nedovoljnoj meri ili potpuno izostali sa nastave muzičke kulture u istraživanom školskom uzrastu, kao i kroz sagledavanje činjenice da je njihovo korišćenje neophodno u cilju efikasne realizacije muzičke nastave, planirani su i realizovani časovi muzičke nastave u III razredu u dvema osnovnim školama u Nišu u školskoj 2013/2014 godini.

Osnovni cilj ovog istraživanja je da se uporedi efikasnost nastave muzičke kulture u pogledu sticanja znanja u oblasti programskih sadržaja muzičke

kulture u trenutku kada pevanje dečjih pesama biva podstaknuto sviranjem na instrumentima Orfovog instrumentarijuma.

Osnovna, nulta hipoteza je da ne postoji značajna razlika u ostvarivanju rezultata u savladavanju gradiva primenom didaktičkih sredstava. Alternativna hipoteza je da postoji značajna razlika u savladavanju programskih sadržaja između eksperimentalne i kontrolne grupe, nakon uvođenja eksperimentalnog faktora – sviranje na instrumentima Orfvog instrumentarijuma – u eksperimentalnu grupu.

3.1. Uzorak istraživanja

U istraživanju su učestvovali učenici dva treća razreda, ukupno 56 učenika (uzrasta 9–10 godina starosti) iz osnovnih škola u Nišu „Dušan Radović" i „Vožd Karađorđe". U cilju ostvarivanja zadataka ovog rada, primenjen je model pedagoškog eksperimenta sa paralelnim grupama učenika (eksperimentalna i kontrolna). Učenici jedne škole su grupisani u jednu – eksperimentalnu (E) grupu, a učenici druge škole – „Vožd Karađorđe" u jednu kontrolnu grupu (K). Obe grupe su ujednačene na početku eksperimenta, pre uvođenja eksperimentalnog faktora. To ujednačavanje je obavljeno prema broju učenika, polu, opštem uspehu, uspehu iz muzičke kulture.

Nakon ujednačavanja eksperimentalne (E) i kontrolne (K) grupe učenika, E grupa je započela realizaciju predviđenih muzičkih programskih sadržaja korišćenjem Orfovog instrumentarijuma, a K grupa primenom informaciono-ilustrativne nastave. Realizacija informaciono-ilustrativne nastave je obavljena nastavnikovim prezentovanjem dečje pesma metodama usmenog izlaganja, razgovora, ilustracije (slike) i demonstracije – pevanjem nastavnika uz harmonsku pratnju (sviranjem na harmonskom instrumentu).

3.2. Metod, faze i analiza rezultata istraživanja

Etape rada grupe E:
Tip časa: Obrada novog gradiva
Metoda: Aktivno učenje, rad u grupama.

Uvedena je ujedno jedna od inovacija u planiranju nastave koja je predstavljena u obrnutom dizajnu i koja je podrazumevala četiri etape: 1) identifikacija željenih rezultata; 2) određivanje prihvatljivih dokaza da su rezultati postignuti; 3) planiranje iskustva učenja i poučavanja i 4) obezbeđivanje materijalno-tehničke osnove nastavnog rada (Бранковић, et al: 2005).

1) Identifikacija željenih rezultata:
   - Obučenost učenika da prepoznaju ritmička trajanja u pesmi, imena tonskih visina solmizacijom i abecedom;
   - Osposobljenost učenika da samostalno uz taktiranje izvedu ritmička trajanja navedena u pesmi;
   - Mogućnost učenika da stečeno znanje primene na nepoznatom notnom (ritmičkom) tekstu;
   - Osposobljenost učenika da samostalno osmisle jednostavne ritmičke zapise.

2) Prihvatljivi dokazi da su željeni rezultati ostvareni:
   - Prepoznati i kontinuirano izvoditi ritmičke motive – kucati, taktirati, prepoznati i imenovati navedena ritmička trajanja;
   - Analizirati notni tekst;
   - Analizirati i prima vista čitati nepoznati notni tekst – objasniti sve oznake u tekstu;

3) Plan iskustva učenja i poučavanja:
   - Priprema i uvođenje učenika u interaktivnu nastavu;
   - Interaktivno usvajanje nastavnih sadržaja u okviru egzemplarne vežbe;

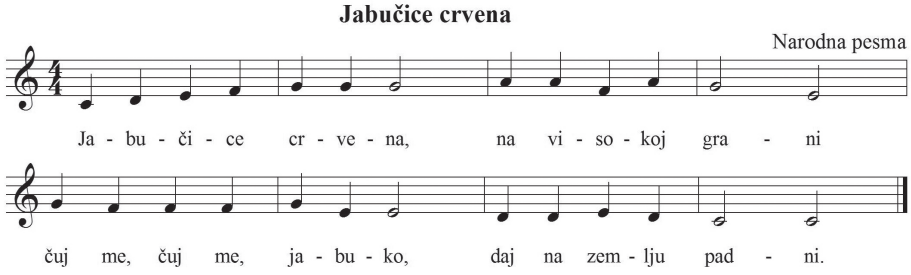
4) Obezbeđivanje materijalno-tehničke osnove nastavnog rada
   - Notni tekst pesme *Jabučice crvena* (Primer 1) i ritmički

(Primer 2 – izdvojen ritmički zapis navedene pesme) i ritmički tekstovi za prima vista izvođenje (Primer 3a), b) i c)), instrumenti Orfovog instrumentarijuma, klavir, notne sveske.

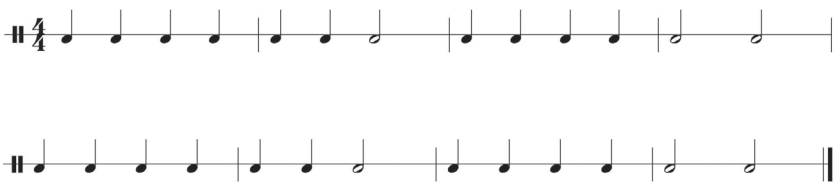
Realizacija nastave muzičke kulture sa E grupom odvijala se u četiri faze.

Prva (pripremna) faza nastave obuhvatala je selekcionisanje muzičkih programskih sadržaja. Izdvojeno je ono što je reprezentativno, egzemplarno. U ovom slučaju, to je novi nastavni sadržaj: pesma sa notnog teksta *Jabučice crvena* – narodna pesma iz Srbije (Primer 1) i izdvojen ritmički zapis (Primer 2).

Primer 1

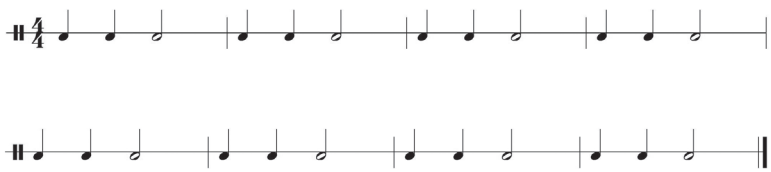


Primer 2

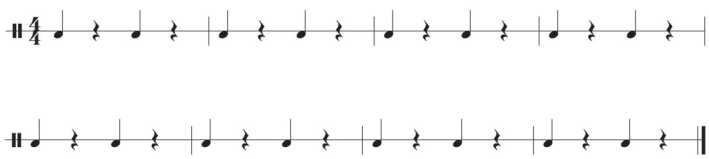


Primer 3

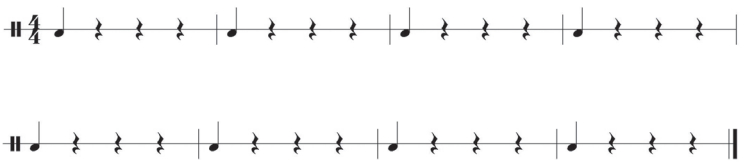
a)



b)



c)



Druga faza rada podrazumevala je obradu sadržaja na najvišem didaktičkom nivou, korišćenjem didaktičkih sredstava, ritmičkih instrumenata iz kompleta *Dečji ritmički instrumenti* – triangl, činele, kastanjete, štapići, tam-tam, praporci, čegrtaljka i metalofon zvučnog opsega c^1–c^2 (deo muzičko-didaktičkog kompleta „Nota" Knjaževac). Formirane su u okviru grupe E četiri podgrupe i podeljeni radni zadaci koji su se nalazili u kovertama. U svim kovertama se nalazio melodijski zapis pesme koja se obrađuje, a svaka grupa dobila je različit ritmički zapis (primer 2 i 3a, b, c) i sve potrebno za obradu analognih sadržaja. U kovertama su bila i zaduženja za učenike. Jednoj podgrupi je poveren zadatak: analiza ritmičkog teksta (ritmičke vrednosti); drugoj podgrupi je dodeljeno da abecedom pročita notni tekst; treća podgrupa dobila je zadatak da solmizacijom pročita notni tekst u violinskom ključu; a četvrtoj podgrupi je zadatak bio da prepozna takt i prikaže način taktiranja. Prilikom ovih postupaka nastavnik prati koliko učenici razumeju gradivo a od toga zavisi i brzina nastavnikovog

izlaganja. Učenicima su dodeljeni različiti ritmički instrumenti, gde je u svakoj od navedenih podgrupa bilo zastupljeno više različitih instrumente iz Orfovog instrumentarijuma.

Treća faza je u cilju ostvarivanja zadataka podrazumevala interaktivno (grupno) učenje (i poučavanje) analognih sadržaja. Učenici su pažljivo analizirali i obavljali dobijene zadatke uz korišćenje dostupnih didaktičkih nastavnih sredstava, koji su prikladno izabrani za realizaciju nastavnih sadržaja, uz fleksibilno usmeravanje i podršku nastavnika nakon čega je usledila prezentacija rezultata. Svaka grupa je prezentovala pripremljeni materijal dok su ostali učenici aktivno slušali, komentarisali i novim idejama pružili dopunu rada grupe. Time je ostvareno povezivanje (sinteza) egzemplarnih i analognih sadržaja, kroz uočavanje zajedničkih karakteristika ritmičkih modela, kao i određenih razlika.

U četvrtoj fazi su obnavljani i sistematizovani svi sadržaji u cilju da se stečeno znanje logički poveže i da učenici izgrade sopstveni sistem muzičkog znanja. Istovremeno je u ovoj fazi izvršena provera znanja, kao i subjektivna nastavnička evaluacija sopstvenog rada.

Etape rada grupe K:
Tip časa: Obrada novog gradiva.
Metoda: Dijaloška, frontalni rad, demonstracija.

Glavni koraci u savladavanju istog nastavnog gradiva sa grupom K izvedeni su kroz sledeće faze:

- Nastavnik, koristeći metod demonstracije, peva uz harmonsku pratnju navedenu pesmu;
- Nastavnik objašnjava i predstavlja nove ritmičke notne vrednosti i nove tonske visine koje se pojavljuju u pesmi;
- Nastavnik predstavlja gotove modele ritmičkih primera za utvrđivanje usvojenih ritmičkih vrednosti i objašnjava način njihovog izvođenja;
- Nastavnik podseća učenike na način taktiranja navedene mere;

Istraživanjem koje je obavljeno u okviru istog nastavnog sadržaja – obrada pesme sa notnog teksta (III razred) u E grupi (korišćenjem instrumenata Orfovog instrumentarijuma i kroz interaktivno usvajanje nastavnih sadržaja u okviru egzemplarne vežbe) i u K grupi (primenom informaciono-ilustrativne i korišćenjem metode demonstracije, bez uvođenja instrumenata Orfovog instrumentarijuma) obezbeđeni su određeni zaključci.

Na narednom času smo u oba odeljenja trećeg razreda uradili proveru znanja koja se sastojala u sledećem: Koristeći poznate tonske visine i ritmičke vrednosti, učenici su trebali da imenuju imena (abecedom i solmizacijom), da imenuju ritmičke vrednosti i da ritmičko-melodijski primer muzički izvedu na različitim instrumentima Orfovog instrumentarijuma.

Rezultat istraživanja je da je eksperimentalna grupa (E) ostvarila bolji uspeh u odnosu na kontrolnu grupu (K). Naročito je visok nivo razlike između E i K grupe (u korist E) u I rangu zadataka (poznavanje tonskih visina) i III rangu zadataka (primena znanja u ovoj oblasti).

Nulta hipoteza o jednakosti nivoa stečenih znanja eksperimentalne i kontrolne grupe (u oblasti muzičkog opismenjavanja), na osnovu statistički dobijenih rezultata se odbacuje. Prihvata se alternativna hipoteza o tome da postoji statistički značajna razlika među nivoima stečenih znanja u korist eksperimentalne grupe, nakon uvođenja eksperimentalnog faktora (primena didaktičkih sredstava Orfovog instrumentarijuma). Razlika je statistički značajna na nivou $p<0,05$, $p=0,00$.

Na osnovu napred navedenog, može se zaključiti da je primena određenih didaktičkih sredstava – instrumenata Orfovog instrumentarijuma u nastavi muzičke kulture direktno doprinela boljem savladavanju sadržaja u nastavnoj oblasti muzičkog opismenjavanja, odnosno, visokom kvalitetu stečenih znanja kod učenika E grupe.

ZAKLJUČAK

Iako je zbog specifičnosti ovog nastavnog predmeta, pored rada u grupama, neophodan i individualni rad, obrada određenih sadržaja veoma se efikasno može realizovati i kroz uvođenje navedenih inovacija. Uspeh nastavnika je tada moguće sagledati i kroz njegovu kreativnost, ali i sposobnost da uvek na novi način osmisli nastavni čas u čemu značajno mogu doprineti novi modeli rada, često kombinovani. Upravo uvođenje egzemplarne vežbe u istraživanim časovima ukazuje i na prisutnost pozitivnog uticaja na razvoj muzičkih sposobnosti, znanja i veština učenika, na razvoj muzičkog mišljenja i muzičke memorije, na inventivnost, samomotivaciju, istraživački duh, ali i na mogućnost primene stečenog znanja u novim situacijama, na sposobnost zaključivanja, samovrednovanja.

Savremeni nastavni proces muzičke kulture može da odgovori zahtevu maksimalne efikasnosti i ukoliko za potrebe nastave uvede učestaliju primenu didaktičkih sredstava (posebno pri realizaciji programskih sadržaja koji se odnose na muzičko opismenjavanje). S tim u vezi potrebno je obezbediti kontinuiranu metodičku podršku i pomoć nastavnicima muzičke kulture, a posebno učiteljima zaduženim na ovom školskom uzrastu za realizaciju ovog tipa nastave, kao i adekvatna materijalna sredstva, kako bi se nastavni proces nesmetano odvijao. Važno je istaći i činjenicu da je za promenu stanja u muzičkoj nastavi u osnovnim školama (posebno u prvom ciklusu, gde je muzička nastava poverena učiteljima), pored opremljenosti osnovnih škola, neophodno i izuzetno značajno da na muzičkoj nastavi programski sadržaji svakako podrazumevaju i

sviranje na instrumentima Orfovog instrumentarijuma studenata. Time bi se isključila mogućnost da, zbog nepoznavanja značaja i važnosti primene ovih didaktičkih sredstava, oni budu izostavljeni iz procesa muzičke nastave.

Literatura

Бранковић, Д. и сарадници. 2005. *Иновације у универзитетској настави* (поучавање – учење – самоучење), Универзитет у Бањој Луци, Филозофски факултет.

Bratić, T. i N. Vukićević. 2005. Mogućnosti primene didaktičkih principa u realizaciji nastave muzičke kulture od I do IV razreda osnovne škole *Nastava i vaspitanje*, 54(1), 65–79.

David W. Sogin & C. Ch. Wang. 2008. Music activity reports by music teachers with varying training in Orff Schulwerk, *International Journal of Music Education* 26(3), 269–278.

Дробни, И. 2009. Наставна средства у педагогији музичке писмености. *Педагогија*, LVIII, 1, 45–54.

Goodkin, D. 2001. Orff-Schulwerk In The New Millennium. *Music Educators Journal*, 88(3), 17.

Ivanović, M. (1981). *Metodika nastave muzičkog vaspitanja u osnovnoj školi*. Izdavačka organizacija *Nota*.Knjaževac

Krulj, R. 2000. Nastavne metode – regulatori nastavnog procesa, *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Prištini*, 30, 341–350.

Maksimović, A i M. Stančić. 2012. Nastavne metode iz perspektive nastavnika, *Metodički obzori,* 7(14)*,* 69–82.

Образовни стандарди за крај обавезног образовања. 2009. Министарство просвете Републике Србије. Завод за вредновање квалитета образовања и васпитања, 57–60.Београд

Orff, C. & A.Walter. 1963. The Schulwerk: Its Origin and Aims. *Music Educators Journal*, 49(5) 69–74.

Požgaj, J. 1975. *Metodika glazbenog odgoja u osnovnoj školi.* Prosvjetni sabor Hrvatske

Rojko, P. 2004. *Metodika glazbene nastave,* I dio. Nacionalna i sveučilišna knjižnica.

Shamrock M. 1986. Orff Schulwerk: An Integrated Foundation, *Music Educators Journal*, 72(6), 51–55.

Shamrock, M. 1997. Orff Schulwerk: An Integrated Foundation, *Music Educators Journal*, 83(6), 41–44.

Симеуновић, В. 2013. Утврђивање нивоа квалитета образовања наставника као услов за унапређење образовних стандарда у основним школама. *Иновације у настави – часопис за савремену наставу.* 26(4), 45–57

Стошић, А. 2012. Уџбеник музичке културе – ослонац у раду ученика и наставника. *Иновације у настави.* XXV(4), 22–30.

Miomira M. Đurđanović

ORFF INSTRUMENTS AS A DIDACTIC MEANS IN PRIMARY SCHOOLS

Summary

Numerous methodologists and music pedagogues point out the existing problem of insufficiently systematic use of Orff instrumentarium. The lack of objective indicators of the acquisition of the skill of playing an musical instrument and of the level of achievement in playing has encouraged researches which have analysed the significance of the application of these instruments in music education within the implementation of the contents of the educational programme (classroom teaching – third grade). In order to perform the research tasks, the model of a pedagogical experiment with parallel groups (experimental and control) which included students from two primary schools (on the territory of the city of Niš) has been used. The experimental group has implemented the programme contents by using Orff instruments, and the control group has implemented the contents without the possibility of using those instruments during the teaching process. Applying the experimental method (on the basis of statistical data) has indicated higher level of efficacy in the acquisition of programme contents, but also the need for more frequent use of Orff instrumentarium in order to improve the quality of music education in primary schools.

Key words: Instrument from the Orff Schulwerk, primary schools, teaching Musical Culture, playing area, third grade.

Оригинални научни рад / *Original research paper*

UDK 786.8.089.6:371.3

(НЕ) СВИРАЈ НЕШТО НАРОДНО – ПРЕДРАСУДЕ У ХАРМОНИКАШКОЈ ПРАКСИ

Весна Ивков
Универзитет у Новом Саду
Академија уметности
vesnaivkov@yahoo.com

Сажетак

Хармоника заузима значајно место у уметничкој и народној музици на овим просторима. Оно о чему се у науци веома мало говори, а што је веома присутно, јесте неписано правило о томе да није пожељно свирање народне музике на хармоници, ако се на овом инструменту истовремено учи свирање уметничке музике у школи. Аутору овог рада намећу се питања – из којих разлога, ко и у којој мери ученицима у школи сугерише да не свирају народну музику на хармоници, те како се паралелно учење уметничке и народне музике одражава на стил свирања и музички развој појединца. Један од циљева рада јесте утврђивање чињеничног стања, али и успостављање модуса како би се развијала својеврсна бимузикалност нових генерација.

Кључне речи: хармоника, народна музика, школа, учење.

1. ОСВРТ НА ИСТОРИЈСКИ РАЗВОЈ ХАРМОНИКЕ У СРБИЈИ

Иако нема поуздано тачних података о томе када и како је прва хармоника доспела на просторе Србије, претпоставља се да је она донета вероватно за време Првог светског рата. Донели су је аустроугарски војници. Прве хармонике су биле дијатонске, обично зване „словеначке“ (Лукић, 2002: 85). Доминација дијатонске хармонике у Србији није трајала дуго, јер се број хроматских хармоника брзо повећавао. Управо оне су одговарале потребама нашег музичког фолклора у којем има доста орнамената. Историјска особеност српског извођаштва на хармоници јесте чињеница да је за прелазак са дијатонског на хроматски инструмент био потребан релативно мали временски интервал од 20–30 година, док је у другим

земљама тај процес трајао 70 и више година (Rakić, 2004: 103). Својим техничким могућностима, дијатонске хармонике нису у потпуности биле погодне за свирање народне музике у Србији, па су хармоникаши, тежећи за вишим квалитетима извођења, набављали хармонике на италијанском тржишту (Лукић, 2002: 85).

На подручју Србије, хармоника је заживела најпре у сфери народне музике. Популаризацији овог инструмента допринели су најпре сами извођачи. У најранијем периоду развоја хармонике у Србији, музички надарени појединци, којима се свидела хармоника, набављали су овај инструмент, а свирање су учили самостално, или уз помоћ свирача на другим инструментима. Неки од хармоникаша постали су познати само у оквиру народних весеља у ужој заједници, а они који су се прочули по веома лепом свирању, свирали су у кафанама и одлазили су у градске средине. У периоду између Првог и Другог светског рата, хармонику у Србији су свирали музички необразовани људи, а поједини хармоникаши попут Александра Тодоровића Крњевца, Ђурице Ћирковића, Радета Ресавца и Џонија Гавриловића учили су читање нота и због тога важе за прве познатије музички писмене хармоникаше (Лукић, 2002: 89). У том периоду, као познати певачи народних песама, уз сопствену пратњу на хармоници, који су снимали грамофонске плоче, истичу се Бора Јањић из Шапца и Јова Мијатовић из Сомбора.[1]

2. УЧЕЊЕ СВИРАЊА ХАРМОНИКЕ И БОРБА ПРОТИВ ПРЕДРАСУДА

2.1. Народна пракса

Један од првих врхунских народних извођача на хармоници дугметари у Србији је Александар Аца Тодоровић. Он је најпре свирао на тороредној хармоници, а када су се у пракси појавиле петоредне хармонике, многи хармоникаши су и даље користили само три реда дугмади, док је за разлику од њих, Александар Тодоровић био један од појединаца који су, обухватањем свих пет редова дисканта, настојали да примењују технички савршенији прсторед (Лукић, 2002: 90). Пошто је био музички писмен, он је вешто прерађивао клавирска дела за потребе извођења на хармоници.[2]

[1] Детаљније видети (Ivkov, 2008: 34–35).

[2] Временом је увидео да је за успешно свирање неопходан шести ред дугмади, па је дао основне идеје за конструисање шесторедне хармонике дугметаре, која у дисканту подразумева постојање три основна и три помоћна реда дугмади. Ова хармоника представља препознатљив тип „српске хармонике дугметаре", а њена основна одлика јесте шесторедна десна клавијатура (Лукић, 2002: 91).

Син Александра Тодоровића, Миодраг Мија Тодоровић Крњевац наследио је очев музички таленат и љубав према хармоници. После вишегодишњег успешног бављења извођаштвом и композиторским радом, Миодраг је деловао и на плану методике учења свирања на хармоници. До данас остаје јединствен његов ауторски подухват у виду уџбеника под називом *Прва звучна школа за хармонику са дугмадима,* који је тројезично на српском, словеначком и македонском језику штампан у Београду 1973. године (Лукић, 2002: 92). Књига садржи кратак историјат, податке о конструкцији, деловима хармонике и руковању инструментом, као и разјашњење основних појмова из области опште теорије музике. Уџбеник је писан на бази примера традиционалних мелодија наших и других народа, а методске јединице су подељене у виду „часова", који су засебне целине, а по потреби се могу делити или повезивати. У методском смислу, најпре се полази од поставке десне, па леве руке, а затим следе вежбе за обе руке уз прецизиран прсторед. Овај уџбеник је својевремено био права иновација у домену наставних средстава у области музике, јер је садржавао и пратеће грамофонске плоче са одабраним музичким примерима (Лукић, 2002: 92). Поред тога што је неговањем сопственог стила свирања био врстан интерпретатор, композитор и аутор уџбеника за учење народне музике на хармоници, Миодраг Тодоровић Крњевац је био узор будућим генерацијама интерпретатора и многих данас познатих хармоникаша.

2.2. Школска пракса

Афирмацији хармонике на пољу музичке едукације је допринело и оснивање одсека за хармонику у оквиру музичких школа. Велика заслуга за увођење хармонике у наставне садржаје музичког образовања у Србији припада Словенцу Албину Факину. Он и супруга Нилка били су академски образовани музичари и ратне 1942. године у Београду су отворили прву приватну музичку школу „Звук", у којој се поред других инструмената, учило и свирање на хармоници (Лукић, 2002: 101). То је уједно била и прва музичка школа у Југославији за образовање извођача класичне музике на овом инструменту. Тадашњи ученици свирали су само на клавирским хармоникама, јер је у то време доминирала клавирска метода технике свирања. Први послератни период карактерише нова форма технике леве руке, која се оријентише на мелодизацију основних басова. Ту технику је овенчало формирање својеврсног „седморедног" система, широка примена регистара на левом полукорпусу, са циљем ширења мелодијског дијапазона.[3]

[3] У Србији су углавном у употреби италијански инструменти марке „Гуерини" (Guerrini), „Далапе" (Dallape), „Пиђини" (Pigini), „Борсини" (Borsini), и немачки инструменти „Хонер"

Први и најбољи ученик Албина Факина је Војислава Вуковић, касније Војислава Вуковић Терзић, музички педагог, композитор и највећи заговорник права увођења хармонике у музичке школе у Србији (Лукић, 2002: 102). У својој дуготрајној и мукотрпној борби са неистомишљеницима да се хармоника попут других инструмената уврсти у наставу музичких школа, Војислава Вуковић је својевремено скретала пажњу на став појединих угледних музичких стручњака који су сматрали да је хармоника „безвредан, забављачки инструмент" и да, у већ богатом инструментаријуму наше музичке културе, нема места за инструмент попут хармонике (Vuković, 1966: 111). Своје тумачење о значају хармонике за музичку културу у Србији она истиче чињеницом да „корен наше музичке културе представљају широке народне масе, а не шака нас високошколованих музичара" и да је неминовно присуство хармонике у школама за основно музичко образовање с обзиром на то да за овај инструмент влада огромно интересовање нашег народа (Vuković, 1966: 111). Ипак, Војислава Вуковић је напокон успела да убеди бројне комисије, надлежне републичке институције за културу, образовање и просвету да се 1962. године донесу потребне одлуке о увођењу хармонике у образовни програм најпре Средње музичке школе „Станковић" у Београду.[4] Поред велике борбе за место хармонике у музичком образовању, дело Војиславе Вуковић Терзић остаје запамћено по уџбеницима за учење хармонике у музичким школама. На тај начин, поред Албина Факина, Војислава Вуковић Терзић се убраја у ред аутора чије су књиге послужиле за музичко описмењавање великог броја извођача на хармоници.

Анализирајући садржај *Школе за клавирску хармонику* ауторке Војиславе Вуковић Терзић, за први разред основног музичког образовања, уочава се заступљеност укупно 18 народних мелодија (између осталог и данас познатих песама и игара на овим просторима), у књизи за други разред 11 народних мелодија, у уџбеник за трећи разред уврштено је 17 народних мелодија, док у књизи за четврти, пети и шести разред нема ниједне мелодије која је данас на овим просторима позната као песма или плес.[5]

(Hohner), „Велтмајстер" (Weltmeister) и други, где постоје регистри и на левом полукорпусу, док таквих нема у руској производњи (Rakić, 2004: 104). Детаљније видети (Ivkov, 2008: 16-20).

[4] У време док се у Београду због увођења хармонике у музичке школе водила напорна административна битка, Нови Сад је у периоду од 1950–1960. године постао водећи центар за школовање хармоникаша. У том граду је школске 1954/55. године уведена настава хармонике, најпре у нижој школи, а касније и у оквиру средњег ступња образовања. Новосадска школа хармонике развила се захваљујући проф. Маргити Барачков, која је била изузетан организатор и промотер хармонике у школским програмима. У периоду после 1960. године хармоника добија адекватно место у средњим музичким школама у Београду и другим градовима Србије, а од 1980. године Крагујевац постаје један од главних центара учења хармонике (Лукић, 2002: 103).

[5] Видети табелу 1. Имајући у виду период у којем је штампан и коришћен уџбеник, одабир мелодија се своди углавном на подручје бивше Југославије, са намером да у извесном смислу буду

Табела 1. Називи народних мелодија у уџбеницима за хармонику Војиславе Вуковић Терзић

Назив књиге	Назив мелодије
Škola za klavirsku harmoniku, I deo	*Рујна је зора наста̄ла* (Хрватска) *О, Јело, Јелице* (Славонија) *Ига̄рале јунаци* (Македонија) *Мила моја* (Славонија) *Рота̄квице* (Хрватска) *Лазара мајка карала* (Србија) *Солченце захаја* (Словенија) *Дафина болна леīнала* (Македонија) *Родно је небо звездама* (Србија) *Анђелија воду н'јела* (Босна) *Разīранала īрана јорīована* (Србија) *Сва̄товска* (Црна Гора) *Једва чекам да недеља дође* (Србија) *Ига̄ра коло* (Босна) *О, море дубоко* (Далмација) *Хајде, Ка̄то* (Војводина) *Три пӯт' сам се заклињала* (Црна Гора) *Мој очка има* (Словенија)
Škola za klavirsku harmoniku, II deo	*Сита̄н камен* (Црна Гора) *У нашеī Марина* (Далмација) *Приīорски дрмеш* (Хрватска) *Пољушко по̄ље* (Русија) *Долином се ше̄тала* (Босна) *Врањанка* (Србија) *Марице, дивојко (*Далмација) *Борјано, Борјанке* (Македонија) *Синоћ кад сам робу по̄рала* (Далмација) *Барчица на мору по̄лава* (Словенија) *Вечерња ше̄тња* (Русија)
Škola za klavirsku harmoniku, III deo	*Донска козачка ига̄ра* (Русија) *Ја сем Вараждинец* (Хрватска) *Разболе се царе Сулејмане* (Босна) *Ја би' навек весел бил* (Хрватска) *По језеру* (Словенија) *Плови барко* (Далмација) *Под оном īором зеленом* (Црна Гора) *Зе̄тско коло* (Црна Гора) *Кӯпи ми, бабо, волове* (Србија) *Шумадинка* (Србија) *Хајд' на роīаљ, момче* (Војводина) *Ерско коло* (Србија) *Ђурђевка* (Србија) *Сарајевка* (Босна) *У Ста̄мболу на Босфору* (Босна) *Пре̄пелица* (Белорусија) *На обали реке* (Украјина)

подједнако заступљене, како би полазник информативно био упознат са музичком традицијом различитих фолклорних ареала.

Народне песме и игре, предвиђене за први разред учења хармонике, представљене су у тзв. изворном облику, тако што је мелодија у дисканту, док је пратња у басу углавном у виду наизменичног наступа соло и акордског баса. У погледу извођачке проблематике, путем ових мелодија се савладава померање шаке десне руке, као и подметање и пребацивање прстију. У каснијим разредима народне мелодије су представљене у виду обраде, односно свирање мелодије је предвиђено и у дисканту и у басу, обрађује се двохват у дисканту, као и извођење разних врста орнамената. Иако је у уџбенику низ музичких примера груписан са намером да се учењем обради један методски проблем, у случају да није изричито прецизирано наставним програмом, наставнику се оставља на избор које ће примере обрадити у раду са учеником, а које ће једноставно изоставити.

3. ПРЕДРАСУДЕ У ШКОЛСКОЈ ПРАКСИ

Иако се проблематика „предрасуда“ може посматрати са различитих становишта, овог пута се разматра негативан став који заузимају наставници и професори хармонике у музичким школама/академијама. Наиме, уколико су у ваншколским активностима и у словодно време свирали мелодије народне музике, многи појединци, припадници више генерација ученика хармонике у току свог школовања, били су суочени са негодовањем својих предметних наставника. У најблажем облику, ако у учионици затекну ученика који свира „народњаке“, реакција наставника хармонике може бити изражена одмахивањем руке, кривљењем усне, подизањем обрве, до прекоравања, па чак и забране да се убудуће у школи (и уопште) свира ова врста музике. Будући да се ова појава континуирано јавља у прошлом и садашњем периоду образовања хармоникаша, а да се о томе отворено не говори, ова проблематика се декларише као „прећутна“ или „јавна тајна“, па је из педагошких разлога оправдано указивање на проблеме у образовању, те расправљање и извођење одређених закључака као могућег правца даљег деловања.

Разлози који су допринели стварању негативног односа наставника према хармоници у народној музици су следећи:

а) народна музика се сматра нижеразредном,

б) хармоника се сматра фабричким музичким инструментом.

Истина да се народна музика везује за духовни израз најпре сеоског миљеа, али то не значи да је народна музика мање вредна за укупну нематеријалну тековину друштва и народа. Неспорна је и чињеница да је хармоника инструмент фабричке израде, али никако не смемо заборавити да је она музички учесник и пратилац свих битних момената праћених

музиком, како у животу појединца, тако и заједнице, те на тај начин не треба потценити њену важност као народног музичког инструмента.[6]

Негативан однос изражен је према појединцима, наиме:

а) извођачи народне музике су нижеразредни свирачи,

б) немају опште пожељан углед и друштвени статус.

Због генерализације утиска да су извођачи народне музике углавном нешколовани или делимично музички образовани, често се сматра да они, и поред завршених музичких школа, никако нису дорасли нивоу извођења интерпретатора уметничке музике. Наравно, овај став иде у прилог и томе да се (често погрешно) сматра како је свирање народне музике везано за пороке, кафане, разуздан живот, па индиректно утиче на сврставање свирача у редове људи са нижим угледом и социјалним статусом.

Негативно формирано мишљење о народној музици и њеним извођачима рефлектује се и на поједине елементе извођења на хармоници у смислу „неадекватног" вођења меха, трзања меха ради потцртавања ритмичке пулсације у басу, поставке прстију и нешколског прстореда десне руке у дисканту, специфичног коришћења регистара, које се разликује од примене у уметничкој музици.

4. ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА

Историјски развој хармонике у Србији сведочи да је овај инструмент најпре заживео у народној, а потом у школској пракси. Увођењу хармонике у наставни програм музичких школа допринели су бројни појединци, а за то је посебно заслужна Војислава Вуковић Терзић, која се свесрдно борила доказујући надлежнима какав је и колико је за нас значајан тај инструмент. Настављајући пут овог музичког прегаоца и њених следбеника, налазимо се пред новим изазовом, а то је увођење свирања народне музике на хармоници и то на свим нивоима музичког образовања. Иако је савременим наставним планом и програмом предвиђено да се ова врста музике изучава у оквиру тзв. Естрадног смера, та пракса није заживела првенствено због недостатка стручног кадра. Отуд произлазе и разлози неразумевања наставника, а које се изражава према ученицима који воле и свирају народну музику на хармоници. Непостојање разумевања узроковано је најпре непознавањем морфолошких карактеристика мелодија вокалне и инструменталне народне музике ових простора и непознавањем интерпретације народних мелодија. На то се надовезује и непостојање

[6]Југословенски етномузиколог Цвјетко Рихтман истиче да су предмет етномузиколошких истраживања сви инструменти који се у народу налазе у употреби, од најпримитивнијих дечијих клепала, гуслица и пишти, па до инструмената градске производње, као што су зурна, крнета, ћемане и хармоника (Rihtman, 1999: 9).

воље и жеље наставника за едукацијом/самоедукацијом и упознавањем „неуметничких“ музичких жанрова, па кроз свој рад, исти своје ученике одвраћају од учења свирања народне музике. Стога се поставља питање етичке и професионалне природе: да ли наставници код ученика подстичу љубав према музици уопште, или само према одређеној врсти музике? Ово питање, свакако, отвара нову тему која заслужује већу пажњу и дубља разматрања. А што се тиче самих наставника хармонике, наравно, наведене констатације не можемо приписати свим појединцима, јер увек постоје изузеци, али већина, нажалост, припада групи која не подржава извођење народне музике, уз оправдање да се елементи свирања народне музике не би негативно одразили при свирању композиција уметничке музике. Из тог разлога, често у тајности (да професори у школи не сазнају), ученици „приватно“ похађају часове хармонике које организује одређен афирмисан извођач. Уз финансијску помоћ, подршку и разумевање родитеља, деца на тај начин спајају школске и факултативне обавезе, свирајући готово подједнако успешно уметничку и народну музику и стичући знања која се касније манифестују у виду својеврсне бимузикалности. Стога је неопходно непрестано прилагођавање и осавремењивање наставних програма у складу са потребама и интересовањима ученика, па и достигнућима у окружењу, јер у ширем смислу и реално прети опасност да своје предности претварамо у комплексе, а потенцијале у неуспех. Један од предуслова за увођење учења народне музике у наставне програме предмета хармоника у основним, средњим и високим школама јесте пре свега формирање наставног кадра и штампање уџбеника. Као што су поједини наставници хармонике са клавирским диркама својевољно проучили свирање на хармоници са дугмадима и тиме стекли једну компетенцију више, тако би наставници, заинтересовани за извођење народне музике, самоиницијативно могли допуњавати своје знање и, без предрасуда, усмеравати ученицима. На тај начин би се формирала својеврсна компетентност наставника хармонике, а временом би стасале генерације извођача који су искључиво усмерени на извођење народне музике и рад са децом. Поред постојећих уџбеника за учење скала и композиција уметничке музике на хармоници, аутора Албина Факина, Војиславе Вуковић Терзић, Зорана Ракића, било би потребно да буду обухваћене и, до сада, објављене књиге са народним вокалним и инструменталним мелодијама.[7] Препорука је и да, у складу с наведеним, настава солфеђа буде допуњена у том смислу да вежбе за извођење и диктати буду конципирани мелодијама у народним духу, на бази лествица које се користе у народу, те хармонским односима који су типични за народну музику ових простора. Диктати који се раде на солфеђу директно би

[7] Као пример наводимо неколико приређивача нотне грађе за потребе извођења народне музике на хармоници: Миодраг Тодоровић Крњевац, Љубиша Павковић, Владимир Пановић, Весна Ивков, Љубиша Миливојевић, Влада Веселиновић.

помогли развоју слуха, „скидању“ мелодија „на слух“, што је од изузетне важности за спознају народних стилова и свирачког израза. Генерално посматрано, иако се извођење народне музике у школама углавном оспорава, стицање знања о народној музици и само умеће свирања су преко потребни, из више разлога. Превасходно из историјских разлога, јер је хармоника на овим просторима заживела као инструмент за извођење народне музике, а потом и из разлога који се тичу саме извођачке праксе и њене примене у оркестрима културно-уметничких друштава, ансамблима хетерогеног састава, у оркестрима медијских сервиса.

Литература

Ivkov, Vesna. 2008. *Harmonika – život moj, 45 godina umetničkog rada Srboslava Srbe Ivkova.* Beograd: Beogradska knjiga.

Лукић, др Љубомир. 2002. *Хармоника фасцинантна прича.* Београд: PBS.

Rakić, Zoran. 2004. *Harmonika u Srbiji – kratak pregled istorijskog razvoja,* Баяна и аккордеон в Сербии - обзор исторического развития.

Rihtman, Cvjetko. 1999. Organološki problemi naše etnomuzikologije. *Muzika, Časopis za muzičku kulturu.* Sarajevo: Muzička akademija u Sarajevu, Muzikološko društvo FBiH, god. III, br. 2(10), april–juni 1999, 6–12.

Todorović, Miodrag Krnjevac. 1973. *Prva zvučna škola za harmoniku sa dugmadima, 6 redi, 48-140 basova.* Beograd: Produkcija gramofonskih ploča Radio Kruševca-Kruševac.

Vuković, Vojislava. 1966. Nastava harmonike u školi za osnovno muzičko obrazovanje. *Muzičko vaspitanje i obrazovanje, Zbornik stručno-metodskih radova (za osnovne, učiteljske, vaspitačke i muzičke škole).* Beograd: Zavod za osnovno obrazovanje i obrazovanje nastavnika SR Srbije. Mlado pokolenje, 105–115.

Vuković, Vojislava. 1985a. *Škola za klavirsku harmoniku, II deo.* Knjaževac: Muzičko izdavačko preduzeće „Nota“.

Vuković, Vojislava. 1985b. *Škola za klavirsku harmoniku, III deo.* Beograd: Savez društava muzičkih i baletskih pedagoga Srbije.

Vuković, Vojislava. 1986. *Škola za klavirsku harmoniku, I deo.* Knjaževac: Muzičko izdavačko preduzeće „Nota“.

Vesna Ivković

(DO NOT) PLAY SOMETHING TRADITIONAL – PREJUDICES IN THE ACCORDIONIST PRACTICE

Summary

The accordion takes a very prominent position in the artistic and traditional music in this region. However, what is rarely discussed in science, while it is vastly present in practice, is the fact that there is an unwritten rule that playing traditional music on the accordion is not desirable

for those who are learning artistic music at school at the same time. The author of this paper is interested in the questions of why, to what extent and who advises music school students not to play traditional music on the accordion, as well as how parallel learning of artistic and traditional music reflects on the style of playing and the musical development of an individual. One of the aims of this paper is to determine the factual state of affairs, as well as to establish a modus with the purpose of developing bi-musicality of new generations.

Key words: accordion, tradicional music, school, learning.

PANEL DISKUSIJA

ISTRAŽIVANJE O STAVOVIMA PROFESORA RAZREDNE NASTAVE U NIŠU O SADRŽAJIMA UDŽBENIKA ZA MUZIČKU KULTURU U TREĆEM RAZREDU OSNOVNE ŠKOLE U ŠKOLSKOJ 2013/2014. GODINI

Istraživanje o stavovima profesora razredne nastave o udžbenicima za muzičku kulturu je izvedeno na Fakultetu umetnosti u Nišu u 2014. godini i u njemu su učestvovali profesori: Miomira Đurđanović, Dimitrije Bužarovski, Trena Jordanoska, i studenti master studija: Marija Mitić, Marija Nešić, Bratislav Mitrović i Ana Marković. Povod za istraživanje su bile reforme u obrazovanju koje se u Srbiji sprovode od 2000. godine i koje su uslovile određene promene u nastavnoj praksi. Te promene prepoznaju ulogu učitelja/profesora razredne nastave u sprovođenju procesa obrazovanja, njegovo stručno (muzičko) i didaktičko-metodičko obrazovanje, kao i osposobljenost za primenu tog znanja, kao ključ školskog uspeha učenika.

Budući da su za proces realizacije nastave muzičke kulture u nižim razredima osnovne škole zaduženi učitelji/profesori razredne nastave, od posebne važnosti su njihovi stavovi o organizaciji, realizaciji i vrednovanju udžbeničke literature. Dizajn istraživanja su izveli profesori Miomira Đurđanović, Dimitrije Bužarovski i Trena Jordanoska dok su studenti master studija bili zaduženi za sprovođenje istraživanja. Osnovnu obradu podataka ja izvela Trena Jordanoska, a svako od studenata je dalje obradio po jedno specifično područje koje se odnosilo na predmet istraživanja. Slede tekstovi o dizajnu, opštim i posebnim rezultatima ovog istraživanja.

PANEL DISCUSSION

RESEARCH ON ELEMENTARY SCHOOL TEACHERS ATTITUDES TOWARD THE CONTENTS OF THE TEXTBOOKS ON MUSIC CULTURE USED IN THE THIRD GRADE OF THE ELEMENTARY SCHOOL IN 2013/2014. ACADEMIC YEAR

Research project on attitudes of elementary school teachers toward the contents of the textbooks on music culture was accomplished at the Faculty of Arts in Niš in 2014, by the professors: Miomira Đurđanović, Dimitrije Buzarovski and Trena Jordanoska, and the students of the graduate program Marija Mitić, Marija Nešić, Bratislav Mitrović and Ana Marković. The interest for the research was triggered by the educational reforms introduced in Serbia in 2000, that contributed to the substantial changes in the educational practice. These changes identified the elementary school teacher as a key figure in the realization of the educational process and the success of the students. The reforms stressed the importance of teachers music education, their knowledge and pedagogical training.

As there are no specialized teachers responsible for the music education in the primary grades of the elementary education, the attitudes of the regular teachers of these classes regarding the organization, realization and evaluation of the textbooks are of special importance. The research was designed by the professors Miomira Đurđanović, Dimitrije Buzarovski and Trena Jordanoska, while the graduate students were responsible for the collection of the data. The data analysis was done by Trena Jordanoska, and each of the four graduate students analyzed a particular aspect of the research. The papers that follow present the design and the general and the specific results of the research.

Оригинални научни рад / *Original research paper*

UDK 371.671.046.12:78

МЕТОДОЛОШКИ АСПЕКТИ ИСТРАЖИВАЊА О СТАВОВИМА ПРОФЕСОРА РАЗРЕДНЕ НАСТАВЕ О УЏБЕНИЦИМА ЗА МУЗИЧКУ КУЛТУРУ

Димитрије Бужаровски
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ у Скопљу
Факултет музичке уметности
dbuzar@t-home.mk

Сажетак

Истраживање о ставовима професора разредне наставе о уџбеницима за музичку културу користи квантитативни приступ, односно инструменте и алатке који су били усмерени ка добијању и обради квантификираних података о истраживаном проблему. Квалитативни приступ је коришћен у интервјуима са професорима ради допуне и провере добијених сазнања. Узорак се састојао од 34 професора разредне наставе који су задужени за извођење наставе у трећем разреду основних школа у нишким општинама: Медијана, Палилула, Пантелеј, Црвени крст и Нишка Бања, у школској 2013/2014. години. Основни инструмент истраживања је био анкетни упитник који је имао 14 питања. Како се у истраживању првенствено испитују ставови, доминантно је коришћена Ликертова скала која омогућава двојну обраду, односно употребу параметарске и непараметарске статистике. Инструмент је био проверен пилот истраживањем учешћем 5 испитаника. По завршетку истраживања, подаци су унети у базу која је садржавала 59 поља. Статистичка обрада података дала је резултате који су понудили обиман материјал за даље тумачење и коментаре.

Кључне речи: музичко образовање, уџбеници, учитељи/професори, истраживачки метод, Ниш.

Истраживање о ставовима професора разредне наставе о уџбеницима за музичку културу било је дизајнирано као квантитативно истраживање. Консеквентно, сви сегменти метода били су прилагођени сакупљању и обради квантификираних података о истраживаном проблему. Квалитативни приступ коришћен је у интервјуима са професорима ради допуне и провере добијених сазнања.

ДИЗАЈН ИСТРАЖИВАЊА

Имајући у виду број професора разредне наставе у Србији са једне стране и са друге обим нашег пројекта, најпре смо извршили редукцију града Ниша. Уз помоћ Школске управе Нишавског управног округа као организационе јединице Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, добили смо податак да је у тренутку истраживања на подручју града Ниша, односно у нишким општинама: Медијана, Палилула, Пантелеј, Црвени крст и Нишка Бања, у школској 2013/2014. години за наставу у трећем разреду ангажовано 99 професора, распоређених у 34 основне школе. Трећи разред основних школа изабран је првенствено из разлога јер је то период значајан због почетка рада на музичком описмењавању. Тиме смо желели постићи репрезентативност нашег узорка. На основу случајног избора даље су селектована 34 професора из следећих основних школа:

Општина Медијана
ОШ „Вожд Карађорђе“, Ниш
ОШ „Доситеј Обрадовић“, Ниш
ОШ „Др Зоран Ђинђић“, Брзи брод
ОШ „Душан Радовић“, Ниш
ОШ „Радоје Домановић“, Ниш
ОШ „Ратко Вукићевић“, Ниш
ОШ „Свети Сава“, Ниш
ОШ „Ћеле кула“, Ниш
ОШ „Учитељ Таса“, Ниш
ОШ „Цар Константин“, Ниш

Општина Нишка Бања
ОШ „Душан Тасковић Срећко“, Сићево
ОШ „Ђура Јакшић“, Јелашница
ОШ „Иван Горан Ковачић“, Нишка Бања

Општина Палилула
ОШ „Бранко Миљковић“, Ниш
ОШ „Бранко Радичевић“, Габровац
ОШ „Бубањски хероји“, Ниш
ОШ „Десанка Максимовић“, Чокот
ОШ „Коле Рашић“, Ниш
ОШ „Краљ Петар Први“, Ниш
ОШ „Сретен Младеновић Мика“. Ниш

Општина Пантелеј
ОШ „Јован Јовановић Змај“, Малча
ОШ „Карађорђе“, Горњи Матејевац
ОШ „Мирослав Антић“, Ниш
ОШ „Стеван Синђелић“, Каменица
ОШ „Стефан Немања“, Ниш
ОШ „Његош“, Ниш
ОШ „Чегар“, Ниш

Општина Црвени крст
ОШ „Бранислав Нушић“, Доња Трнава
ОШ „Војислав Илић Млађи“, Хум
ОШ „Вук Караџић“, Ниш
ОШ „Иво Андрић“, Ниш
ОШ „Лела Поповић“, Миљковац
ОШ „Милан Ракић“, Медошевац
ОШ „Први мај“, Трупале

Основни инструмент истраживања је био анкетни упитник који је имао 14 питања. Првих 6 питања односило се на опште податке испитаника.

I. Основни подаци о испитанику

1. Име и презиме: _____

2. Ваш пол: М Ж (заокружити)

3. Година рођења: _____

4. Заокружите годину највишег степена образовања:

13	14	15	16	17	18	19	20
виша школа		висока школа		мастер	магистратура	докторат	

5. Радно искуство: _____

6. Школа у којој радите: _____

Где сте раније радили? _____

Следила су питања о музичким активностима која су обликована као Ликертова скала.

II. Подаци о Вашим музичким активностима

(1 - уопште нисам активан/а, 5 - веома сам активан/а)

7. Активно се бавим:

	1	2	3	4	5
певањем у аматерском хору	□	□	□	□	□
певањем у професионалном хору	□	□	□	□	□
аматерским свирањем у оркестру	□	□	□	□	□
професионалним свирањем у оркестру	□	□	□	□	□
организовањем музичког програма на школским приредбама	□	□	□	□	□
друго (наведите шта). _____	□	□	□	□	□

Трећа група питања односила се на наставна средства која користе испитаници.

III. Подаци о наставним средствима

8. Која техничка средства од наведених користите у настави?

а) касете и касетофон	ДА	НЕ
б) дискове и cd-player	ДА	НЕ
в) компјутер са аудио и видео записима	ДА	НЕ
г) видео рекордер	ДА	НЕ
д) DVD-player	ДА	НЕ
ђ) мобилни телефон са звучницима	ДА	НЕ
е) видео пројектор	ДА	НЕ
ж) паметну таблу	ДА	НЕ
з) друго _____		

9. Да ли поседујете колекцију компакт дискова у школи? ДА НЕ

Упишите коју колекцију поседујете: _____

Следила ја Ликертова скала о жанровским преференцијама испитаника.

IV. Колико се слажете са следећим ставом:
(1 – уопште се не слажем, 5 – у потпуности се слажем)

10. Волим да слушам:

	1	2	3	4	5
рок	☐	☐	☐	☐	☐
поп	☐	☐	☐	☐	☐
фолк	☐	☐	☐	☐	☐
класика	☐	☐	☐	☐	☐
џез	☐	☐	☐	☐	☐
реп	☐	☐	☐	☐	☐
техно	☐	☐	☐	☐	☐
друго (наведите шта) _____	☐	☐	☐	☐	☐

Последња група питања се односила на однос професора према уџбеницима из наставе музичке културе. На почетку су била питања о избору уџбеника и приручне литературе и разлозима за избор уџбеника (опет са Ликертовом скалом).

11. Напишите назив уџбеника и издавача који користите у настави Музичке културе у трећем разреду: _____
_____

Да ли користите приручну/додатну литературу у настави Музичке културе?
ДА НЕ

Наведите коју приручну/додатну литературу користите? _____
_____

12. При избору уџбеника за потребе наставе Музичке културе важна је:
(1 – уопште није важна, 5 – много је важна)

	1	2	3	4	5
одлука колектива школе	☐	☐	☐	☐	☐
одлука актива учитеља	☐	☐	☐	☐	☐
одлука директора	☐	☐	☐	☐	☐
цена уџбеника	☐	☐	☐	☐	☐
издавачка кућа	☐	☐	☐	☐	☐
дизајн књиге	☐	☐	☐	☐	☐
препорука колеге	☐	☐	☐	☐	☐
друго (наведите шта) _____	☐	☐	☐	☐	☐

Следило је питање о мотивацији за рад са уџбеником (Ликертова скала), и посебно важна група питања о ставу професора о заступљености композиција других народа, ритмичких елемената, народних песама и композиција различитих жанрова. Ова питања, поново постављена као Ликертова скала, посебно су обрађена у истраживањима четири мастер студента Факултета уметности у Нишу којима је овај пројекат користио и као основа за израду завршног рада. На крају упитника била је поново заступљена Ликертова скала у којој су професори требали да наведу свој став о броју часова који одговара садржајима које је потребно савладати, као и питање шта би професори додали или изменили у изабраном уџбенику.

13. Колико се слажете са следећим ставовима?
(1 - уопште се не слажем, 5 - у потпуности се слажем)

Уџбеник који користим мотивише ме за рад у настави Музичке културе:

1	2	3	4	5
☐	☐	☐	☐	☐

У уџбенику за Музичку културу који користим довољно су заступљени следећи садржаји:

	1	2	3	4	5
композиције других народа и култура	☐	☐	☐	☐	☐
ритмички елементи	☐	☐	☐	☐	☐
народне песме	☐	☐	☐	☐	☐
композиције различитих жанрова	☐	☐	☐	☐	☐

Број часова Музичке културе у трећем разреду је у складу са наставним садржајима који треба да се савладају:

1	2	3	4	5
☐	☐	☐	☐	☐

14. Шта биста додали/изменили у уџбенику за Музичку културу?

_____
_____
_____

Из овог прегледа јасно је да доминирају рангове варијабле, које могу подједнако да се третирају и као интервалске. Остале варијабле су биле номиналне и интервалске. Овакав приступ основном инструменту одговара квантитативном моделирању истраживања, и употреби параметарске статистике (поред непараметарске у случајевима номиналних варијабли).

Процедура истраживања је обухватала израду елабората за цео пројекат и експликације за израду мастер радова у првим месецима 2014. године, снимање ситуације на терену (март 2014), припрема инструмената

(април 2014), пилот истраживање ради провере инструмената учешћем 5 испитаника (април 2014), истраживање (анкетирање и интервјуи професора, мај 2014), уношење података (јуни 2014), обрада података (јули, август 2014) и израда завршног рада, односно радова (септембар 2015).

УНОШЕЊЕ И ОБРАДА ПОДАТАКА

По завршетку истраживања, подаци су унети у базу која је инала 59 поља, а израђена је у програму Microsoft Excel. Овај програм, који је био доступан свим учесницима истраживања, омогућује конверзију у било који други статистички програм и тиме олакшава даљу статистичку обраду. Број поља је очекивано повећан због формирања посебних поља за питања која су имала више сегмената (као на пример, жанровска преференција).

D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
Pol	Godina rodjenja	Obrazovanje		Radno iskustvo	Institucija ranije	Muzichke aktivnosti							Nastavna sredst					
		Godina	Stupanj			Amaterski hor	Profesionalni hor	Amaterski orkestar	Profesionalni orkestar	Organizacija priredbi	Drugo	Shta	Kasetofon	CD plejer	Kompjuter	VCR	DVD	Mob telef
Z	1968	16	VVS	12	Ratko Vukicev	1	1	1	1	1			da	da	da	ne	da	ne
Z	1965	16	VVS	22		1	1	1	1	4			ne	da	da	ne	ne	ne
Z	1966	16	VVS	23		1	1	1	1	5			ne	da	da	ne	da	ne
Z	1971	16	VVS	16		1	1	1	1	5			da	da	da	da	da	da
Z	1959	16	VVS	30		1	1	1	1	1			da	da	da	ne	ne	ne
M	1967	16	VVS	23		1	1	1	1	3			da	da	da	ne	ne	ne
Z	1967	16	VVS	23		1	1	1	1	4			ne	da	ne	ne	ne	ne
Z	1976	17	MA	16		1	1	1	1	5			ne	da	da	ne	da	da
Z	1968	16	VVS	24		1	1	1	1	4	5	ritmichkim-	ne	da	da	ne	da	ne
Z	1959	14	VS	23	Dobrila Stamb	1	1	1	1	4			da	da	da	ne	ne	ne
Z	1961	16	VVS	31		1	1	1	1	1	5	organizujer	da	da	ne	ne	ne	ne
Z	1971	15	VVS	15		1	1	1	1	1			da	da	da	ne	ne	ne
Z	1965	16	VVS	20		1	1	1	1	4			ne	da	ne	ne	ne	ne
Z	1972	16	VVS	18		1	1	1	1	5			ne	da	ne	ne	da	ne
Z	1969	16	VVS	18	Jednosmesech	1	1	1	1	5			ne	ne	da	ne	ne	ne
Z	1970	16	VVS	24		1	1	1	1	5			ne	da	da	ne	ne	ne
Z	1971	16	VVS	20		4	1	1	1	5			ne	da	da	da	da	ne
Z	1964	16	VVS	23		1	1	1	1	3	4	Shkolske pr	da	da	da	da	da	ne
Z	1966	16	VVS	21	Predshkolske	1	1	1	1	5	5	Pevala sam	da	da	da	ne	da	da
Z	1965	16	VVS	24	Ivan Goran Ko	1	1	1	1	5	5	Odeljenska	ne	da	da	da	ne	ne
Z	1981	16	VVS	8	Vuk Karadzic	1	1	1	1	5			da	da	da	ne	ne	ne
M	1954	16	VVS	36		1	1	1	1	5			da	da	da	da	da	da
M	1960	14	VS	29		1	1	1	1	5			ne	da	da	ne	ne	ne
M	1969	16	VVS	32		1	1	1	1	1			ne	da	da	ne	ne	ne
Z	1968	16	VVS	23		2	1	1	1	5			da	da	da	ne	da	ne
Z	1959	16	VVS	29		1	1	1	1	5			da	da	ne	ne	da	ne
Z	1950	14	VS	35		1	1	1	1	5			da	da	da	ne	ne	da
Z	1953	14	VS	35	Lela Popovic	1	1	1	1	5			da	ne	da	ne	ne	ne
Z	1970	17	MA	19		1	1	1	1	5	5	Koreografy	ne	da	da	ne	da	ne
Z	1966	16	VVS	24		1	1	1	1	4	5	Shkolske pr	da	da	da	ne	da	ne
Z	1963	16	VVS	25		1	1	1	1	4			ne	da	da	ne	da	ne
Z	1966	16	VVS	17		1	1	1	1	4			da	da	da	da	da	da

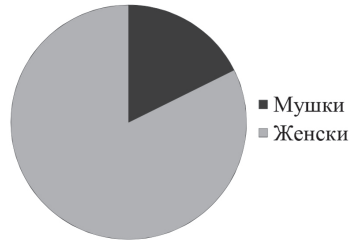
Слика 1 - Исечак из базе података

Подаци сакупљени из квалитативног дела истраживања – интервју са професорима, били су записивани од истраживача, нису били унети у базу и коришћени су као допунски материјал при формирању коментара о добијеним резултатима.

У обради података коришћени су статистички софтвери StatView 5.0.1 и PASW 18. На почетку смо урадили фреквентне дистрибуције свих података код којих је то било могуће. Фреквентне дистрибуције су биле урађене у софтверу StatView и ради боље визуелизације одмах су урађени и графички прикази у облику пите или хистограма.

Табела 1. Фреквентна дистрибуција пола

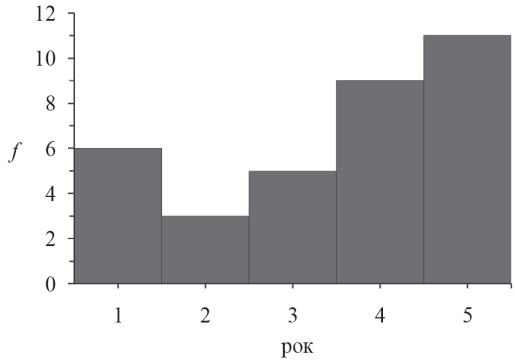
Пол	*f*
Мушки	6
Женски	28
Укупно	34



Графички приказ 1. Пита пола

Табела 2. Фреквентна дистрибуција жанровске преференције рока

Нивои Ликертове скале	*f*
1	6
2	3
3	5
4	9
5	11
Укупно	34



Графички приказ 2.
Хистограм жанровске преференције рока

У истом програму извели смо и дескриптивну статистику у ограниченом виду јер су нас интересовале само средње вредности и стандардне девијације (интервалских варијабли).

Табела 3. *Дескриптивна статистика жанровске преференције*

	рок	поп	фолк	класика	џез	реп	техно
средња вредност	3.47	4.21	2.68	4	3.26	2.06	2.12
стандардна девијација	1.48	.98	1.53	1.15	1.42	1.15	1.27
Стандардна грешка	.25	.17	.26	.2	.24	.2	.22
N	34	34	34	34	34	34	34
минимум	1	1	1	1	1	1	1
максимум	5	5	5	5	5	5	5
# недостају	0	0	0	0	0	0	0

Следећи корак анализе је обухватио сложеније статистичке технике: корелације (Pearson product-moment correlation coeficient) и АНОВА поновљена мерења (Repeated measures ANOVA).

Пре почетка анализе смо проверили поузданост унутрашње конзистентности резултата у групи питања која су се односила на исти проблем (жанровске преференције на пример) помоћу прорачуна коефицијента Кронбахове алфе (Cronbach's alpha).

Табела 4. Кронбахове алфе ставова професора

Ставови о	α
жанровској преференцији	.515
критеријумима за избор уџбеника	.676
заступљеним садржајима у уџбенику	.745

Употребом техника корелација желели смо да констатујемо ниво релација између више одговора истог испитаника.

Табела 5. Корелациона матрица жанровске преференције професора

	рок	поп	фолк	класика	џез	реп	техно
рок	1	***.37*** ***p = .0305***	–.05 *p = .7761*	–.09 *p = .6211*	.15 *p = .3845*	.3 *p = .0821*	.32 *p = .0622*
поп		1	–.26 *p = .1423*	.27 *p = .1256*	***.35*** ***p = .0405***	–.01 *p = .9509*	–.02 *p = .9112*
фолк			1	–.22 *p = .2073*	–.03 *p = .8714*	–.02 *p = .8972*	.005 *p = .9797*
класика				1	***.57*** ***p = .0003***	.25 *p = .1544*	.02 *p = .9087*
џез					1	.29 *p = .1012*	.17 *.35*
реп						1	***.68*** ***p < .0001***
техно							1

средња вредност .14; мин. –.26; макс. .68

АНОВА поновљена мерења била је статистичка техника избора јер је омогућавала констатовање разлике у средњим вредностима комплетног узорка у случају више различитих ставова мерених Ликертовом скалом о истом генералном питању.

Табела 6. Резултати АНОВЕ жанровске преференције професора

	df	Сума квадрата	Средња вредност квадрата	*F*	*p*
Испитаници	33	99.65	3.02		
Категорије за *жанр*	6	150.44	25.07	17.13	*<.0001*
Категорије за *жанр * испитаници*	198	289.85	1.46		

Висока вредност p < .0001 је даље разрађена коришћењем Бонферони/Дановог post hoc теста који омогућује констатовање разлика између поновљених мерења ставова исте групе о различитим карактеристикама истраживаног проблема.

Табела 7. Бонферони/Дан post hoc тест жанровске преференције професора

Жанрови	Разлика између средњих вредности	Критична вредност	*p*
рок – поп	–.73	.903	*.013*
рок – фолк	.79		*.0074*
рок – класика	–.53		*.0727*
рок – џез	.21		*.4838*
рок – реп	1.41		*< .0001*
рок – техно	1.35		*< .0001*
поп – фолк	1.53		*< .0001*
поп – класика	.21		*.4838*
поп – џез	.94		*.0016*
поп – реп	2.15		*< .0001*
поп – техно	2.09		*< .0001*
фолк – класика	–1.32		*< .0001*
фолк – џез	–.59		*.0464*
фолк – реп	.62		*.0366*
фолк – техно	.56		*.0583*
класика – џез	.73		*.013*
класика – реп	1.94		*< .0001*
класика – техно	1.88		*< .0001*
џез – реп	1.21		*< .0001*
џез – техно	1.15		*.0001*
реп – техно	–.06		*.8413*

Овим нису исцрпљење све алатке које нуди статистичка анализа, и у том смислу коришћење контингентних табела и *Хи*-квадрата који су остали као опција појединим истраживачима са специфичним темама.

ОГРАНИЧЕЊА

Методолошка ограничења су се најпре односила на избор узорка. Допунска и лонгитудинална истраживања треба да потврде или укажу на разлике у резултатима овако изведеног узорка. Следећа ограничења се односе

на инструмент који је морао бити димензиониран имајући у виду потребно време за попуњавање и мотивацију испитаника. Код одређених питања очекивана је дискриминција одговора, због позиције испитаника у односу на истраживану материју. У обради података постоји отворено питање о претварању рангових варијабли у интервалске и поред тога што је јасно да је растојање између рангова грађено на интервалским принципима.

ЕТИЧКА ПИТАЊА

При изради целог пројекта посебна пажња је била посвећена и етичким питањима. На почетку упитника постављена је клаузула која гарантује – анонимност испитаницима (имена остају позната само истраживачу), чување и даљу употребу сакупљених података и заштиту од злоупотребе или дискриминације одговора.

Дизајн истраживања и инструмента омогућиће поновљена и лонгитудинална испитивања са истом или различитим групама испитаника.

Dimitrije Bužarovski

THE METHODOLOGY OF THE RESEARCH PROJECT ON ELEMENTARY SCHOOL TEACHERS ATTITUDES TOWARD THE CONTENTS OF THE TEXTBOOKS ON MUSIC CULTURE

Summary

The research instruments for the data collection and the analysis techniques used in the research project on elementary school teachers attitudes toward contents of the textbooks on music culture, were entirely designed and based on the quantitative approach, i.e., data quantification. In addition, the qualitative research instrument interview was used as a verification and control tool. The sample consisted of 34 third-grade teachers from the elementary schools in Niš municipalitites of Medijana, Palilula, Pantelej, Crveni Krst and Niška Banja in the 2013/2014 academic year. A 14-item questionnaire was used for data collection. Having in mind that the research was focused on the attitudes of teachers, most of the questions used the Likert scale, which enables both parametric and nonparametric statistical analysis. The instrument was pilot tested with 5 teachers. The collected data were inserted in a database table with 59 columns. The results from the statistical analysis provided basis for extensive comments and drawing of relevant conclusions. The results may also serve as a basis for future research in the area.

Key words: music education, textbooks, teachers, research methodology, Niš.

Оригинални научни рад / *Original research paper*

UDK [37.036:78]:311(497.11 Niš)

СТАТИСТИЧКА ОБРАДА ПОДАТАКА ИСТРАЖИВАЊА О СТАВОВИМА ПРОФЕСОРА РАЗРЕДНЕ НАСТАВЕ О УЏБЕНИЦИМА ЗА МУЗИЧКУ КУЛТУРУ

Трена Јорданоска
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ у Скопљу
Факултет музичке уметности
trenajor@yahoo.com

Сажетак

У овом раду статистички су обрађене три групе података, *жанровска преференција, критеријуми за избор уџбеника* и *заступљени садржаји у уџбенику,* које су део истраживања о ставовима професора разредне наставе о уџбеницима за музичку културу. За обраду података укључене су и две допунске *варијабле, мотивација за рад у настави* и *одговарајући број часова*. Анализа се заснива на прорачуну Кронбахове алфе, Пирсоновог коефицијента корелације и АНОВЕ поновљена мерења са post hoc Бонферони/Дановог теста. У коментарима су упоређени сигнификантни резултати различитих техника, чиме је омогућено двојно сагледавање истраживаног проблема.

Кључне речи: музичко образовање, уџбеници, учитељи/професори, статистичка обрада, Ниш.

Статистичка обрада података, који су добијени током истраживања о ставовима професора разредне наставе о уџбеницима за музичку културу, омогућила је увид у три генералне групе података, односно аспекте у вези са жанровском *преференцијом, критеријумима за избор уџбеника* и *заступљеним садржајима у уџбенику.* За потребе анализе укључене су и варијабле *мотивација за рад у настави* и *одговарајући број часова.* Овакво груписање ставова професора који су били рангирани према Ликертовој скали, омогућило је употребу три технике анализе: унутрашња конзистентност је била проверена прорачуном Кронбахове алфе, повезаност између више одговора истог испитаника је била установљена прорачуном Пирсоновог коефицијента корелације, а разлике у ставовима професора су испитане спровођењем АНОВЕ поновљена мерења са post hoc Бонферони/Дановог теста. Наведени редослед технике анализа даје оквир у коме ће се кретати и саопштење резултата.

ПОУЗДАНОСТ

Резултати унутрашње конзистентности сетова података, груписаних према ставовима везаним за жанровску преференцију и изабраним уџбеником, били су добијени преко прорачуна коефицијента Кронбахове алфе. Добијени коефицијенти α постављени у Табели 1. упутили су на релевантност даље анализе најпре код сета података о *заступљености садржаја у уџбенику* код кога се појавила највећа унутрашња конзистентност *(.7*). Коефицијент α сета података о *критеријумима за избор уџбеника* је на прихватљивом нивоу (он је у региону *.6* ≤ α < *.7*), а најслабија унутрашња конзистентност (*.5*) се појавила у резултатима *жанровске преференције.* Вредност коефицијента α код овог сета је слаба, али није у неприхватљивом региону < *.5*.

Табела 1. Кронбахове алфе ставова професора

Ставови о	α
жанровској преференцији	.515
критеријумима за избор уџбеника	.676
заступљеним садржајима у уџбенику	.745

ВЕЗЕ ИЗМЕЂУ СТАВОВА ПРОФЕСОРА

У следећем кораку обраде установили смо повезаност између више одговора истог испитаника, односно прорачун Пирсоновог коефицијента корелације. Ниво алфа ризика је био постављен на 5%. Можемо приметити да у корелационој матрици (Табела 2) сви сигнификантни коефицијенти корелација су позитивни. Према овој матрици, ако поређамо корелације од највишег нивоа сигнификантности према најнижем, добијамо следећи редослед: (1) *реп* и *техно*; (2) *класика* и *џез;* (3) *рок* и *поп;* и (4) *поп* и *џез*. Ови резултати дају основу за даља тумачења овакве повезаности жанрова и постављање могућих жанровских профила професора музичке културе у задатом временском и социо-културном окружењу. Поред наведених жанрова, веома значајна основа за даљу анализу била би омогућена укључивањем и коефицијената на нивоу сигнификантности *p* < *.1*, односно корелације између *рока* и *техна*, *рока* и *репа, џеза* и *репа*, *попа* и *класике*, и *класике* и *репа* које су позитивне, као и негативне корелације *попа* и *фолка* и *фолка* и *класике* (задња сигнификантна на нивоу *.2*), код којих преференција за једног жанра расте, а за другог опада.

Табела 2. Корелациона матрица жанровске преференције професора

	рок	поп	фолк	класика	џез	реп	техно
рок	1	.37	–.05	–.09	.15	.3	.32
		p = .0305	*p = .7761*	*p = .6211*	*p = .3845*	*p = .0821*	*p = .0622*
поп		1	–.26	.27	.35	–.01	–.02
			p = .1423	*p = .1256*	*p = .0405*	*p = .9509*	*p = .9112*
фолк			1	–.22	–.03	–.02	.005
				p = .2073	*p = .8714*	*p = .8972*	*p = .9797*
класика				1	.57	.25	.02
					p = .0003	*p = .1544*	*p = .9087*
џез					1	.29	.17
						p = .1012	*.35*
реп						1	.68
							p < .0001
техно							1

средња вредност .14; мин. –.26; макс. .68

Сигнификантни коефицијенти корелација ($p < .05$) о критеријумима за избор уџбеника су исто тако позитивни и односе се на повезаности (1) *одлуке колектива школе* и *одлуке директора*; (2) *издавача* и *дизајна*; (3) *цене, дизајна* и *одлуке колектива школе са препоруком колеге;* и (4) *цене* и *дизајна* (Табела 3).

Табела 3. Корелациона матрица о критеријумима за избор уџбеника

	одлука колектива школе	одлука актива учитеља	одлука директора	цена	издавач	дизајн	препорука колеге
одлука колектива школе	1	.29	.68	.13	.07	.04	.37
		p = .0987	*p < .0001*	*p = .4688*	*p = .6964*	*p = .8294*	*p = .0312*
одлука актива учитеља		1	.13	.1	.32	–.06	–.08
			p = .4542	*p = .5713*	*p = .0651*	*p = .7539*	*p = .6425*
одлука директора			1	.13	–.02	.14	.27
				p = .4726	*p = .9308*	*p = .4165*	*p = .1232*
цена				1	.22	.34	.43
					p = .209	*p = .0486*	*p = .0102*
издавач					1	.46	.28
						p = .0052	*p = .1022*
дизајн						1	.38
							p = .0241
препорука колеге							1

средња вредност .22; мин. –.08; макс. .68

Позитивне коефицијенте корелација смо добили код свих комбинација сета података о заступљеним садржајима у уџбеницима (Табела 4). Коефицијенти су били сигнификантни на нивоу $p < .05$, изузев корелације *композиције различитих народа и култура* са *композицијама различитих жанрова*, која је била сигнификантна на мањем нивоу $p < .1$. Једно од могућих

тумачења мањег коефицијента је евентуално мешање при идентификацији ових категорија у свести испитаника.

Табела 4. Корелациона матрица ставова професора о заступљеним садржајима у уџбенику

	композиције других народа и култура	ритмички елементи	народне песме	композиције различитих жанрова
композиције других народа и култура	1	.63 *p* < .0001	.51 *p* = .0016	.3 *p* = .0846
ритмички елементи		1	.49 *p* = .0029	.36 *p* = .0342
народне песме			1	.48 *p* = .0035
композиције различитих жанрова				1

средња вредност .46; мин. .3; макс. .63

Прорачун корелације *мотивације за рад у настави* са *заступљеним садржајима у изабраном уџбенику* (Табела 5) је упутио на највећу повезаност *мотивације* са *заступљеним ритмичким елементима* (позитивна корелација сигнификантна на ниво *p* < .02). Позитивне корелације постоје и између *мотивације* са *заступљеним композицијама других народа и култура*, и *мотивације* са *заступљеним композицијама различитих жанрова*, али на мањем нивоу сигнификантности *p* < .1, као и између *мотивације* и *заступљеним народним песмама* која је сигнификанта на нивоу *p* < .2. Иако коефицијент корелације *мотивације* са *одговарајућим бројем часова* није на потребном сигнификантном нивоу (односно *p* = .2), интересантно је поменути да је ова корелација негативна, што даје основа за претпоставку да мотивисани професори сматрају да им је потребан већи број часова за рад.

Табела 5. Корелације између *мотивације за рад у настави* са *заступљеним садржајима* у изабраном уџбенику и *мотивације* и *одговарајући број часова*

	композиције других народа и култура	ритмички елементи	народне песме	композиције различитих жанрова	одговарајући број часова
мотивација	.29 *p* = .0956	.4 *p* = .0178	.21 *p* = .2295	.28 *p* = .1035	–.21 *p* = .2379

РАЗЛИКЕ У СТАВОВИМА ПРОФЕСОРА

Груписани ставови везани са жанровском преференцијом и изабраним уџбеником омогућили су употребу АНОВЕ (поновљена мерења) чиме су

установљене разлике преко прорачуна коефицијента *F* и његове сигнификантности. Тако је сигнификантност вредности *F*-а (17.13, $p < .0001$) најпре упутила на закључак да постоје разлике у жанровској преференцији професора (Табела 6). Да би даље увидели сигнификантност засебне разлике спровели смо Бонферони/Данов post hoc тест који је показао да су: (1) средње вредности *репа* и *техна* сигнификантно ниже у односу на *рок, поп, класику* и *џез*; (2) средња вредност *фолка* је сигнификантно нижа у односу на *поп* и *класику*; и (3) средња вредност *џеза* је сигнификантно нижа у односу на *поп* (Табела 7). Сигнификантност упоређивања у овом узорку је post hoc тест поставио на ниво $p < .0024$.

Табела 6. Резултати АНОВЕ жанровске преференције професора

	df	Сума квадрата	Средња вредност квадрата	*F*	*p*
Испитаници	33	99.65	3.02		
Категорије за *жанр*	6	150.44	25.07	17.13	*<.0001*
Категорије за *жанр * испитаници*	198	289.85	1.46		

Табела 7. Бонферони/Дан post hoc тест жанровске преференције професора
Сигнификантни резултати из АНОВЕ са post hoc тестом у многоме

Жанрови	Разлика између средњих вредности	Критична вредност	*p*
рок – поп	–.73	.903	*.013*
рок – фолк	.79		*.0074*
рок – класика	–.53		*.0727*
рок – џез	.21		*.4838*
рок – реп	1.41		*< .0001*
рок – техно	1.35		*< .0001*
поп – фолк	1.53		*< .0001*
поп – класика	.21		*.4838*
поп – џез	.94		*.0016*
поп – реп	2.15		*< .0001*
поп – техно	2.09		*< .0001*
фолк – класика	–1.32		*< .0001*
фолк – џез	–.59		*.0464*
фолк – реп	.62		*.0366*
фолк – техно	.56		*.0583*
класика – џез	.73		*.013*
класика – реп	1.94		*< .0001*
класика – техно	1.88		*< .0001*
џез – реп	1.21		*< .0001*
џез – техно	1.15		*.0001*
реп – техно	–.06		*.8413*

кореспондирају са сигнификантним резултатима из корелационе матрице (Табела 2), што даје основу за више закључака. Најпре, *реп* и *техно* су жанрови који подједнако не привлаче професора, а насупрот њима су *класика, џез, рок* и *поп* које професори радије слушају. Уколико искористимо сигнификантне резултате корелација, преферираније жанрове можемо груписати у два засебна профила. Оба профила су очекивана и вероватна због низа заједничких карактеристика ових жанрова: први профил је *класика и џез,* а други – *рок и поп.*

Post hoc тест је поставио преференцију за *фолк* сигнификантно ниже у односу на преференцију за *поп* и *класику*, што се у многоме надовезује на резултате из кореспондирајуће корелационе матрице где су се јавиле негативне корелације код ових жанрова (они су били са мањим нивоом сигнификантности $p < .1$ и $p < .2$). Из овога можемо извести закључак да се преференције ових жанрова међусобно искључују, односно како расте интерес за *поп* или *класику* опада интерес за *фолк,* али не и обрнуто (због сигнификантно ниже средње вредности *фолка* на post hoc тесту).

Иако је post hoc тест упутио на сигнификантне разлике у средњим вредностима преференције *попа* насупрот *џеза* ($p < .01$) при чему је преференција за *поп* већа, а потребно је узети у обзир да се јавила и позитивна сигнификантна корелација ($p < .05$), што сугерише да ипак постоји блискост у преференцији ових жанрова, односно љубитељи попа, воле да слушају и џез.

Спровођењем АНОВЕ према категоријама фактора *критеријуми за избор уџбеника,* добили смо вредност *F*-а (10.73) са високом нивоом сигнификантности $p < .0001$ (Табела 8), а упоређења засебних разлика је Бонферони/Данов post hoc тест такође поставио на ниво сигнификантности $p < .0024$. Post hoc тест је саопштио сигнификантно већу средњу вредност категорије *одлука активa учитеља* у односу на све остале категорије ($p < .0001$) (Табела 9). Сигнификантна разлика се појавила и између категорије *одлука директора* и *препорука колеге*, при чему је средња вредност прве категорије већа.

Табела 8. Резултати АНОВЕ критеријумима за избор уџбеника

	df	Сума квадрата	Средња вредност квадрата	*F*	*p*
Испитаници	33	155.25	4.7		
Категорије *критеријуми за избор уџбеника*	6	98.32	16.39	10.73	*<.0001*
Категорије *критеријуми за избор уџбеника * испитаници*	198	302.25	1.53		

Табела 9. Бонферони/Дан post hoc тест критеријумима за избор уџбеника

Критеријуми за избор уџбеника	Разлика између средњих вредности	Критична вредност	*p*
одлука колектива школе – одлука актива учитеља	–1.62	.922	*<.0001*
одлука колектива школе – одлука директора	.59		*.051*
одлука колектива школе – цена	.09		*.7687*
одлука колектива школе – издавач	–.26		*.3781*
одлука колектива школе – дизајн	.12		*.695*
одлука колектива школе – препорука колеге	–.38		*.2035*
одлука актива учитеља – одлука директора	2.21		*<.0001*
одлука актива учитеља – цена	1.71		*<.0001*
одлука актива учитеља – издавач	1.35		*<.0001*
одлука актива учитеља – дизајн	1.73		*<.0001*
одлука актива учитеља – препорука колеге	1.23		*<.0001*
одлука директора – цена	–.5		*.0968*
одлука директора – издавач	–.85		*.0049*
одлука директора – дизајн	–.47		*.1179*
одлука директора – препорука колеге	–.97		*.0014*
цена – издавач	–.35		*.2403*
цена – дизајн	.03		*.9219*
цена – препорука колеге	–.47		*.1179*
издавач – дизајн	.38		*.2035*
издавач – препорука колеге	–.12		*.695*
дизајн – препорука колеге	–.5		*.0968*

У овом случају, паралеле са одговарајућом корелационом матрицом су дале основе за тумачења резултата на следећи начин: висока сигнификантна разлика између *одлуке актива учитеља* у односу на све остале категорије, недвосмислено упућује на закључак да ово организационо тело највише утиче на избор уџбеника; ако разгледамо коефицијенте корелација у односу на ове категорије, можемо приметити да ни у једној комбинацији не постоји потребна сигнификантност на нивоу $p < .05$ (највиши ниво је $p < .06$ и појављује се у позитивној корелацији *одлука актива учитеља* са *издавачем*).

Поред овог, сигнификантне корелације се даље могу посматрати кроз три групе: прва обједињује људске факторе (колектив школе, директор и колеге) који утичу на избор, при чему организационо-руководећа тела (прва два) формирају засебну подгрупу. Надовезујући се на ово, *препорука колеге* се намеће са већим утицајем у односу на *одлуке директора* како је показао

post hoc тест. Остале сигнификантне корелације формирају другу групу која упућује на повезаност економско-производних аспеката (*издавач, цена* и *дизајн* уџбеника) при избору уџбеника. Трећа група је концентрисана око категорија *препорука колеге* и њене повезаности са економско-производним аспектима, односно са *ценом* и *дизајном* уџбеника.

АНОВА према категоријама фактора *заступљеност садржаја у уџбенику* је саопштила вредност *F*-а = 5.68 са нивоом сигнификантности $p = .0013$ (Табела 10). Post hoc тест, који је и у овом случају служио за потребе упоређивања, поставио је ниво $p < .0083$, чиме су установљене сигнификантне разлике између средњих вредности *композиције других народа и култура* и *ритмички елементи*, и *композиције других народа и култура* и *народне песме,* при чему друга категорија у оба случаја има већу вредност (Табела 11).

Табела 10. Резултати АНОВЕ ставова професора према заступљеним садржајима у уџбенику

	df	Сума квадрата	Средња вредност квадрата	*F*	*p*
Испитаници	33	59.76	1.81		
Категорије за *заступљеност садржаја у уџбенику*	3	7.85	2.62	5.68	*.0013*
Категорије за *заступљеност садржаја у уџбенику * испитаници*	99	45.65	.46		

Табела 11. Бонферони/Дан post hoc тест ставова професора према заступљеним садржајима у уџбенику

Садржај	Разлика између средњих вредности	Критична вредност	*p*
композиције других народа и култура – ритмички елементи	–.59	.443	*.0005*
композиције других народа и култура – народне песме	–.59		*.0005*
композиције других народа и култура – композиције различитих жанрова	–.41		*.0141*
ритмички елементи – народне песме	/		/
ритмички елементи – композиције различитих жанрова	.18		*.2865*
народне песме – композиције различитих жанрова	.18		*.2865*

Иако су се категорије *ритмички елементи* и *народне песме* издвојиле са већом заступљеношћу у односу на *интеркултурне садржаје,* сигнификантне позитивне корелације су указале на повезаност ових категорија.

Исто тако, професори сматрају да су у уџбеницима више заступљени *различити жанрови* у односу на *интеркултурне садржаје*, с тиме што је

ова сигнификантност мања (разлике у средњим вредностима ове категорије су на нивоу $p < .01$). Ово се надовезује на резултат из корелације између ове две категорије која је такође била на мањем нивоу $p < .1$ у односу на остале $p < .03$.

Код осталих комбинација постоје сигнификантне корелације, али не и разлике.

СУМАРНИ ПРЕГЛЕД

Методолошки оквир истраживања о ставовима професора разредне наставе о уџбеницима за музичку културу је омогућио употребу више статистичких техника. Тако су најпре били изведени прорачуни и саопштења сигнификантних резултата технике анализе појединачно, а поређењем резултата добијених коришћењем различитих техника обезбеђени су услови за детаљнији увид у истраживане аспекте.

Статистичка обрада је била фокусирана на три најзначајније групе података: ставови о *жанровској преференцији, критеријуми за избор уџбеника* и *заступљени садржаји у уџбенику.* Добијени коефицијенти Кронбахове алфе су указали на унутрашњу конзистентност резултата у прихватљивим регионима, чиме је била осигурана релевантност остале анализе.

Сигнификантни резултати из корелационе матрице и ANOVE са post hoc тестом су били кореспондентни. У даљем прегледу издвајамо главне закључке из анализе.

Класика, џез, рок и *поп* су жанрови које професори воле да слушају више насупрот *репа* и *техна.* Истовремено преферираније жанрови су међусебно повезани и груписани у два профила: они који слушају *класику* и *џез* и они који слушају *рок* и *поп.* Исто тако, професори чешће преферирају *поп* и *класику* у односу на *фолк* и при томе, како расте преференција за *поп* и *класику*, опада за *фолк.* Недовољно изражена релација се појавила између преференција за *поп* насупрот *џезу.*

Одлука актива учитеља највише утиче на избор уџбеника код професора. Поред тога, при избору се формирају три групе утицаја: 1) *колектив школе, директор* и *колеге*, при чему је *препорука колеге* утицајнија у односу на *одлуку директора;* 2) *издавач, цена* и *дизајн уџбеника*; и 3) *препорука колеге, цена* и *дизајн* уџбеника.

Професори сматрају да су *ритмички елементи* и *народне песме* (а до одређеног нивоа и различити жанрови) заступљенији у уџбеницима у односу на *интеркултурне садржаје.* Такође, постоји повезаност између ставова о свим заступљеним садржајима.

Највећа повезаност *мотивације за рад у настави* се појавила према *заступљеним ритмичким елементима,* док су сви остали садржаји у уџбенику

били повезани са *мотивацијом* на мањем нивоу сигнификантности. На крају, повезаност *мотивације* са *бројем часова* дала је основу за претпоставку да број часова за рад код мотивисаних професора није довољан.

Trena Jordanoska

STATISTICAL ANALYSIS OF THE DATA COLLECTED IN THE RESEARCH PROJECT ON ELEMENTARY SCHOOL TEACHERS ATTITUDES TOWARD THE CONTENTS OF THE TEXTBOOKS ON MUSIC CULTURE

Summary

The statistical analysis of the data collected in the research project on elementary school teachers attitudes toward contents of the textbooks on music culture, was concerned with three groups of data, *genre preference*, *factors considered selecting the textbook* and *representation of particular content in the textbook*. The data ranked by Likert scale, were analyzed using Cronbach's alpha, Pearson product-moment correlation coefficient, and ANOVA (repeated measures) with post hoc Bonferonni/Dunn test as an additional tool for determining the statistical significance. The coefficients of the internal consistency of the results confirmed the relevance of the analysis and the conclusions. The significant results from the correlation matrices and ANOVA post hoc tests were correspondent. The following conclusions were confirmed by the existence of a significant probability ($p < .05$): the school teachers preferred *classical music*, *jazz*, *rock* and *pop* over *rap* and *techno*, and *pop* and *classical music* over *folk*; *Teachers Board* has been the most influental factor in selection of the textbook; *rhythm examples*, *traditional music* and *diverse genres* were more frequent than *intercultural contents* in the textbooks; *teachers motivation* was most related to the presence of *rhythm examples*; the negative correlation coefficient (confirmed at less significant level $p = .2$) pointed out that motivated teachers consider the number of classes insufficient for related tasks.

Key words: music education, textbooks, teachers, statistical analysis, Niš.

Оригинални научни рад / *Original research paper*

UDK 37.036:781.62(497.11 Niš)

СТАВОВИ ПРОФЕСОРА РАЗРЕДНЕ НАСТАВЕ У НИШУ О ЕЛЕМЕНТИМА РИТМА У УЏБЕНИЦИМА ЗА МУЗИЧКУ КУЛТУРУ У ТРЕЋЕМ РАЗРЕДУ ОСНОВНЕ ШКОЛЕ У ШКОЛСКОЈ 2013/2014. ГОДИНИ

Марија Митић
Ниш
macika.nish90@gmail.com

Сажетак

У току прогресивног развоја музичке наставе, у многобројним методама ритмика заузима истакнуто место као важна компонента комплексног музичког образовања. Циљеви истраживања су експериментално упоређивање уџбеника за музичку културу и наставног програма, сагледавање заступљености ритмичких примера у уџбеницима и начина на који су ритмички примери најчешће приказани (бројалица, песма са текстом и сл.), и анализирање личних ставова професора према уџбеницима и елементима ритма у уџбеницима за музичку културу у трећем разреду основне школе. На основу добијених резултата може се закључити да су професори разредне наставе усаглашени у својим ставовима да су ритмички елементи у уџбеницима за музичку културу за трећи разред врло разноврсни и у великој мери заступљени.

Кључне речи: музичко образовање, уџбеници,учитељи/професори, ритам, Ниш.

РИТАМ У МУЗИЦИ

Музика је аутентични медијум човековог изражавања кроз који се учи мотивисано, са задовољством и изазовом, и овладава аналитичким, критичким и креативним мишљењем. Допринос музике општем, когнитивном, емоционалном и социјалном развоју, као и развоју креативних потенцијала одражава се и у другим областима општег наставног програма и омогућава остварење високог учинка. Посматрано кроз призму крајњег циља музичког образовања, музика представља средство за изградњу и развој капацитета ученика, који тако постаје особа која мисли, која уме да слуша, да ствара и тражи лепо у животу.

Према мишљењу великог броја музичких педагога и психолога музике најважније музичке способности су: репродуковање тонских висина, памћење мелодије, репродукција ритма, опажање хармоније, музичка преференција и способност доживљаја и естетског процењивања (Мирковић-Радош, 1996).

Од свих музичко-изражајних средстава (мелодија, ритам, хармонија и др.), ритам је деци најближи и најдоступнији, јер одговара њиховој потреби за покретом и игром, због чега многи музички педагози у свом раду на музичком описмењавању сматрају ритам за почетни елемент. Реч ритам потиче од грчке речи *rhythmys* што значи ток. Један од многобројних облика свеопштег ритма огледа се у кретању планета, смењивању дана и ноћи, годишњих доба итд.

Када се помене реч *ри̏там,* пре свега се мисли на ритам у музици, иако ритам није искључиво музички феномен. Ритам се може тумачити као део физиолошког живота људи: ритам дисања, ритам откуцаја срца, ритам хода итд. Деца доживљавају ритам још пре рођења преко откуцаја мајчиног срца, а касније преко играчака (звечке) и кроз говор (говорни ритам). Ритмички карактер имају и догађаји у природи – смењивање дана и ноћи, годишњих доба, појава плиме и осеке и многи други. Ритам је присутан и у поезији – однос дугих и кратких, наглашених и ненаглашених слогова; у ликовној уметности – разни орнаменти, као и у свакодневном говору.

За разлику од ритмичих појава у природи, које се јављају у облику напетости и попуштања, тј.у дводелном кретању, музички ритам значи разноврсност и разноликост ритмичких трајања и њихових међусобних временских односа, акцентуације итд.

Осетити ритам значи осетити поредак међу тоновима, проценити време које је потребно да прође између два суседна звука. Осећање за ритам код човека је зависно од природне диспозиције исто толико колико и од начина усавршавања. „Свесно поимање ритма подразумева разликовање појмова о вредностима нота, сазнање о структури ритмичких образаца и процењивање времена према тексту који се изводи“ (Кршић-Секулић, 2007: 71).

Елементарност ритма испољава се и у његовом најнепосреднијем и најдубљем дејству на човека сваког времена и поднебља. Ритам чини саму основу сваког музичког збивања, својеврсну „кичму музике и њено временско ‘било’ без којег она не може ни да постоји“ (Деспић, 1997: 44).

Код различитих аутора веома су велике разлике у погледу ставова о значају ритма и његовом уделу у развоју музикалности. Према Дејвисовом мишљењу (*John Booth Davies*) „с обзиром да је ритам фундаменталан у музици, требало би му дати значајније место у проучавању уопште, па и у музичким тестовима“ (Davies, 1978: 94).

Поједини истраживачи (*Derick Cook*) бавили су се испитивањем феномена ритма, наглашавајући чињеницу да: „Било како било, откако постоји

музика са својим готово неограниченим ритмичким могућностима, ритам је знатно флуиднији медијум но што је то кретање мелодијске линије дуж скале од свега дванаест тонова" (Cook, 1982: 61).

1.1. Ритам у настави музичке културе

У току развоја музичке наставе, у многобројним методама ритам заузима истакнуто место као важна компонента комплексног музичког образовања, због чега је уочена потреба да се ова област и кроз увид у уџбеничку литературу посебно истражи управо као један сегмент овог комплексног истраживања.

Током осмогодишњег образовања у основној школи, музичка култура је заступљена у свим разредима (од првог до осмог разреда). Настава музичке културе припада естетском подручју образовања и тако утиче на развој свестране личности детета. Полазећи од чињенице да су уџбеници основа за извођење наставе, за потребе овог рада извршена је анализа уџбеничке литературе за наставни предмет музичка култура која се користи у трећем разреду и сагледано мишљење професора разредне наставе о елементима ритма у наведеној уџбеничкој литератури. Наставним програмом за музичку културу у основној школи, у области ритма, предвиђено је да се осим развијања осећаја за ритам, доживљава темпо, различите врсте тактова, као и различите ритмичке вредности, због чега је задатак сваког наставника музичке културе да у раду са ученицима овој области посвети посебну пажњу.

Ученике би у трећем разреду основне школе, према наставном програму који је Министарство просвете, науке и технолошког развоја одобрило, требало упознати са основама музичке писмености и изражајним средствима музичке уметности која чине следећи ритмички елементи: двочетвртински, трочетвртински и четворочетвртински такт, цела нота, половина ноте, четвртина ноте, осмина ноте, четвртина паузе и осмина паузе.

Циљеви истраживања су експериментално упоређивање уџбеника за музичку културу и наставног програма, сагледавање заступљености ритмичких примера у уџбеницима и начина на који су ритмички примери најчешће приказани (бројалица, песма са текстом и сл.), и анализирање личних ставова професора према уџбеницима и елементима ритма у уџбеницима за музичку културу у трећем разреду основне школе.

1.2. Уџбеник у настави музичке културе

Либерализација праксе стварања и објављивања уџбеника чини значајним још један аспект истраживања уџбеника, а то је *емпиријска провера*

рецепције различитих уџбеника од стране њихових корисника (ученика, учитеља, наставника, родитеља), као *и њихове ефективности* у пружању подршке остваривању предвиђених образовних резултата, а пре свих овладавању смисленим и функционалним знањем. Досадашње евалуације квалитета уџбеника усмерене су на њихово вредновање у односу на прихваћену концепцију (теорију) уџбеника, а само спорадично су емпиријски проверавани ефекти њихове примене (Брковић, 1997; 1998). Увртшавањем овог задатка у агенду психолошких и других истраживања уџбеника допринело би се, из другог угла, унапређењу уџбеничке продукције кроз отварање могућности за њихову емпиријски утемељену селекцију.

„Приступајући уџбенику као сложеном и целовитом систему треба имати у виду да је конкретан садржај уџбеника непосредно повезан с његовим дидактичким функцијама и одређује његову структуру“ (Зујев, 1988: 70).

У наставном програму образовања и васпитања за трећи разред представљени су оперативни задаци предмета музичка култура према којима ученици треба да: певају песме по слуху; слушају вредна дела уметничке и народне музике; изводе дечје, народне и уметничке игре; свирају на дечјим музичким инструментима; усвајају основе музичке писмености.

У раду се полази од оцене да уџбеник, као основна и масовна школска књига, представља важну (ако не и прву) карику у ланцу потребних и пожељних промена у обезбеђењу и опажању квалитета образовања, посебно наставе. Предмет овог рада је значај структурних вредности уџбеника који се заснива на елементарним вредностима теорија савремене наставе, учења и развоја детета. Посебана пажња, за потребе овог истраживања, првенствено је посвећена заступљености ритмичких елемената у уџбеницима, а вредност је посматрана са становишта сазнања и њихове функције на часу.

Приказом уџбеничке литературе за трећи разред основне школе истиче се значај програмских садржаја који делују на процес и смер наставе музике. Како је „уџбеник један од елемената у дизајнирању (обликовању, стварању) наставне ситуације, ситуације учења“ (Ивић и др., 2008: 87), а имајући у виду његове специфичности, извршена је анализа садржаја из области ритма који су заступљени у уџбеницима музичке културе за трећи разред основне школе. На основу модела и организације рада, стандардизације знања, донети су одређени закључци у циљу унапређења наставе музичке културе и операционализације садржаја из области ритма.

За потребе овог рада извршена је анализа уџбеника за трећи разред музичке културе које анкетирани професори разредне наставе користе у настави. Ученике би у трећем разреду основне школе, према наставном програму који је Министарство просвете, науке и технолошког развоја одобрило, требало упознати са основама музичке писмености и изражајним средствима музичке уметности коју чине следећи ритмички еле-

менти: двочетвртински, трочетвртински и четворочетвртински такт, цела нота, половина ноте, четвртина ноте, осмина ноте, четвртина паузе и осмина паузе.

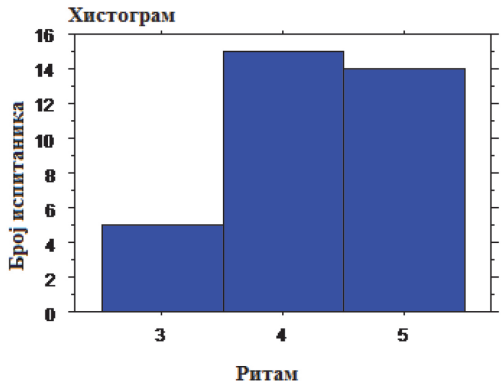
2. СТАВОВИ ПРОФЕСОРА РАЗРЕДНЕ НАСТАВЕ У НИШУ О ЕЛЕМЕНТИМА РИТМА У УЏБЕНИЦИМА ЗА МУЗИЧКУ КУЛТУРУ У ТРЕЋЕМ РАЗРЕДУ ОСНОВНЕ ШКОЛЕ У ШКОЛСКОЈ 2013/2014. ГОДИНИ

Ставови професора разредне наставе о елементима ритма у уџбеницима за музичку културу у трећем разреду основне школе у школској 2013/2014. години утврђени су на основу упитника који је спроведен у основним школама на територији града Ниша. Одговори испитаника и резултати анкетирања статистички су обрађени.

Према резултатима дескриптивне статистике средња вредност одговора професора разредне наставе на питање о ритмичким елементима у уџбеницима за музичку културу је врло висока и износи 4.26, док је стандардна девијација .71 што показује да су професори разредне наставе били сагласни у свом ставу о елементима ритма. У резултатима фреквентне дистрибуције (Табела 1 и Графикон 1) приказани су одговори професора разредне наставе на питање о заступљености ритмичких елемената у уџбенику за музичку културу који користе у настави. На ово питање одговора под бројем 1 и 2 из Ликертове скале није било, управо зато што професори разредне наставе сматрају да су ритмички елементи заступљени у уџбеницима за музичку културу. Број одговора под бројем 3 је 14.71% односно 5 испитаника, одговор под бројем 4 заокружио је највећи број професора разредне наставе 44.12% односно 15 њих, док је нешто мањи резутат био за одговор под бројем 5 који је дало 41.18% тј. 14 професора. Ова дистрибуција има накривљеност тј. померена је надесно, па се на основу добијених резултата може закључити да су професори разредне наставе усаглашени у својим ставовима да су ритмички елементи у уџбеницима за музичку културу за трећи разред врло разноврсни и у великој мери заступљени. На основу добијених резултата може се закључити да су професори разредне наставе усаглашени у својим ставовима да су ритмички елементи у уџбеницима за музичку културу за трећи разред у великој мери заступљени. Ово је потврђено и приликом анализе уџбеничке литературе, јер сваки од уџбеника садржи велики број песама које су и те како значајне за ову област.

Табела 1. Ставови професора о заступљености ритмичких елемената у уџбенику за музичку културу

Ликертов ранг	Фреквенција	Проценти
3	5	14.71
4	15	44.12
5	14	41.18
Укупно	34	100



Графикон 1. Графички приказ одговора професора разредне наставе на питање о заступљености ритмичких елемената у уџбенику за музичку културу

На основу одговора испитаника долази се до закључка да на територији града Ниша професори разредне наставе користе уџбенике следећих издавача: *Завод за уџбенике и наставна средства* (шифра 1), *Креативни центар* (шифра 2), *Клет (*шифра 3), *БИГЗ* (шифра 4) и *Нова школа* (шифра 5). Ови одговори приказани су табеларно и графички (Табела 2 и Графикон 2). Од укупно 34 анкетирана професора разредне наставе, њих 12 користи уџбеник *Креативної центра*, што је 35.29% популације узорка. Уџбеник овог издавача користи највећи број испитаника. Мало мањи број учитеља, њих 10, користи уџбеник *Завода за уџбенике и наставна средства* (29.41%). Уџбеник који је издала *Клет* у настави музичке културе у трећем разреду користи најмањи број анкетираних професора разредне наставе, њих 3, што је 8.82% узорка.Уџбеник издавачке куће *БИГЗ* у настави употребљавају 4 испитаника тј.11.76%, док уџбеник који је издала *Нова школа* користи 5 учитеља, односно 14.71% популације узорка.

Табела 2. Издавачи уџбеника које професори разредне наставе користе у настави музичке културе у трећем разреду

Издавач уџбеника	Фреквенција	Проценти
1	10	29.41
2	12	35.29
3	3	8.82
4	4	11.76
5	5	14.71
Укупно	34	100.00

Графикон 2. Уџбеници које професори разредне наставе користе у настави музичке културе у трећем разреду

На основу одговора испитаника на питање о заступљености *ритмичких елемената* у уџбеницима различитих издавачких кућа (Табела 3), сигнификантни коефицијенти се односе на повезаност *Креативног центра* и *ритмичких садржаја* у њему. Долази се до закључка да су учитељи који користе уџбеник *Креативног центра* врло задовољни заступљеношћу ових садржаја у њему, те су се сви анкетирани професори разредне наставе определили за одговоре под бројевима 4 и 5 на Ликертовој скали.

Табела 3. Контигентна табела за ставове о ритмичким елементима и издавача уџбеника који професори разредне наставе користе у настави

Издавач уџбеника	3	4	5	Укупно
Завод за уџбенике	2	6	2	10
Креативни центар	0	6	6	12
Клет	2	0	1	3
БИГЗ	0	1	3	4
Нова школа	1	2	2	5
Укупно	5	15	14	34

Професори разредне наставе су у упитнику исказали и своје слагање или неслагање с тим да ли их уџбеник који користе мотивише за рад у настави музичке културе. Укрштањем одговора на питање о *мотивацији* и заступљености *ритмичких елемената* у уџбенику (Табела 4) долази се до закључка да уџбеник за музичку културу мотивише професоре разредне наставе за рад у настави, као и да су испитаници који су мотивисани уџбеником врло задовољни ритмичким садржајима у њему, што значи да у овом смислу уџбеник не треба мењати.

Табела 4. Контигентна табела за ставове професора разредне наставе о ритмичким елементима и мотивацију за рад у настави

Мотивација	3	4	5	Укупно
2	1	0	0	1
3	1	5	1	7
4	2	6	5	13
5	1	4	8	13
Укупно	5	15	14	34

Укрштањем одговора професора разредне наставе на питање о томе колико их уџбеник за музичку културу *мотивише у настави*, као и ко је *издавач уџбеника* који користе (Табела 5), долази се до резултата да су испитаници који користе уџбеник *Креативног центра* најмотивисанији. Сублимирањем ових закључака и увидом у претходну табелу (Табела 4) на основу које се дошло до резултата да су анкетирани професори разредне наставе, који су мотивисани уџбеником, врло задовољни *ритмичким садржајима* у њему, може се закључити и то да су испитаници врло мотивисани *ритмичким садржајима* у уџбенику *Креативног центра*, који у настави користи највећи број популације из узорка.

Табела 5. Контигентна табела за ставове о ритмичким елементима и издавачима уџбеника које професори разредне наставе користе у настави музичке културе

Издавач уџбеника	2	3	4	5	Укупно
Завод за уџбенике	1	2	4	3	10
Креативни центар	0	2	3	7	12
Клет	0	2	1	0	3
БИГЗ	0	0	1	3	4
Нова школа	0	1	4	0	5
Укупно	1	7	13	13	34

Прорачун односа између *одлуке актива учитеља* приликом избора уџбеника за музичку културу са *заступљеним ритмичким садржајима* у њему (Табела 6) упућује на то да су заступљеношћу *ритмичких садржаја* у уџбенику за музичку културу најзадовољнији испитаници којима је приликом избора уџбеника веома важна одлука коју је донео *актив учитеља.* Из овога произилази и закључак да су професори разредне наставе са територије града Ниша (који су уједно и чланови актива учитеља) усаглашени у својим ставовима да су *ритмички елементи* у уџбеницима за музичку културу за трећи разред врло разноврсни и у великој мери заступљени. Исти закључак се може извести и ако се упореде одговори испитаника на питање о томе колико им је важна *препорука колеге* приликом одабира уџбеника, са одговорима на питање о *заступљености ритмичких садржаја* у уџбенику (Табела 7). *Препорука колеге* је, према резултатима дескриптивне статистике, професорима разредне наставе веома важна, одмах након *актива учитеља*. Одговора о важности *препоруке колеге* приликом одабира уџбеника највише је било под бројем 5 на Ликертовој скали.Ако ове одговоре испитаника упоредимо са одговорима на питање о *ритмичким елементима*, потврђује се претходно донети закључак да су професори разредне наставе основних школа у Нишу веома задовољни заступљеношћу *ритмичких садржаја* у уџбеницима за музичку културу.

Табела 6. Контигентна табела за ставове професора разредне наставе о ритмичким елементима и одлуке актива учитеља приликом избора уџбеника за музичку културу

Актив учитеља	3	4	5	Укупно
1	0	1	0	1
3	1	0	0	1
4	1	2	1	4
5	3	12	13	28
Укупно	5	15	14	34

Табела 7. Контигентна табела односа препорука колеге приликом избора уџбеника за музичку културу са заступљеним ритмичким садржајима у њему

Препорука колеге	3	4	5	Укупно
1	3	2	2	7
2	0	1	0	1
3	0	3	3	6
4	1	3	5	9
5	1	6	4	11
Укупно	5	15	14	34

Резултати интервјуа

Према подацима сакупљеним из квалитативног дела истраживања – интервју са професорима, већи део анкетираних професора разредне наставе изнео је мишљење да су управо *ритмички садржаји* најзаступљенији у уџбеницима за музичку културу у односу на све остале. Велики број песама за обраду са нотног текста, затим бројалице и музичке игре које су се нашле у уџбеницима то и потврђују.

Кроз разговор са испитаницима приликом интервјуисања, ни један професор разредне наставе није изнео негативан став о уџбенику за музичку културу. Резултати интервјуа показују, на основу позитивног става испитаника, да уџбеник за музичку културу у великој мери *мотивише* професоре разредне наставе за рад у настави, што потврђују резултате до којих се дошло уз помоћ контигентних табела, као и то да су испитаници који су *мотивисани* уџбеником врло задовољни *ритмичким садржајима* у њему. Приликом интервјуисања, учитељи су изнели своје мишљење да *ритмичке садржаје* у уџбенику за музичку културу не треба мењати. Такође се, на основу разговора са учитељима, долази до закључка да су испитаници који користе уџбеник *Креативног центра* најмотивисанији за рад. Сублимирањем ових резултата квалитативног дела истраживања, може се закључити и то да су испитаници врло *мотивисани ритмичким садржајима* у уџбенику *Креативног центра.* Вероватно је то и један од разлога због којег је највећи број испитаника донео одлуку да у настави музичке културе у трећем разреду користи уџбеник управо ове издавачке куће.

Међутим, главна замерка испитаника односи се на радни део уџбеника. Они би додали више радног дела за ученике као што су задаци за вежбање и увежбавање пређеног градива из области ритма. Професори разредне наставе сматрају да, осим новина у дизајну уџбеника, његов садржај треба и на овај начин унапредити и оплеменити и у овом смеру. Овоме доприносе и запажања да треба додати већи број ритмичких и мелодијских допуњалки, а њихово мишљење је да ови садржаји додатно стимулишу ученике на стварање, развијање интересовања, музичке осетљивости и креативности, као и оспособљавање за разумевање могућности музичког изражавања.

ЗАКЉУЧАК

Значај истраживања је у утврђивању слике о односу професора разредне наставе према уџбеницима за музичку културу које користе у свакодневној настави, при чему њихови ставови имају прави ефекат на крајњи резултат те наставе.

Сагледавањем садашњег нивоа ефикасности садржаја уџбеника за музичку културу различитих издавача у области ритма долази се до закључка да су професори разредне наставе сагласни у својим ставовима да су *елементи ритма* у уџбеницима за музичку културу квантитативно и квалитативно у великој мери заступљени.

Литература

Брковић, А., Д. Петровић-Бјековић и Л. Златић. 1997. Уџбеник и мотивација ученика за предмет. Н. Лакета (ур.) *Вредности савременог уџбеника: Зборник радова са научног скупа са међународним учешћем.* Ужице: Учитељски факултет, 161–172.

Брковић, Алекса. 1998. Мотивационе вредности уџбеника. Н. Лакета (ур.) *Вредности савременог уџбеника: Зборник радова са научног скупа са међународним учешћем.* Ужице: Учитељски факултет, 115–136.

Davies, John Booth. 1978. *The Psychology of Music*. Stanford: Calif Stanford University Press

Деспић, Дејан. 1997. *Теорија музике.* Београд: Факултет музичке уметности

Зујев, Димитриј Димитријевич. 1988. *Школски уџбеник*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства

Ивић, И., А. Пешикан и С. Антић. 2008. *Општи стандарди квалитета уџбеника: водич за добар уџбеник.* Нови Сад: Платонеум

Кршић-Секулић, Весна. 2007. *Корелација наставе солфеђа са инструменталном наставом.* Књажевац: Нота

Мирковић-Радош, Ксенија. 1996. *Психологија музике*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства

Cook, Derick. 1982. *Jezik muzike*. Preveo Vladimir Karlić. Beograd: Nolit

Marija Mitić

ELEMENTARY SCHOOL TEACHERS ATTITUDES TOWARD THE REPRESENTATION OF THE RHYTHM IN THE TEXTBOOKS ON MUSIC CULTURE USED IN TNE THIRD GRADE OF THE ELEMENTARY SCHOOL IN 2013/2014 ACADEMIC YEAR

Summary

Rhythm plays a major role in the progressive development of the music education methods. We outline the following goals of this part of the research: to establish a correspondence between the textbook and the official curricula, to analyse the rhythm examples in the textbooks and their presentation, and to examine the attitudes of the teachers regarding the rhythm contents of the textbooks. The results of the research confirmed that the majority of the teachers consider that the rhythm contents of the textbooks are diverse and adequate to the educational needs.

Key words: music education, textbooks, teachers, rhythm, Niš.

Оригинални научни рад / *Original research paper*

UDK [37.036:78]:316.72(497.11 Niš)

СТАВОВИ ПРОФЕСОРА РАЗРЕДНЕ НАСТАВЕ У НИШУ О ИНТЕРКУЛТУРАЛНИМ САДРЖАЈИМА УЏБЕНИКА ЗА МУЗИЧКУ КУЛТУРУ У ТРЕЋЕМ РАЗРЕДУ ОСНОВНЕ ШКОЛЕ У ШКОЛСКОЈ 2013/2014. ГОДИНИ

Марија Нешић
Ниш
marijanesic88@gmail.com

Сажетак

Интеркултурални садржаји у настави музичке културе доприносе квалитетнијем васпитању и образовању и смањењу предрасуда, стереотипа, неједнакости и дискриминације међу ученицима. Због тога се налаже потреба за дизајнирањем истраживања којим би се утврдила заступљеност интеркултуралних садржаја на почетку школовања, када ученици изграђују своје ставове према сопственој и другим музичким културама. На основу добијених резултата се може закључити да су ставови професора разредне наставе подељени, а да интеркултурални садржаји у уџбеницима музичке културе за трећи разред по мишљењу већине, могу бити разноврснији и богатији.

Кључне речи: музичко образовање, уџбеници, учитељи/професори, интеркултурални садржаји, Ниш.

УВОД

У данашње време глобализације ниједна култура не може бити изолована. Напротив, постоји реципрочни утицај једних култура на друге, што човечанство чини богатијим. Савремена друштва се налазе у противречном односу између глобализације и мултикултурализма. На једној страни је јасан процес економске и политичке хомогенизације, а на другој пораст свести о етничкој разноврсности и посебности која је у периоду стварања националних држава била потиснута. Последица глобализације огледа се у планетарном уједначавању свакодневне егзистенције, које је праћено све већом привржености сопственој култури и заштити њених вредности (Јелачић, 2011). Присуство различитих култура на једном

подручју доприноси обогаћивању свих сфера у животима тих људи. У интеркултуралним друштвима сви живе унутар једне територије при чему је потребна толеранција. Неопходно је пратити друштвене промене и њихов утицај на процес образовања. Систем образовања је отворен и флексибилан, али исто тако комплексан и захтеван за све учеснике школског живота. Како је наставник основни субјект наставе од њега се очекује и захтева да буде отворен за промене. Уџбеник је основа за извођење наставе, и уколико је потребно извршити неке промене, требало би почети од уџбеника. Да би се говорило о променама првенствено треба утврдити ставове наставника, односно професора разредне наставе о уџбеницима.

1. ИНТЕРКУЛТУРАЛНОСТ

Модерно доба и промене у савременом свету донеле су бројне друштвене, техничке и технолошке иновације, као и пораст свести о етничкој разноврсности и посебности. Глобализација и нова средства комуникације убрзано приближавају културе и подстичу на заједничку егзистенцију. Мешањем разних култура добија се мултикултурално друштво. Напредак комуникацијских средстава је омогућио константан и несметан начин зближавања разних култура, народа, људи. Присуство различитих култура на једном подручју доприноси обогаћивању свих сфера живота, али носи и ризике. Зато је кључ за стабилност демократског друштва толеранција. Свака људска заједница треба да тежи толеранцији како би спречила конфликте који настају због равнодушности или неразумевања других култура. У интеркултуралним друштвима се говори о процесу активне толеранције и одржавању једнакости односа, где сви имају исту важност, где нема супериорних, бољих или лоших људи. Како би међу културама прорадила свест о толеранцији, потребно је интеркултуралне садржаје „проткати“ кроз образовање. Да би се ишло укорак са тим новим захтевима, неопходне су промене у структури образовања као једном од значајних чинилаца у остваривању постављених задатака. Због неразумевања „туђег“ може доћи до разних стереотипа, предрасуда и дискриминација. Питање интеркултуралне компетенције постаје све важније због појаве глобализације, како међу великим компанијама и организацијама, тако и међу појединцима, који се не могу замислити без успешне комуникације. Она се манифестује кроз емпатију, мотивацију, комуникацију и флексибилно понашање према другачијем виђењу стварности (Bilić-Štefan, 2008). Интеркултурални простор сажима у себи мноштво нација и религија, различитих културних слојева и традиција. Однос националног и религијског идентитета је претворен у чињеницу од виталног значаја, а условљен решавањем бројних историјских, социјалних и политичких контроверзи везаних за егзистенцију сваког од

народа (Инђић, 1995). Израз интеркултурално представља динамички појам који обухвата успостављање и развијање односа између група људи које припадају различитим културама, док интеркултуралност наглашава однос међу културама и присуство узајамног прихватања и поштовања. Интеркултуралност прави разлику у појмовима *живети једни поред других* и *живети једни с другима.*

1.1. Интеркултуралност у образовању

Све ове промене које се дешавају у друштву нужно утичу и на процес образовања. Главни актери и носиоци тог процеса јесу професори, наставници, учитељи. Због тога се они морају стално усавршавати, морају пратити нова научна, техничка и технолошка достигнућа, да проширују и продубљују своја знања, како би били што успешнији у свом раду и како би допринели унапређивању образовно-васпитног рада. У школе се уводе различити програми како би се задовољиле потребе културно хетерогене заједнице и како би се омогућио лакши прелаз припадника мањина или миграната у редовни систем образовања. У овим програмима се говори о развоју и образовању културно другачијих, културним разликама или разумевању, културном плурализму, међусобном разумевању и сарадњи. Установе образовања снажно утичу на обликовање личности ученика: утичу на понашање, изграђују ставове о разним аспектима стварности, развијају осећање патриотизма и хуманизма, усађују навике, вештине и моралне форме. Основна идеја око које треба да се конципира образовање и васпитање за демократију у школи јесте навикавање на толеранцију. Ова идеја подразумева да се на темељу релативизма изгради поглед на друштвену стварност и ученик припреми за суочавање са ситуацијама у којима човек живи, а које се стално мењају (Аврамовић, 2000). Основни циљ интеркултурализма у образовању младих јесте развијање свести о сопственом културном идентитету али и толерантности према различитостима. Интеркултурално образовање је процес који захтева препознавање сопствене културе ради разумевања култура других народа. Оно тежи да превазиђе пасивну коегзистенцију, да развије способност комуникације међу људима који припадају различитим културама, да оствари, развије и одржи облике заједничког живота у мултикултуралном друштву. Овакво образовање се не предаје као предмет у школи, јер се интеркултурално знање не преноси класичним наставним поступцима. Оно се стиче као искуство које се постепено развија, од унапређења интеркултуралне осетљивости, преко познавања других култура и њихових вредности, до способности интеракције са другим културама (Sekulić-Majurec, 1996). Интеркултурализам у образовању настоји развити нове, толерантније

облике понашања људи у свакодневном животу, што укључује и промену свести и ставова. Основни задатак итеркултурализма у образовању је учинити млади нараштај свесним свог националног идентитета, али и толерантним према различитостима, што је могуће учинити развијањем осећања припадности својој заједници, али не само њој, него и човечанству у целини. (Spajić-Vrkaš, 1993: 159). Да би школа одговорила сложеним захтевима и изазовима интеркултурализма, није довољна само квантитативна промена програмских садржаја и наставних метода, већ пре свега њихова критичка ревизија, а посебно промена ставова наставника према ученицима, ученика према наставницима, као и ученика према ученицима (Peko, Mlinarević & Jindra, 2009: 151). Образовни систем у Србији не обезбеђује интеркултуралност нити дијалог између припадника различитих култура, већ само подржава егзистенцију на истој територији са мало или без интеракције. Наведено је поткрепљено истраживањем социјалне дистанце присутне код студентске популације у раду Марије Ачаји. Ачаји сматра да пут ка утемељењу интеркултуралног образовања јесте пронађен али је превише трновит. На територији Србије се спроводи мноштво пројеката у циљу развоја толеранције, едукације ненасиља, антидискриминације, школе за демократско и грађанско образовање, који наилазе на одобравање и резултати показују успех у постизању циљева, али истовремено потврђују и да има много баријера које треба превазићи. Могуће их је превазићи уколико се у сваком појединцу развије свест о важности усађивања културних разлика у идентитет (Ačaji, 2011).

1.2. Интеркултуралност у настави музичке културе

Интеркултурални приступ је лако остварити у области уметности, јер познавање уметности одређене културе значи приближавање те културе. Уметност је средство комуникације и може послужити за приказивање и прихватање културних различитости. Познавање музике одређене културе може утицати на мотивисаност за учење страног језика, а музика ће послужити као метод у савладавању језика (Јелачић, 2011). Улога музике у интеркултуралном образовању је питање које заузима значајно место у савременом животу. Школа треба да омогући младима да разумеју све добробити цивилизације како би проширили видике кроз мултикултурално стваралаштво (Коскаров, 2012). Циљ наставе музичке културе је подстицај, развој и неговање музичко-стваралачке способности ученика. Примена, доживљај и разумевање музичких дела код ученика култивише музичке, естетске и психофизичке способности личности у целини. Заједничким планом и програмом у основној школи одређене су програмске целине за сваки разред посебно. Методичка обавеза учитеља је да програмске

целине претвори у одговарајуће наставне целине. Садржај програмских целина се обогаћује музичким елементима и одликама музичке културе школске средине, коришћењем песама, игара и других врста фолклорног стваралаштва. Тиме се одржава и култивише музички фолклор средине, што је од великог значаја за културу у целини. Музичко образовање почиње елементима који одговарају ученицима одређене школске средине (Lekić, 1993). На часовима музичке културе поред народне и уметничке српске музике заступљена је и музика других народа, што доприноси развоју интеркултуралности. Слушањем и извођењем песама, страних и домаћих аутора, развија се сопствени културни идентитет и прихвата култура других народа. Интеркултурални садржаји у настави музичке културе доприносе квалитетнијем васпитању и образовању и смањењу предрасуда, стереотипа, неједнакости и дискриминације међу ученицима. Ученици се са интеркултуралним садржајима на настави музичке културе упознају певањем песама страних аутора и народа, извођењем бројалица на језику неких других говорних подручја; свирањем мелодија типичних за друге народе на Орфовим инструментима; слушањем композиција страних аутора и народа и упознавањем са различитим музичким облицима и играма других народа. Потребно је утврдити заступљеност интеркултуралних садржаја на почетку школовања, када ученици изграђују своје ставове према сопственој и туђим музичким културама. Упознавањем музике свог народа ученици развијају свест о културном идентитету. Усвајањем садржаја из области народног музичког стваралаштва из земље и окружења, ученици доживљавају специфичности музичког фолклора свог и других народа. Ученик кроз наставу треба да прошири сопствене видике и да развије способност за емпатију. Свему томе треба придодати и анализу садржаја уџбеника, јер је он важан не само за мотивацију учитеља већ и ученика. Због тога је истраживање базирано на ставовима професора разредне наставе о ефектима примене различитих уџбеника.

2. МЕТОД ИСТРАЖИВАЊА

Истраживање о ставовима професора разредне наставе о уџбеницима за музичку културу било је дизајнирано као квантитативно истраживање, чији је истраживачки инструмент био анкетни упитник. Урађена је и детаљнија анализа уџбеника које професори разредне наставе користе у настави, која је чинила категоризацију композиција за певање, слушање и свирање страних аутора и народа, као и категоризацију према географском пореклу, начину примене и усклађености са наставним програмом. Квалитативни приступ коришћен је у интервјуима са професорима ради допуне и провере добијених сазнања.

2.1. Дизајн истраживања

Уз помоћ Школске управе Нишавског управног округа као организационе јединице Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, добијен је податак да је у тренутку истраживања на подручју града Ниша, односно у нишким општинама: Медијана, Палилула, Пантелеј, Црвени крст и Нишка Бања, у школској 2013/2014. години за наставу у трећем разреду ангажовано 99 професора, распоређених у 34 основне школе. Имајући у виду број професора разредне наставе у Србији са једне стране и са друге обим овог пројекта, узет је узорак од 34 испитаника, односно по један професор из сваке школе а изабран насумично. Трећи разред основних школа изабран је на основу значаја по почетном раду на музичком описмењавању у овом разреду.

2.2. Анкетни упитник

Основни инструмент истраживања представљао је анкетни упитник са 14 питања. Првих 6 питања односило се на опште податке о испитанику (тзв. независне варијабле). Ова област обухвата име и презиме испитаника (због евентуалног поновљеног истраживања након одређеног временског периода), пол и годину рођења, највиши степен образовања, радно искуство, и назив школе у којој испитаник ради, као и где је раније радио. Следила су питања о музичким активностима која су обликована као Ликертова скала. Понуђене музичке активности биле су: певање у аматерском хору, певање у професионалном хору, аматерско свирање у оркестру, професионално свирање у оркестру, организовање музичког програма на школским приредбама, а постојала је и могућност да сваки испитаник унесе музичку активност којом се бави, а није се нашла међу понуђенима. Трећа група питања односила се на наставна средства које користе испитаници. На ово питање била су понуђена следећа *наставна средства*: касете и касетофон, дискови и CD-player, компјутер са аудио и видео записима, видео рекордер, DVD player, мобилни телефон са звучницима, видео пројектор, паметна табла, а постојала је и могућност да сваки испитаник унесе наставна средства која користи у настави, а нису се нашла на овом списку. Следила ја Ликертова скала о жанровским преференцијама испитаника. Понуђени музички жанрови били су: рок, поп, фолк, класика, џез, реп, техно, а постојала је и могућност да сваки испитаник упише музички жанр који воли да слуша, а није се нашао међу понуђеним. Последња група питања се односила на однос професора према уџбеницима. На почетку су била питања о избору уџбеника и приручне литературе и разлозима избора уџбеника (поново са Ликертовом скалом).

2.3. Обрада података

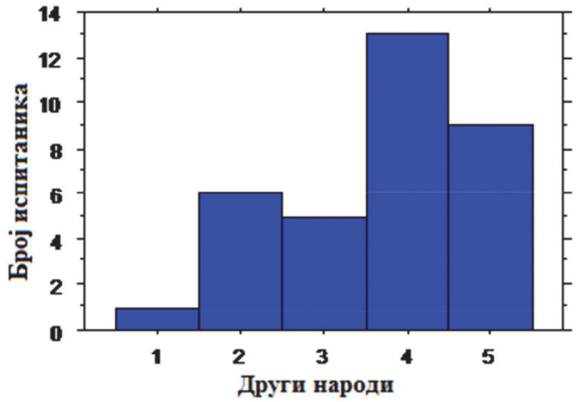
По завршетку анкетирања професора разредне наставе, подаци су унети у базу са 59 поља, која је израђена у програму *Microsoft Excel.* У обради података коришћени су статистички софтвери *StatView 5.0.1* и *PASW 18*. Фреквентне дистрибуције су биле урађене у софтверу *StatView* и ради боље визуелизације одмах су урађени и графички прикази у облику пите или хистограма. Поред фреквентних дистрибуција користиле су се и контингентне табеле. У истом програму урађена је и дескриптивна статистика у ограниченом виду, јер су за потребе истраживања биле неопходне само средње вредности и стандардне девијације (интервалских варијабли). Следећи корак анализе је обухватио сложеније статистичке технике: корелације и АНОВА поновљена мерења. Пре почетка анализе проверена је поузданост унутрашње конзистентности резултата у групи питања која су се односила на исти проблем, помоћу прорачуна коефицијента Кронбахове алфе.

3. РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА

Питање у упитнику од највеће важности за овај рад, које се односи на ставове професора разредне наставе и уџбенике, постављено је у облику Ликертове скале и гласи: *У уџбенику за музичку културу који користе професори разредне наставе довољно су заступљене композиције других народа и култура.* Овим питањем су се испитаници изјашњавали о свом ставу од 1 до 5 на Ликертовој скали, при чему је одговор под бројем 1 – уопште се не слажем, а под бројем 5 – у потпуности се слажем. Према резултатима дескриптивне статистике, професори разредне наставе нису били потпуно сагласни о свом ставу према заступљености интеркултуралних садржаја, односно заступљености композиција других народа и култура. У резултатима фреквентне дистрибуције сви одговори од 1 до 5 су били заступљени, што говори о подељеним ставовима испитаника. Одговори професора разредне наставе о овој проблематици приказани су табеларно и графички. Највећи број одговора је био под бројем 4 (13 испитаника), што у процентима износи 38.23%. За број 5 на Ликертовој скали одлучило се 9 испитаника, 26.47%, а није занемарљив ни број испитаника који је заокружио број 2 (17.64%) и 3 (14.70%). Најмањи број одговора је био сконцентрисан на број 1 (2,94%). На основу добијених резултата се може закључити да су ставови професора разредне наставе подељени, а да интеркултурални садржаји у уџбеницима музичке културе за трећи разред, по мишљењу већине, могу бити разноврснији и богатији.

Табела 1: Ставови професора о заступљености *интеркултуралних садржаја* у уџбенику

Ликертов ранг	Фреквенција	Проценти
1	1	2.94
2	6	17.64
3	5	14.70
4	13	38.23
5	9	26.47
Укупно	34	100.00



Графикон 1: Графички приказ одговора професора разредне наставе на питање о заступљености *интеркултуралних садржаја* у уџбенику

Из осталих питања анкетног упитника произилазе резултати да професори разредне настава у Нишу од техничких средстава највише користе касетофон, CD-*player* и компјутер, као и да су омиљенији жанрови испитаника класика, џез, рок и поп, насупрот репа и техна. Закључује се и да веће афинитете према интеркултуралним садржајима гаје мушки испитаници у односу на женске испитанике, као и да млађи испитаници сматрају да су страни садржаји у уџбеницима довољни, што не одговара очекиваним резултатима, јер је у последњих 20 година израженија мултикултуралност и прожимање страних садржаја због медија и савремене технике, него пре 40 година.

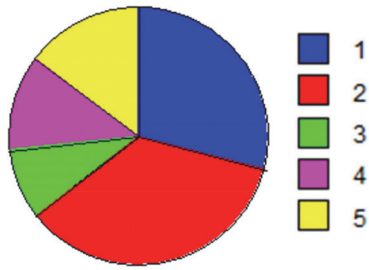
3.1. Резултати о уџбеницима

У школама на територији града Ниша се у трећем разреду на часовима музичке културе користе уџбеници пет издавачких кућа. Највећи број учитеља користи уџбеник *Креативног центра,* чак 35.29%. На другом месту је уџбеник *Завода за уџбенике* са 29.41%. Следе уџбеници издавача:

Нова школа, Биīз и *Клеш* који су мање заступљени у настави испитаних професора разредне наставе. За највећу заступљеност интеркултуралних садржаја у уџбеницима определили су се испитаници који користе уџбеник *Креашивної ценшра*, затим они који користе уџбеник *Завода за уџбенике*, а за најмању уџбеник издавачке куће *Клеш*. Из анализе уџбеника се види да највећу квантитативност интеркултуралних садржаја у виду песама и композиција има уџбеник *Завода за уџбенике* са 50%, на другом месту је *Креашивни ценшар* са 30.16%, а најмању *Клеш* са 15.63%. Према томе, испитаници су одговарали у складу са заступљеношћу ових садржаја у уџбеницима. Уколико се упореде ови резултати са одговорима учитеља на питање о избору издавача уџбеника, долази се до сазнања да већи број испитаних учитеља користи уџбенике који садрже већи број интеркултуралних садржаја. Стога се може претпоставити да ако би већи број школа користио уџбеник издавачке куће *Клеш,* који има најмањи број интеркултуралних садржаја, већи број учитеља би одговорио да је недовољна заступљеност интеркултуралних садржаја у уџбеницима.

Табела 2: Називи издавача уџбеника које професори разредне наставе користе у настави

Издавачи уџбеника	Фреквенција	Проценти
Завод за уџбенике	10	29.41
Креашивни ценшар	12	35.29
Клеш	3	8.82
Биīз	4	11.76
Нова школа	5	14.71
Укупно	34	100.00



Графикон 2: Називи издавача уџбеника које професори разредне наставе користе у настави: *1. Завод за уџбенике; 2. Креашивни ценшар; 3. Клеш; 4. Биīз; 5. Нова школа*

У наставном програму за трећи разред представљени су оперативни задаци предмета музичка култура према којима ученици треба да: певају песме по слуху; слушају вредна дела уметничке и народне музике; изводе дечје, народне и уметничке игре; свирају на дечјим музичким инструментима; усвајају основе музичке писмености.

Списак интеркултуралних песама препоручених наставним програмом у трећем разреду:

Дође л› Мара - црногорска народна песма
Авантуре малоī Јујy - П. Бергамо
На слово - песма из Енглеске
Блистај, блистај, звездо мала - песма из Француске

Наставним програмом су препоручене 4 песме са интелектуалним садржајем. Песма *Дође л› Мара* је стваралаштво црногорског народа, а доказ је текст песме који описује свадбени догађај тог народа, мелодија која завршава другим ступњем и честа је промена тактова, са два, три и четири откуцаја. Једна од карактеристика црногорских песама је важност текста у односу на мелодију, што потврђује промена у метрици због акцената приликом изговора текста. Ученици трећег разреда, који у настави музичке културе користе уџбеник издавача *Биīз*, моћи ће на адекватан начин да се упознају са музиком и културом народа Црне Горе, јер се ова песма, препоручена наставним програмом, налази само у овом уџбенику.

Текст песме *Авантуре малоī Јујy,* хрватског аутора Петра Бергама, говори о породици из Африке која избавља свог сина Јују из реке Нил. Да је породица афричког порекла закључује се из имена маме *Кукунка*, тате *Тарантa* и сина *Јујy*, а да се догађај избављења Јујуа одиграва у Африци, сведочи прича о реци Нил. Мелодија не одговара песмама афричког фолклора, већ се креће у оквиру тонова које су ученици савладали (*c1, d1, e1, f1, g1*). Било би добро да при обради ове песме ученици чују композицију која мелодијом и ритмом карактерише афричку културу. Ова песма се налази у уџбеницима издавача *Биīз* и *Нова школа.*

Песма која се јавља у свих пет анализираних уџбеника је *На слово, на слово*, пореклом је из Енглеске. Ова песма је добар пример у уџбенику јер постоји корелација са предметом *српски језик.* Ни у једном уџбенику се не налази оригинални текст на енглеском језику, при чему је ускраћена интеркултуралност. Песма се изводи у брзом темпу и вероватно је то разлог што је оригинални текст на страном језику изостао. Намењена је обради по слуху, јер садржи тонове са којима се ученици боље упознају у четвртом разреду. Пожељно би било да ученици чују песму у оригиналу, на енглеском језику, након обраде песме.

Мелодија песме *Блистај, блистај, звездо мала* потиче из Француске, али је певају деца широм света на различитим језицима. У уџбенику се налази само текст на српском језику, али препорука учитељима је да презентују ученицима и извођења на другим језицима, како би се повећала интеркултуралност. Извођења би требало да се разликују по темпу, карактеру, извођачком саставу, јер се на тај начин ученици оспособљавају

да уочавају разлике. Важно је напоменути да се ова извођења презентују ученицима када су већ савладали песму по слуху, како различит темпо и карактер не би утицали на обраду песме. Песма се налази у уџбеницима издавача *Креативни центар* и *Бигз.*

Уџбеник са највећим бројем композиција са интеркултуралним садржајем је уџбеник *Завода за уџбенике*, са десет песама из различитих подручја, од којих већина није препоручена наставним програмом, већ су слободан избор аутора: из Црне Горе (*У Ивана господара; Под оном гором зеленом*), Босне и Херцеговине (*Поскакуша*), Хрватске (*Иду, иду мрави*), Немачке (*Моје мале патке),* Француске (*На Авињонском мосту; Док месец сја*), Енглеске (*Звончићи; На слово, на слово*) и Шведске (*Кад си срећан*).

Из овога произилази да по препоруци наставног програма интеркултурални садржаји недостају, али да аутори неких уџбеника (*Завод за уџбенике* и *Креативни центар*) и те како воде рачуна о квантитативности ових садржаја. Квалитативност би била на завидљивијем нивоу када би сви аспекти (мелодија, ритам, текст, језик, географско порекло, начин извођења) који песму сврставају у интеркултурално стваралаштво били присутни. Једно од запажања приликом анализирања уџбеника је недостатак народних песама других народа. Уџбеници издавача *Завод за уџбенике* и *Бигз* поседују по две песме из народног стваралаштва суседних народа, Креативни центар само једну, док остали уџбеници не дају ни један пример из народне културне баштине других народа.

Данашњи теоретичари годинама уназад говоре о великој доминацији оријенталне и других култура на српску музику. У уџбеницима за музичку културу ученика трећег разреда искључује се доминантност неке специфичне културе, јер мелодије и ритмови песама не садрже карактеристичне интервале и низове за одређене културе, већ су у оквиру оних елемената са којима су се ученици упознали из основа музичке писмености.

3.2. Резултати интервјуа

Значајан број професора разредне наставе је навео да у уџбенику недостају садржаји са песмама других народа. По мишљењу неколико испитаника уџбеник треба да поседује више песама са текстом на страном језику. Главна замерка професора разредне наставе, посебно оних са дужим радним стажом, јесте што се из године у годину понављају исте песме како страних тако и домаћих садржаја. Њихово запажање је да, иако издавачи стално издају нова издања уџбеника, у њима нема нових песама, већ се понављају старе, а новине се јављају једино у дизајну уџбеника, док садржај углавном остаје исти. Испитаницима је постављено

питање у вези са утицајем страних садржаја у уџбеницима на ученике, да ли према њиховом мишљењу такви садржаји доприносе толеранцији, умањењу дискриминације, предрасуда, стереотипа, неједнакости међу ученицима. Према њиховом мишљењу садржаји са песмама других народа у уџбеницима проширују сазнања код ученика о различитостима у свету, како у комуникацији тако и у начину живљења, обичајима, мелодијама и ритмовима, али са ставом да такви садржаји доприносе умањењу дискриминације испитаници се не слажу, јер сматрају да се у овом узрасту то не може приметити, већ у старијим разредима. Из разговора са испитаницима се закључује да би истраживање спроведено на територији Војводине, или на некој другој мултиетничкој територији Србије, где се користе уџбеници на језику националних мањина, дало интересантније резултате.

ЗАКЉУЧАК

Добијени резултати нису довели до одбацивања хипотезе која је гласила: *професори разредне наставе сматрају да интеркултурални садржаји заступљени у уџбеницима музичке културе одговарају потребама наставе,* јер се већи број испитаника одлучио за велику заступљеност садржаја са песмама других народа, али хипотеза није могла бити ни у потпуности прихваћена јер је знатан број испитаника навео да би интеркултурални садржаји могли бити богатији и разноврснији у уџбеницима музичке културе. Испитаници су одговарали у складу са заступљеношћу интеркултуралних садржаја у уџбеницима. Већи број професора разредне наставе у Нишу користи уџбенике који садрже већи број интеркултуралних садржаја, и из тога произилазе и њихови ставови према заступљености интеркултуралних садржаја. Одлука актива учитеља највише утиче на избор уџбеника.

Интеркултурални садржаји у уџбеницима су веома важни, јер образовање треба да иде укорак са глобализацијом. Ученике треба од малих ногу навикавати на различитост, да би као одрасли људи живели у толерантном друштву. Иако професори разредне наставе сматрају да се знакови напретка у смањењу предрасуда, стереотипа и неједнакости виде у старијим разредима, и те како је важно да садржаји везани за друге народе у уџбеницима буду богатији и разносврснији, јер ученике треба оспособити да разумеју и схвате другачије културе на почетку школовања.

Литература

Аврамовић, Зоран. 2000. *Демократија у школским уџбеницима.* Београд: Институт за педагошка истраживања.

Ačaji, Marija. 2011. *Multikulturalno i interkulturalno obrazovanje: Razvoj interkulturalne osetljivosti*. Novi Sad: Univezitet u Novom Sadu.

Bilić-Štefan, Milica. 2008. Interkulturalna komunikacijska kompetencija u udžbenicima za engleski jezik u osnovnoj školi. *Odgojne znanosti*, vol. 10, br. 1, 231–240. Zagreb: Prva OŠ Dugave.

Inđić, Trive. 1995. Interkulturalizam, nacija i religija. U Božidar Jakšić (ur.) *Interkulturalnost* 245–263. Beograd: Institut za evropske studije.

Јелачић, Снежана. 2011. Специфичности и значај интеркултуралног образовања у савременим друштвима. *Норма,* вол. 16, бр. 1, стр. 9–19, Сомбор: Педагошки факултет.

Коскаров, Љупчо. 2012. Мултикултурални и интеркултурални аспекти музичке уметности и образовања – битне димензије у савременом друштву. *Филозофија, Социолоīија, Психолоīија и Исīорија*, вол. 11, бр. 1, 43–53.

Lekić, Đorđe. 1991. *Metodika razredne nastave.* Beograd: Nova prosveta.

Peko, A., Mlinarević, V. i R. Jindra. 2009. Interkulturalno obrazovanje učitelja – šta i kako poučavati. U Peko, A., Mlinarević, V. (ur.). *Izazovi obrazovanja u multikulturalnim sredinama*. Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Učiteljski fakultet u Osijeku i Nansen dijalog centar Osijek, 131–157.

Sekulić-Majurec, Ana. 1996. *Interkulturalizam u obrazovanju kao metodologijski izazov*. Zagreb: Filozofski fakultet.

Spajić-Vrkaš, Vedrana. 1993. *Kultura i škola*. U Dijana Drandić(ur.) Priručnik za ravnatelje, 147–177. Zagreb: Znamen.

Marija Nešić

ELEMENTARY SCHOOL TEACHERS ATTITUDES TOWARD THE INTERCULTURAL CONTENTS OF THE TEXTBOOKS ON MUSIC CULTURE USED IN THE THIRD GRADE OF THE ELEMENTARY SCHOOL IN 2013/2014 ACADEMIC YEAR

Summary

The intercultural contents in the textbooks on music culture improve the quality of elementary education and decrease the levels of prejudice, stereotypes, inequality and discrimination among students. This was the reason to conduct a research project regarding the presence of intercultural contents in the textbooks on music culture at elementary school levels which are considered formative in building students attitudes toward music cultures, both local and international. The survey of the attitudes of third-grade teachers showed disagreement with the sufficient quantity and diversity of the intercultural contents in the textbooks.

Key words: music education, textbooks, teachers, intercultural contents, Niš.

UMETNOST U DRUŠTVU
(The arts in society)

Саопштење / *Announcement*

UDK 78.316.73

МУЗИКА И ПУБЛИКИ. ВРЪЗКАТА НА МУЗИКАЛНОТО ПОСЛАНИЕ С РЕАЛНОСТТА

Милена Шушулова-Павлова
Доцент доктор в Нов български университет
департамент „Музика“
София, България
mshushulova@gmail.com

Резюме

Популяризирането на музикалното изкуство представлява изключително комплицирана комуникационна дейност, която свързва музикалния изпълнител, музиката (самата музикална творба) и аудиторията (различните видове публики). Нашата цел е да направим една връзка между музикалното изкуство и необходимостта то *да бъде споделяно, да има потребление и да бъде разбирано.* Етапите на приемане на музикалнотоизкуството зависят от самияпроцес на представяне на дадено произведение пред публиката и нейната реакция по време накомуникацията. Свързано е с възприемането и оценяването на културниятпродукт.Това е необходимо знание за търсещите публика артисти, за да иматпоголям успех и постоянна публика. Необходимо е АДАПТИРАНЕ НА ПОСЛАНИЕТО КЪМ РЕАЛНОСТИТЕ И НА РЕАЛНОСТИТЕ КЪМ ПОСЛАНИЕТО, за да има чуваемост и интерес от страна на аудиторията. Бъдещето е на активна музикална комуникация, защото според социолозите и футуролозите високата информираност и усъвършенстването на критериите и възможностите за проверка на реалностите ще са водещи в XXI век.

Ключови думи: музика, публика, изкуство, комуникация, послание.

В доклад на Европейската експертна мрежа за култура, (European Expert NetworkonCulture (EENC)[1] се анализират проблемите и се дават препоръки за необходимостта от изграждане на нови публики (докладът е в контекста на програма „Творческа Европа” на Европейската комисия за периода 2013-2020) като на основата на примери от 12 страни-членки на ЕС се предлагат препоръки към Европейските институции как да се насърчава изграждането на нови публики на европейско ниво. Изграждането на нови публики е в обсега на вниманието на Европейската общност. Културната индустрия отчита всекидневно негативните последици от движението и промените в състава на аудиториите.

[1] http://ec.europa.eu/culture/events/documents/audience-delpmt-report_eenc.pdf

Терминът изкуство може да се употребява в различен смисъл: като процес на използването на таланта; като се обозначи произведението на даден майстор; като потребление от аудиторията; също и като изучаване на изкуството (изкуствознание). Обектите (*произведения на изкуството*), създадени от творци или майстори (изкуството като дейност), предизвикват отклик, настроение, предават символика и друга информация на публиката (изкуството като потребление). Произведенията на изкуството се създават чрез целенасочена талантлива интерпретация на неограничено множество концепции и идеи с цел да бъдат предадени на околните. Изкуството стимулира мислите, чувствата, представите и идеите чрез възприятията. То изразява идеи, приема най-разнообразни форми и служи за най-различни цели.

Нашата цел тук е да направим една връзка между изкуството и необходимостта то ***да бъде споделяно, да има потребление,*** *т.е. така необходимата за изкуството публика.* Руси Маринов[2] казва следното: „Популяризирането на изкуството по същество представлява изключително **комплицирана комуникационна дейност**, поради факта, че съществуват най-малко 6 комуникационни пространства, които трябва по някакъв начин да бъдат отчасти овладени. В съвременния глобален свят всяка група, общност и държава се стреми с всички средства да заеме определено място в тези пространства, за да наложи и утвърди своето име, визия, изкуство, култура и ценности, т.е. всеки един играч в глобалното пространство се опитва да изтласка от определени комуникационни зони „другия“ и се стреми непрекъснато да ги разширява. Глобалният свят се е превърнал в глобален, тъй като всички тези зони вече са поделени и там доминират икономически и технологично по-силни държави, които разполагат и с достатъчно развити комуникационни медийни средства, за да позволят (или не позволят – бележката е на автора на доклада) на други да навлязат там.“ Кои са тези зони според Маринов, в които трябва да навлезем, да заемем място в тях, за да успеем до известна степен да популяризираме българското музикално изкуство и ценности.

Първа зона – световно медийно пространство;

Втора зона – публично пространство;

Трета зона – пространство на образите и символите;

Четвърта зона – социално пространство;

Пета зона – пространство на идеите;

Шеста зона – „кибер“ пространство.

Но за да успеем, се нуждаем от висока степен на компетентност, развито въображение и адекватен запас от интелектуални ресурси.

[2] Колектив.2002.Пъбликрилейшънс на изкуството. Изкуството в Пъбликрилейшънс. Изд. Нов български университет. Сборник с доклади от "Лятна школа по Пъбликрилейшънс". Стр. 101.

Румънският философ и есеист Емил-Мишел Чоран[3] обаче казва, че с „изчерпване на изразните си средства съвременното изкуство се насочва към безсмислицата. Един понятен трепет в живописта, музиката или поезията основателно ни се струва отживял или вулгарен. Публиката скоро ще изчезне, след което ще я последва и изкуството.“ Това е доста крайно мнение. Но дали наистина изкуството е застрашено и публиката е на привършване? Вероятно бъдещето ще покаже. Разбира се поставянето на зависимости и определянето на тенденции би могло поне малко да открехне вратата на това бъдеше, както и да помогне да се подготвим за реакция или противодействие.

В последните години много се говори за това, че за да се продаде едно изкуство е необходима мощна ПР работа и много, и скъпа реклама. Дали е така?

Нека потърсим отговор на взаимоотношенията публика-изкуство и има ли тя заплаха от изчезване. В статията си „Изкуството в ПР – начин на употреба“[4] Десислава Бошнакова изрежда връзки и възможни съвместни цели. Тя смята, че за да успее един творец, задължително трябва да ползва услугите на специалист по ПР, защото иначе няма да бъде забелязан. А какво е творец без публика? Освен това парите за изкуство не се намират толкова лесно и са необходими умения, за да се стигне до финансиране (спонсориране, меценатство). Според нея „без пари няма как да се създадат много от съвременните „щури“ творби на изкуството.“[5] И изкуството, и ПР-ът имат за цел да предадат едно послание към избрана (избрани) публика (публики). Изкуството представя вижданията на твореца, ПР – вижданията на своя клиент. Но и двете сфери се явяват приносители на послания, които не само трябва да достигнат, но и да бъдат разбрани от публиките, защото изкуството влияе на емоциите, а ПР търси емоции. Виждаме една посока и много допирни точки. Но дали хората на изкуството, които не са наясно с процесите на ПР, знаят тези неща.

Бих искала да коментираметапите на приемане на изкуството от публикитему, Това е необходимо знание за търсещите публика. Смятам, че етапите зависят от самияпроцес на представяне на дадено произведение пред публиката и нейната реакция по време накомуникацията. Свързано е с възприемането и оценяването на културния продукт. При колаборацията артист-публика всяка подробност е важна – привлечената в залата публика реагира и след това приема или отхвърляизкуството, коетопък я води или

[3] http://bg.wikipedia.org/wiki/Емил_Чоран
Чоран, Е.М. Шемет на скептицизма. Университетско издателство Св. Климент Охридски, София 1996, стр. 12

[4] Пак там. Стр. 19-20.

[5] „Изкуството в ПР – начин на употреба“. Автор Десислава Бошнакова в Пъбликрилейшънс на изкуството. Изкуството в Пъбликрилейшънс. Изд. Нов български университет. 2002. Сборник с доклади от “Лятна школа по Пъбликрилейшънс”.

не до следващото й участие в подобниактове – т.е. дали тя е доволна и ще стане постоянна публика (да съхранимпубликите и да гиумножаваме) или пъкще загуби интерес и повеченяма да присъства на подобникултурни мероприятия. Много честопостоянството на аудиторията е следствие именно на осъзнаването при комуникацията.

Има пет етапа в комуникационния процес на изкуството (в това число и при музикалното изкуство):

Разбиране – Публиката получава съобщението и по определени външни сигнали преценява, че то заслужава внимание. Зрителската аудитория придава смисъл на сигналите, които получава от сцената. Бих казала, че това е предварителен етап, при който публиката обръща внимание на това, че ще има представяне на изкуство и защо да е в залата. Има очаквания, има предизвикан интерес, но какво ще се случи по-нататък – зависи от изпълнителите и успешността при представянето на продукцията (театрална, музикална и т.н.). Подборът на информационните думи, от една страна, а от друга тяхното навременно и постоянно представяне в публичното пространство – медии, нови медии, реклама, и особено ПР, е важна и абсолютно необходима част в целия процес на комуникация чрез изкуство.

Кодиране – Този етап е свързан с различни моменти при всяко отделно изкуство. В музиката този етап е работният процес преди сцена, когато даденото произведение се конкретизира – изпълнителски, емоционален, синхронен, ансамблов аспект (независимо от стила, вида и жанра музика). Продължителен етап, но при него се закодира енергийният и емоционален потенциал на произведението и изпълнителя, за да може при следващите стадии точно с това да се влияе най-много. Бих казала, че е силна и съществена част на музикалната комуникация.

Предаване – Процес на преминаване на комуникационните символи от артистите-музиканти към аудиторията.Същност на процеса на комуникацията с изкуство. При музикантите има силно натоварване и изразходване на фина артистична енергия и изпълнителски качества. Тук емоционалността и виртуозитета (независимо от вида на изпълняваната музикална тъкан) са главните аспекти на музикалния комуникационен процес. Ако те са с високо качество и носещи истина, то неминуемо ще стигнат до слушателската публика. Важно при представяне на музикална продукция – особено в някои стилове и жанрове – е и техническата помощ – т.е. качеството на крайния резултат на комуникационния процес зависи от качеството на техниката – микрофони, пултове, инструменти, техника за запис, предаване на събитието от ТВ и други подобни средства – дигитални, съвременни, но ежедневно свързани с живота и изкуството днес.

Получаване и декодиране – след като артистът е изпратил съобщението (изпълнил е музикално произведение) зрителят трябва да разкрие смисъла

му, т.е. той трябва да го декодира (разбере). Този етап е твърде важен, защото смисълът, който получателят придава на съобщението, определя успеваемостта на комуникацията като цяло. Ако зрителят не е разбрал това, което артистът чрез съобщението е искал да му предаде, комуникацията се смята за неуспешна. Има няколко момента, за които искам да напомня: Първо – важни са очакванията на публиката и доколко те са оправдани от изпълнителите. При предишния етап, при представянето – ПР, рекламата на музикалната продукция, е анонсирана и е създадена предварителна виртуална същност на музикалната продукция, която на сцената трябва да се защити. Второ – как е прието съобщението, в зависимост от нивото на публиката. Разбираемостта е неразривно свързана с качеството на публиката – познава ли стила, има ли опит с подобна музика, приема ли артиста (изпълнителя), какво е в момента емоционалното й състояние, какви са техническите средства, с които става комуникацията – непосредствени, опосредствени, с добро качество, с технически проблеми и т.н. Трето – каква е предварителната информационна база, от която изключително много зависи крайният резултат – т.е. данни за артиста, за музиката, за целите на комуникацията, дори за философията и мисията на самото събитие могат да имат отношение към крайната реакция. Този етап е особено зависим от другите три, преди него. Свързан е с работата не само на артистите, но и на съпътстващите екипи – ПР, мениджър, технически екип и ангажираните в процеса хора.

Реакция – Последният етап затваря цикъла на културната (музикална) комуникация. Получателят на съобщението обмисля как да реагира на него – да ръкопляска, да плаче, да се смее, да вика и пр. Подобна реакция показва доколко сполучливо са предадени първоначално замислените параметри на музикалното съобщение. Безспорно реакцията може да е веднага след края на спектакъла (музикален, театрален, оперен, поп, джаз, мюзикъл и т.н.). Тогава тя е основно емоционална реакция – емоционално съпричастие и съучастие в процеса на представяне на музиката от изпълнителя. Тази реакция подкрепя артиста по време на комуникационния процес. От нея зависи до голяма степен нивото (интензитета) на флуидност при предаването на музикалната информация. Тази реакция има отношение към времето на представяне на музиката, но смятам, че е много важна и реакцията след определена времева дистанция – на другия ден, след 1 седмица, месец. Това е по-важната реакция, защото тя ще доведе отново същата публика при следваща подобна изява. Тогава отношението е по-истинно, когато се съчетаят емоционалният отклик на публиката и разумният оценъчен извод за качеството и на изпълнителя (изпълнителите), и на музикалната продукция, и на съпътстващия екип – ПР, мениджър, технически и др.

Необходимо е АДАПТИРАНЕ НА ПОСЛАНИЕТО КЪМ РЕАЛНОСТИТЕ И НА РЕАЛНОСТИТЕ КЪМ ПОСЛАНИЕТО, за да има чуваемост и интерес от страна на аудиторията. Бъдещето е на подобен род техники, защото убеждаването като начин за пренебрегване на реалностите, т.е. като манипулативна техника, според социолозите и футуролозите постепенно ще отпадне в XXI в., поради високата информираност и усъвършенстването на критериите и възможностите за проверка на реалностите.

Направените цитати и изводи, свързани с изкуството, музиката и публиките са интересни и биха могли да провокират нови и нови идеи за по-доброто позициониране на високата музика. Под термина висока музика ще разбираме висококачествени музикални продукти, както от областта на класическата музика, така и от джаза. Музика, която изисква определена предварителна образованост на аудиторията. Съвместните проекти, предизвикването на интерес, възраждането на стари, но определено успешни практики, може да подпомогне трудната работа на артистите в България, а и в други страни. Обединяването на усилията в тази посока, в днешното време, става абсолютно необходимо, заради което направеният подбор от техники, мнения, предложения по-горе вероятно би могло да стимулира нов потенциал и след време да подпомогне образуването на нова вълна интересуваща се аудитория. Защото изкуството днес е икономически свързано с обема на аудиторията, с масовостта на публиките. Навсякъде успехът се измерва с приходите от продадени билети. Поне в България е така. А високото музикално изкуство със световно качество не винаги е разбрано от най-масовата публика. Непрекъснато ни се натрапва от управляващите, че изкуството е скъпо удоволствие…

Губещи ли са дейностите в областта на културата днес? „Културните и творчески институции, културният туризъм и изкуствата не са само един нетен бенефициент, напротив – създават 4,1% през 2008-а и 2,7% през 2009-а от добавената стойност в България“[6] – това е част от обнадеждаващите данни, които е цитирал президентът Росен Плевнелиев на форум за Национална стратегия за култура[7], която трябва да очертае задачите в сектора до 2020 година. Според Диана Андреева, директор на Обсерваторията по икономика на културата, „Културата връща много повече от влаганото в нея. Получаваме около половин процент от БВП, а реализираме многократно повече в рамките на икономиката“, твърди тя, като подкрепя изказването си с факти (един инвестиран лев в рамките на публичната субсидия се е умножил шест пъти през пазара с добавянето

[6] Изказване на президентаРосенПлевнелиев на заседание на Съвета за култура, духовно развитие и национална идентичност по въпроси за Национална стратегия за култура юли 2012.
[7] Статия „Мнозина българи са без достъп до култура – заради липсата на пари и прояви по места“ на Йовка Йовчева (6 юли 2012)
http://dariknews.bg/view_article.php?article_id=928766

на допълнителни капитали във филмовата индустрия).Културните и творческите институции в Българиясъздаватобщо 93 000 работни места, този сектор генерирарастеж и е в състояние да стимулирарегионалното развитие.

Не всичкидейности в културата зависят само от субсидиите. Събраните статистически данниса от сателитния баланс затуризма. „…580 млн. лева е потреблението на чуждестранни и българскитуристи в рамките на българскатаикономика, а цялатагрупакултуракъмдържавния бюджет получава около 390 млн. лева. Данните са красноречиви…“ заявява Диана Андреева.

Трябва да имаме самочувствие, че сме хора на изкуството, особено когато това е музикалното изкуство. Трябва да продължаваме да даваме възможност на публиките да усещат радостта и удоволствието (духовно съпричастие) от съприкосновението с музика. Направените изводи и изнесената информация от ситуацията в България, вероятно е подобна на ситуацията и в другите скоро присъединени или предстоящи за присъединяване страни в Европа. Добрите практики и знанието за различните подходи при работа с публиките на музикална продукция е нещо повече от гарант за идеи и успех. Всеки музикален мениджър, всеки изпълнител, музикален продуцент мисли различно, но комбинацията от водещи активни личности може да предизвика нова вълна на интерес към музиката, особено когато става въпрос за към класическата музика. Музикалното изкуство е важна част от социалния живот на всеки от нас. Когато то е поднесено по подходящ начин, може да подпомогнеразвитието на интелекта, образованието, почивката, хобито и ощеред области от битието на човека. Важно е да обединим усилията си и да надхвърлим ограниченията на държавността. Тогава успехът ще се глобализира и музикалната култура ще продължи да радва все повече публика.

Литература

Колектив*2002.Пъбликрилейшънс на изкуството. Изкуството в Пъбликрилейшънс.* Изд. Нов български университет. Сборник с доклади от “Лятна школа по Пъбликрилейшънс”.

Изкуството в ПР – начин на употреба“. Автор Десислава Бошнакова в *Пъбликрилейшънс на изкуството. Изкуството в Пъбликрилейшънс.* Изд. Нов български университет. 2002. Сборник с доклади от “Лятна школа по Пъбликрилейшънс”.

Изказване на президентаРосен Плевнелиев на заседание на Съвета за култура, духовно развитие и национална идентичност по въпроси за Национална стратегия за култура юли 2012.

Статия *„Мнозина българи са без достъп до култура – заради липсата на пари и прояви по места“* на Йовка Йовчева (6 юли 2012)

Чоран, Е.М. Шемет на скептицизма. Университетско издателство Св. Климент Охридски, София 1996.

Сайтове:
http://ec.europa.eu/culture/events/documents/audience-delpmt-report_eenc.pdf
http://bg.wikipedia.org/wiki/Емил_Чоран
http://dariknews.bg/view_article.php?article_id=928766

Milena Shushulova-Pavlova

MUSIC AND AUDIENCES. RELATIONSHIP BETWEEN THE MUSICAL MESSAGEAND REALITY

Summary

Popularizationof musical artsis an extremely complex communication activity which brings together the music performer, music (the musical work itself) and the audience (different types of audiences). Our aim is to make a connection between musical art and the need for it to be shared, to have consumption and to be understood. The stages of reception of musical art depend on the process itself of presenting a given work in front of an audience and its reaction during the communication process. It is also related to the acceptance and assessment of the cultural product. This is much needed knowledge for artists seeking an audience so that they can have greater success and a constant audience. It is necessary to ADAPT THE MESSAGE TO THE REALITIES AND THE REALITIES TO THE MESSAGE so that there is recognition and interest from the audience. The future belongs to active musical communication since according to sociologists and futurologists the high supply of information and enhanced criteria and possibilities of checking realities will have a leading role in the 21st century.

Key words: music, audience, art, communication, message.

Саопштење / *Announcement*

UDK [316.774:004]+7

NOVI MEDIJI/ NOVA UMETNOST I NOVI MEDIJI/ NOVA KOMUNIKACIJA– MOGUĆNOST VIĐENJA

Vesna Milenković
Univerzitet „UNION – Nikola Tesla“
Fakultet za sport Beograd
vesna_milenkovic1@yahoo.com

Sažetak

Uspostavljanje sprege između kulture, medija i ideologije dovodi do novog sagledavanja realnosti, pa je tzv. sajber prostor doživeo transformaciju i postao medijski posredovan. Nova medijska realnost razlikuje se od tradicionalnog pojma realnosti. Televizija kao primer simulakruma ima mogućnost da prikazuje ono što ne postoji kao sasvim realno, realnije od same realnosti. Novu stvarnost moguće je reprodukovati u nedogled i ta nova kombinacija postaje nadstvarno. Popularne televizijske sapunice, akcione serije, filmske melodrame nisu 'realistične' zato što reprodukuju realnost, već zato što proizvode 'dominantni osećaj realnosti'. U kontekstu posmatranja novih medija kao nove umetnost i novih medija kao nove komunikacije, rad se bavi i različitim mogućnostima viđenja i vizuelnim objavljivanjem predstava putem posrednika.

Ključne reči: mediji, umetnost, realnost, uobrazilja, mogućnost viđenja

1. UVOD

Informatička era odrazila se na čitavo društvo i uticala na razumevanje sveta čineći tzv. virtuelnu realnost u *cyber* prostoru definisanom “bilo kao paralelna, ili, za neke, i jedina (socijalno) relevantna stvarnost, što pretpostavlja izvesnu transformaciju i proširenje same ideje kosmosa, i to na njegovu digitalnu dimenziju, koja preti da gotovo u potpunosti istisne i zameni nekadašnje koncepcije realnog sveta“ (Vuksanović, 2011, 15). Nesklad između stvarnosti i virtuelnog sveta, Bodrijar (*Jean Baudrillard*) tumači kao beskonačnu reprodukciju nestvarnog po ugledu na određene isposredovane modele. Krećući se od realnosti do simulakruma, nastaju nadstvarne slike koje se mogu kombinovati, prolazeći, pri tom, od nivoa imitacije realnih objekata, preko izvrtanja realnosti i maskiranja odsustva bazične realnosti do nastajanja hiperrealnog. U toj poslednjoj fazi, simulakrum gubi vezu sa realnošću, prestaje da reprezentuje stvarnost i postaje vlastiti simulakrum (Bodrijar, 1991: 10). Ono

što su nekada činili mitovi i bajke, danas televizija fabrikuje kao 'javne snove' (Vuksanović, 2007). Fisk (*John Fiske*) u svom delu *Televizijska kultura* navodi primer popularnih televizijskih sapunica koje nisu 'realistične' usled toga što reprodukuju realnost, već zato što proizvode 'dominantni osećaj realnosti' (Fiske, 1987, 21), jer "na karakterističan način kombinuju svet realnosti i fantazije…" (Vuksanović, 2006, 116).

U kontekstu posmatranja novih medija kao nove umetnosti i novih medija kao nove komunikacije, rad se bavi i pojmom vizibilnog u značenju mogućnosti viđenja. Vizibilno u ovom značenju odnosi se na sposobnost gledanja (vizuelno pamćenje), a u novijem sagledavanju, razume se i kao vizuelno objavljivanje predstava putem posrednika (ekran, plejer, reklamni slogan, slika).

2. NADOGRADNJA SVETA REALNOSTI U SVETU UOBRAZILJE – VIZIBILNO U SLUŽBI 'VIĐENJA'

Vizuelna spoznaja u smislu izvora iskustva i osvešćenog odnosa prema predmetu viđenja i njegovoj vizuelnoj formi, može se posmatrati kroz dva svoja najopštija oblika od kojih se prvi odnosi na vekovno iskustvo vizuelnog i osvešćen odnos prema pojavama realnog opažanja i pamćenja (princip antropološke konstante), a drugi, na ono što je viđeno i shvaćeno izvan neposrednog viđenja, a definiše se kao vizibilno. Ovaj način viđenja koji polazi od sveta realnosti, a nadograđuje se u svetu uobrazilje, podrazumeva formu viđenu u uobrazilji poreklom iz kolektivnog/pojedinačnog iskustva sveta prirodnih i veštačkih oblika, kao i mesto, dimenzije, osobine materijala koje čine oblici izvan realnih okolnosti na koje nema uticaja sila teže, zakoni nastanka, energija, sadašnjost, budućnost, što se može sresti u bajkama u kojima zakoni života i smrti nemaju efekata. Vizibilno u značenju mogućnosti viđenja, svoje mesto u kulturi naroda obezbedilo je u mitovima, legendama, bajkama, religiji, u značenju viđenja formi višeg nivoa (iznenadna pojava lika, mogućnost transformacije i svakojakih čuda i fantazija), u mitskom, religijskom i poezijskom viđenju.

Mogućnost viđenja odnosi se na sposobnost gledanja "vidnu osetljivost, vizuelno pamćenje, a u novijim značenjima i na vizuelno objavljivanje predstava uopšte u raznim vizuelnim posrednicima kao što su ekran, plejer, reklamni slogan, slika i dr." (Bogdanović, 2007: 8). Tako se može razumeti i pojam 'vizibilno' kao stanje 'moguće vidljivo' bez mogućnosti konstantnog definisanja i sagledavanja, sa formom i prostorom dovoljno pojmljivim da bi se to 'onostrano' moglo prepoznati kao vrsta vidljivog sveta u uobrazilji. Dinamički sagledano, svetovi davno viđene vizibilne uobrazilje, aktuelni su i danas predstavljajući obrasce za nastajanje likova i situacija u domenu naučne fantastike. Iako se savremena dostignuća razvijaju velikom brzinom, moderni svet uobrazilje sporo se razvija. Taj paradoks "po kome se daleka prošlost prepoznaje po

jednoj celovitoj poetici i kulturi u veoma bogatoj oblasti kultivisane tipologije vizibilnih formi, koja iz tog najranijeg vremena, još iz praistorijskog perioda, nije suštinski prevaziđena" (Bogdanović, 2007, 8).

U istorijskom kontekstu, svet vizibilnog usložnjava se sagledavanjem čoveka u odnosu na vidljivi, shvatljivi svet i na vizuelne predstave koje su ostale zabeležene u iskustvu, a zatim u pamćenju kao u oblicima predanja (usmenog, slikovnog, pisanog), pa je tako pojam 'natprirodno' ostao upamćen u značenju onog što čovek u svojim mislima nije mogao da realizuje u realnom životu, već je odnegovao u svojoj uobrazilji. Pri tom nastali hijerarhijski odnosi u društvenim zajednicama (jer je vlast na zemlji od Boga data), izrodili su kult ličnosti "stvorili su preduslove za vizibilitet kao vid druge spoznaje i kulta, iz kojih su se razvile celovite kulture u oblastima vizuelne uobrazilje" (Bogdanović, 2007, 10). Forma u realnom viđenju posmatrana kroz relaciju: *vidim-stvaram-namenjujem-činim-označavam,* u vizibilnom okruženju prikazuje se kao: *ne vidim konkretno-verujem da postoji-poštujem*. Iz prvih shvatanja vizibiliteta mitsko-religijskog sveta nastale su oblasti uobrazilnog viđenja u umetnosti što je dovelo do razvijenih formi vizibiliteta zavisno od nivoa osvešćenosti čoveka i njegove kulture.

Čovekov rad, koji se vezuje za otkriće alatke, i njegova igra koja započinje pravljenjem umetničkih predmeta, posmatrano kroz razvoj tehnologije i umetnosti, uvek su bili neraskidivo povezani. Umeće, veština, rad, talenat, neophodne su osobine i u radu i u umetnosti. Umetnički predmeti (nakit, pećinski crteži) nastali radi magijskih i ritualnih potreba, kreirani su da bi poslali različite poruke koje su komunicirale najpre sa višim silama, a onda su služile, kao komunikacioni mediji za prenos poruka na velike daljine "od zemnog do transcedentnog" (Todorović, 2009: 17). Nezavisnost umetnosti stečena u antičko doba i ponovo osvojena u doba renesanse, omogućila je komunikaciju umetničkih dela koja su tako osim božanskih, prenosila i sopstvene poruke. Razvoj štampe, a zatim i ostalih medija, omogućili su umetnicima da direktno prenose svoje poruke publici koja ih je dekodirala na svoj način, što je dovelo do gubljenja magijske uloge umetničkog dela i osvajanja svetovne moći kao sinteze ljudskih misli, želja i težnji. Tako se konačno formira jedno od najvažnijih i najdelotvornijih sredstava komunikacije među ljudima.

U istoriji umetnosti, vizuelne predstave sa formom i sadržajem na istoj liniji, najvećim delom su svoj tematski i problemski umetnički okvir bazirale na formama nastalim u uobrazilji mitsko-religijske kulture. Zahvaljujući novim tehnologijama i digitalnim, holografskim, laserskim tehnikama koje se vizuelizuju ekranskom slikom, stvorene su mogućnosti za nove tipove vizibiliteta – *virtueliteta*. Ipak, ne mogu mogu se poistovetiti pojmovi 'virtuelnog' i 'vizibilnog', jer se prvi koristi u značenju upotrebe već postojećeg, a drugi podrazumeva stvaranje onoga što realno ne postoji. Ako se ekranska slika posmatra kroz pojam virtuelnog, dolazi se do zaključka da je virtuelitet karakterističan za poetiku nadrealizma u umetnosti XX veka, da su tipološku osnovu vizibilnosti razvile stare lovačko-agrarne, kao i prve urbane kulture (Bogdanović, 2007: 15).

Viđena forma u svetu realnosti prevodi se u uobrazilju u vidu slobodnih interpretacija, kombinovanja, unošenja tuđih i vlastitih iskustava pri čemu ta forma postaje samostalna, vizuelno shvatljiva u realnom svetu. Animističko[1] shvatanje forme kao tipološke osnove vizibiliteta, osnova je za razvijanje slike virtuelne realnosti i kulture vizibiliteta. Svojstvo duše animizma nalazi se u njenoj vizibilno-dematerijalizovanoj formi koja ima mogućnost prilagođavanja i najčešće se pojavljuje u eterizovanoj strukturi u vidu bele boje kao krilato biće koje napušta telo umrlog.

U kosmogonijskim sistemima vizibilnost prostora i forme sagledava se kroz raznovrsnost uobraziljnih vidova nastanka sveta i naseljenost neba čvrstim telima.[2] Tajanstvena forma, forma mistika u pojmu vizibilnog podrazumeva iskustva vezana za sagledavanje prirode i ljudskih aktivnosti i predstavlja važnu oblast spoznaje i kulture, jer je reč o počecima kulta kao oblika, oduhovljenih značenja delatnosti ljudi u magijsko-mističnoj oblasti. Vremenom, ova forma izgubila je predznak kulta i ostala kao posebna sfera ljudske kulture koja se u vizuelnoj kulturi sagledava kroz **četiri** oblasti: forma mistika u oblasti iskazane i napisane reči, u oblastima vizuelno-vizibilne spoznaje, u oblastima zvučnih fenomena (posebno muzike) i u oblastima komuniciranja telima **živih** bića.

3. SLIKA VIRTUELNE REALNOSTI

Označavajući mušku snagu, pojam virtuelnog vezuje se za sposobnost delanja u vidu prikrivene snage i vrline i kontekstuelizuje se kao projekcija "ljudskog prisustva u kompjuterski generisanom prostoru" (*Francis Hamit*, 1993, prema Bogdanović, 2007: 213), jer se temelji na prvobitnim fenomenima virtuelne slike sveta koju su ljudi razvili kao dvojnu sliku sebe i svog okruženja. Nit poetike virtueliteta pruža se od usmenog predanja, pisane reči koja se sačuvala u književnosti kao 'oslikovljena reč', fantastične predstave onostranog sveta i formi simbolično-znakovne prepoznatljivosti, do savremenih tehničkih posrednika za stvaranje slike virtuelne realnosti. Čovek je sam stvorio virtuelni svet snagom svoje uobrazilje koja je "u stalnoj sprezi sa realnošću razvila svet virtuelne ikonografije koja se, takođe, u komunikacijskim procesima između pojedinih sredina neprestano usložnjavala" (Bogdanović, 2007: 214). Važan pravac u stvaranju virtueliteta osim onoga sa svojstvima nevidljive slike, zasnovan je na osobinama lika. Mnoga značenja lika ljudskog tela prevazišla su njegov prvobitni smisao i dobila značenje predstave likova božanstava i drugih simboličkih značenja (sloboda, mir, borba, radost…).

[1] Animizam (lat. anima – duša) najstariji oblik verovanja (prvi stepen religijske kulture) u pojedina bića koja su iznad svega poznatog u realnom svetu i sudbinski utiču na ljudski život [Bogdanović, 2007: 8].

[2] Oblik jajeta univerzalni je pojam, forma i biće kosmogonije naroda dalekog Istoka, Egipćana, Kelta i Grka, ali i nekih afričkih naroda u značenju 'kosmičkog jajeta' (zmijsko kosmičko jaje baza je za sve postojeće) [Bogdanović, 2007: 15].

Nova virtuelna realnost u vizuelnim umetnostima, pa i medijima nastala je usled tehnološkog razvoja i ubrzanih promena u društvu. Pojava Interneta i interaktivnog komuniciranja i povezivanja korisnika na Mreži, sažimanje prostora/vremena omogućile su simulaciju novog sveta realnosti. Novo viđenje virtueliteta omogućilo je komunikaciju na daljinu, posmatranje realnog događaja uživo, preuzimanje sadržaja iz prošlosti itd. Mogućnosti televizijskih posmatrača u odnosu na gledaoce koji se nalaze na mestu događaja mnogo su veće, ali su istovremeno i ograničavajuće, jer snimatelj bira kadrove koji su u interesu emisije, a reditelj selektivno kreira televizijski događaj. Razlika u porukama koje su korisnicima društvenih medija na raspolaganju jeste samo u tome što taj već selektovani video materijal mogu da prate uz mogućnost ponavljanja prema potrebi i nezavisno od termina emitovanja emisije. Medijski posredovane predstave, radom profesionalnih komunikatora, pretvaraju se u jednu istinu koja se potkrepljuje slikom sa lica mesta.

Iako se televizija i dalje najčešće koristi za informisanje i zabavu, interaktivna komunikacija na Internetu prednjači nad ostalim vrstama komunikacije. Zato ideja o medijskom obrazovanju nije samo želja za edukacijom, proučavanjem specifičnosti informatičkog društva i medijske kulture, već neophodnost "saznavanja samog okvira stvarnosti odnosno praktičnog delovanja unutar 'matrica' ontološke medijske paradigme koja… teži da potisne, tehnološki uobliči i transformiše celokupni svet dosadašnje kulture" (Vuksanović, 2008, 39). Medijsko obrazovanje postaje odbrana od raznih oblika manipulacije, promoviše javni interes vezan za slobodu izražavanja, štiti od medijski posredovanog oblikovanja svakodnevnog života svojih korisnika, omogućava razlikovanje stvarnog od virtuelnog sveta, kritičko praćenje medijskih sadržaja i sprečava tradicionalne i društvene medije da publiku postmodernog društva pretvore u sredstvo manipulacije sa medijski formiranim sistemom mišljenja i vrednovanja. ***Različitim komunikacionim alatima danas je moguće sa svakog računara uspostaviti kontakt sa umreženim starim i novim poznanicima, što postaje sve zahtevnija svakodnevna aktivnost koja zaokuplja slobodno vreme velikog broja ljudi na planeti. Postavlja se i pitanje pouzdanosti identiteta i informacija dobijenih na najmanje kontrolisanom mestu – Internetu. Razlikovanje informacija i dezinformacija postaje pitanje medijske i informacione pismenosti, a zagovornici ovakve vrste komunikacija ističu da se dezinformacija može održati kratko, samo dok se ne pojavi sledeći komentar.***

4. ZA KRAJ – KAD SU DRUŠTVENI MEDIJI POSTAVILI NOVE FORME KOMUNIKACIJE

Vladavina televizije, a naročito tranzicija prema Internetu, dovela je do mogućnosti integracije sveta u globalno društvo. Putem Interneta stvara se

bliska komunikacija aktera bez obzira na njihovu udaljenost. Novo doba globalne interaktivne komunikacije u središte je postavilo osećaj blizine korisnika Mreže, zbog virtuelne stvarnosti uzrokovane kompresijom prostora/vremena. Pre satelitskih televizija i Interneta, neinteraktivnu komunikaciju Makluan (*Marshall McLuhan*) je sagledao kao prolaznu, a čoveka XXI veka, kao zavisnika od tehnologije i stalne *on line* komunikacije (McLuhan, 2001).

Za razliku od vremena kada su ljudi u svojoj dokolici čitali dobru knjigu u potpunoj tišini ostajući sami sa sobom i komunicirajući sa likovima iz romana, današnje generacije kompenzaciju nalaze u sasvim novoj formi komunikacije na Internetu. Dvadeset četiri sata na Mreži postalo je zanimljivije nego nekadašnja dokolica u kojoj su nastale celokupne kulture, istorija i filozofija (Božović, 2010). Slobodno vreme utkano u osnove kulture predstavlja fundamentalnu ljudsku vrednost. Ljudi su se previše ležerno prepustili čarima novih tehnologija pretvarajući se u sedeće figure ispred kompjutera koji primaju čitav niz različitih poruka.

Kao sastavni deo poruke, mediji, pisani dokumenti, crteži, slajdovi u prezentacijama, web stranice na Internetu, osim forme koriste i boju koja dočarava raznolikost poruka, pa se informacije tako pretvaraju u estetske kategorije. Način slanja poruke koja bi trebalo da izazove pozitivne efekte zavisi od izbora medija, oblikovanja i sadržaja poruke. Ako se tekstu i slici doda zvuk, dobijaju se multimedijalni sadržaji. U štampanim medijima, boja se koristi za isticanje važnosti teksta, za povezivanje ili razdvajanje njegovoih različitih delova, za provociranje odgovora. Pozadina kod ovih medija obično je beli papir, ali se mogu koristiti i pastelne boje. Boje predstavljaju vibraciju svetlosti, utiču na ponašanje ljudi, jer se za svaku od njih vezuju određene vrednosti, karakteristike, asocijacije. Posmatrane kroz tri komponente: ton (osnovne i izvedene boje), zasićenost i valer (količina osvetljenosti neke povrsine), boje imaju psihološko delovanje. Shvatanje boja i njihovih mogućnosti svodi se na ispitivanje odnosa boja s predmetom i površinom. Tome se dodaje promišljanje boja sa stanovišta mnogobrojnih nauka (arheologija, etnologija, istorija umetnosti) različitih kultura, religija, mitova, rituala. Kao pratioci istorije čovečanstva, boje su razvijale svoju simboliku i značenje kod mnogih naroda u raznim vremenskim periodima (Milenković, 2013).

U stalnoj borbi sa linijom koja je u likovnoj umetnosti bila neprikosnovena do XIX veka, boja je postala osnovo izražajno sredstvo u prenošenju ideje vidljive stvarnosti na podlogu, pa je zato sadržaj web stranica umnogome upotpunjen bojom koja se koristi uz poštovanje kriterijuma harmonije, kontrasta i čitljivosti. Boja odabrana za ključni element - navigaciju, po pravilu se više ne upotrebljava u drugom značenju. Kada je web sajt duži od jednog ekrana, boja služi za označavanje stranice na kojoj se korisnik trenutno nalazi. Za uspešno predstavljanje na Internetu, osim komunikacije na društvenim mrežama, kreiraju se i što efektnije dizajnirane web stranice (Milenković, 2013).

Već postojeći predlošci za kreiranje portala dopunjuju se slikama, linkovima i raznim temama o kojima se može diskutovati.

Pojavom elektronskih medija i 'invazijom slike' nastali su novi načini izražavanja u skladu sa modernim načinom života i pripadajućom kulturom. Donoseći sasvim novi vid komunikacije, Internet neguje generacije korisnika koji se rađaju sa novim tehnologijama u svetu društvenih medija. Komunikacija između tekstova novinara i komentara korisnika medijskih web sajtova može se posmatrati kao niz komunikativnih radnji između tih tekstova i komentara koji slede, kao i između samih komentara. Revolucionarna otkrića u oblasti tehnologije dovela su i do asinhronosti u komuniciranju, odvojivši ljude od vremenskog i prostornog ograničenja. Mediji novog doba problem 'objektivnosti' i 'istinitosti slike/medijskog sadržaja iz prethodnog perioda prenose kao svojevrsno 'breme', jer je povinovanje pravilima kompozicije i produkcije neminovno. Moć slike i dalje leži u tome da se ona doživljava kao neposredna informacija u koju se ne sumnja.

Literatura

Bodrijar, Ž. 1991. *Simulakrumi i simulacija*. Novi Sad: Svetovi.

Bogdanović, K. 2007. *Poetika vizibilnog – vizibilno kao spoznaja i kultura*. Beograd: Zavod za udžbenike.

Božović, R. 2010.*Tišina dokolice*. Beograd: Čigoja štampa.

Fiske J. 1987. *Television Culture*, Routledge, London and New York.

Hamit, F. 1993. *Virtual reality and the exploration of cyberspace*. Carmel IN: SAMS Publishing.

McLuhan, M. 2001. *Understanding media: The extensions of man.* New York: Routledge.

Milenković, V. 2013. *Novi mediji u Srbiji u funkciji političke propagande*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Univerzitet umetnosti. Neobjavljena doktorska disertacija.

Todorović, A. L. 2009. *Umetnost i tehnologije komunikacija*. Beograd: Clio.

Vuksanović, D. 2007. *Filozofija medija: ontologija, estetika, kritika.* Beograd: Čigoja štampa.

Vuksanović, D. (2008). Medijsko obrazovanje: potreba i/ili nužnost opstanka savremenog sveta kulture, pp. 35-41, u *Knjiga za medije, mediji za knjigu*, D. Vuksanović (ur). Beograd: Clio.

Vuksanović, D. 2011. *Savremeni mediji i društvena istina*. Kultura polisa br 16, godina IX, Novi Sad, pp. 131–142.

Vuksanović, D. 2006. Prilog kritici ontologije medija. *Zbornik FDU* Beograd, pp113–122, Dostipno na: http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/zbornikfdu/10/08/download_ser_ lat, [4.3.2012].

Vesna Milenković

NEW MEDIA / NEW ART AND NEW MEDIA / NEW COMMUNICATION - POSSIBILITY OF VISION

Summary

Establishing a connection between culture, media and ideology leads to a new perception of reality, and cyberspace underwent a transformation and became a media mediated. New media reality differs from the traditional concept of reality. Television as an example of simulacra has the opportunity to show what is not exist as real, more real than reality itself. The new reality can be reproduced indefinitely, and the new combination becomes surrealistic. Popular television soap opera, action series, film melodrama are not 'realistic' because they reproduce reality, but because they produce a 'dominant sense of reality." In the context of observation of new media as a new art and new media as a new communication, the paper deals with the different possibilities of vision and visual publishing of performances through an intermediary.

Key words: media, art, interpretation, reality, possibility of vision.

Саопштење / *Announcement*

UDK 316.74:78(497.1)
050:78 Džuboks

MUZIČKI MAGAZIN *DŽUBOKS* KAO MEDIJATOR JUGOSLOVENSKE POPULARNE MUZIKE[1]

Adriana Sabo
Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti
doktorske studije muzikologije
imeprezime259@gmail.com

Sažetak

U radu se razmatra uloga magazina *Džuboks* na jugoslovenskoj muzičkoj sceni početkom osamdesetih godina. Posebno važne biće ideje Kita Nigasa prema kojima se u „prostoru između" proizvodnje i potrošnje popularne muzike „nalazi" veliki broj posrednika – novinara, disk džokeja, menadžera itd – koji utiču i na proizvodnju značenja muzike. Kako je *Džuboks* – koncipiran gotovo u potpunosti po uzoru na, pre svega britanske časopise ovog tipa – imao ulogu glavnog izvora informacija o rok muzici, u radu će biti sagledan način na koji je na njegovim stranicama građen svojevrstan mit o novom talasu, koji je za cilj imao, između ostalog i formiranje diskursa o „dobroj" i „lošoj" muzici (odnosno o roku nasuprot novokomponovane narodne muzike, gradu nasuprot sela). Biće osvetljen i način na koji je – kroz „objektivne" kritike, intervjue i recenzije – podupirana ideja o novom talasu kao „pravoj" jugoslovenskoj muzici koja će zemlji omogućiti da konačno „postane deo sveta".

Ključne reči: *Džuboks*, Jugoslavija, medijacija, novi talas, ideologija.

Deveta decenija prošlog veka se, u kontekstu Socijalističke federativne republike Jugoslavije pokazuje kao izuzetno turbulentna – decenija u kojoj, nakon smrti predsednika Tita (1892) u maju 1980. godine, dolazi do suštinskih promena na političkoj sceni i ekonomske krize, dok se republike, u kojima jačaju nacionalizmi, pripremaju za osamostaljenje. Jaz između „simboličke realnosti promovisane od strane zvaničnog političkog diskursa (…) i društvene stvarnosti"[2] postaje sve veći i sve uočljiviji. Kako navodi Sabrina Ramet, kriza u

[1] Rad je pisan u okviru projekta Katedre za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, pod nazivom Identiteti srpske muzike u svetskom kulturnom kontekstu. Projekat finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

[2] Aleš Erjavec, 2003. Neue Sloweische Kunst – New Slovenian Art. Slovenia, Yugoslavia, Self-Management, and the 1980s", in: Aleš Erjavec (ed.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition*, University

kojoj se zemlja našla na samom početku osamdesetih godina, izazvana je promenama na ekonomskom planu, kao i „nestankom" rukovodećih figura koje bi mogle nametnuti jedinstvo – naime, Tita i Edvarda Kardelja (1910–1979).[3]

Ipak, sve dublju ekonomsku i političku krizu pratio je i do tada najveći prodor, pre svega, britanskih i američkih uticaja u jugoslovensku kulturu. Različiti proizvodi popularne i/ili masovne kulture, filozofske ili umetničke tendencije sa zapada itd, bili su prisutni u Jugoslaviji već od pedesetih godina prošlog veka. U tom smislu se, kao posebno interesantan pokazuje i status rokenrola i džeza na ovim prostorima. Naime, vladajuće strukture su „dopuštale" prodor popularne muzike sa zapada, te se od pedesetih godina u Jugoslaviji formira veoma složena i raznovrsna scena popularne muzike.[4] Takođe, „razvijeno je domaće tržište soft roka i šlagera, na kom su se originalne pesme [sa zapada. prim. autorke] pevale na srpskohrvatskom".[5] Tokom osamdesetih godina, čini se, dolazi do izvesne akumulacije različitih uticaja, te oni još snažnije prodiru i u svakodnevni život Jugoslovena, a pre svega omladine koja je živela u gradovima. Jedan vid manifestacije prozapadne orijentisanosti lokalne kulture jesu i rokenrol časopisi, među kojima je najznačajniji *Džuboks*, koji se smatra prvim časopisom ovog tipa koji je izlazio u Jugoslaviji. Objavljivan je u dva navrata, od 1966. do 1969. i od 1974. do 1985. godine i imao je presudan uticaj na formiranje ukusa i stava tadašnje rokenrol publike.

U tekstu koji sledi nastojaću da sagledam ovaj časopis u ulozi „medijatora" (Negus), kao i način na koji je u diskursu rok novinara utemeljena podela na „dobru" – muziku koncipiranu po zadapadnim uzorima – i „lošu" muziku, čiji je paradigmatičan primer bila ona „narodna", koja je promovisala „ruralne ideje", a čiji su predstavnici, u diskursu „rokera", bili nazivani i "narodnjacima". S obzirom na to da stotinu devedese četiri izdanja Džuboksa, koliko ih je objavljeno od 1974. do 1985. godine, predstavljaju izuzetno plodonosno polje za razmatranje, u tekstu koji sledi ću se fokusirati na jedan njihov sasvim mali deo sa kraja sedamdesetih i početka osamdesetih. Analizirajući pojedine članke, nastojaću da prikažem način na koji je građen svojevrstan mit o tzv. novom talasu/novom valu, te da razmotrim i mehanizme pomoću kojih je on (novi talas) „proizveden" u „pravu", „autentično našu" muziku koja će Jugoslaviji konačno omogućiti da postane „deo sveta".

---

of California Press, 139.

[3] Sabrina P. Ramet. 2002. B*alkan Babel. The Disintegration of Yugoslavia from the Death of Tito to the Fall of Milošević*, Oxford: Westview Press, 6.

[4] Za više informacija o statusu rokenrola u SFRJ videti, na primer: Sabrina Ramet. 1994. *Rocking the State: Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia,* Boulder and Oxford: Westview Press.

[5] Natalija, Kyaw.2009. Računajte na nas. Pank i novi talas/novi val u socijalističkoj Jugoslaviji, u: Đorđe Tomić, Petar Atanacković (ur.), *Društvo u pokretu*, Novi Sad: Cenzura, 87–88.

MEDIJACIJA I INDUSTRIJA

U prvoj polovini dvadesetog veka, Teodor Adorno (Theodor W. Adorno),je pisao o „fenomenu" popularne muzike,[6] ističući činjenicu da je, sasvim pojednostavljeno rečeno, proleterijat onemogućen da započne revoluciju time što je, konzumirajući masovnu kulturu, proizvedenu u okviru kulturne industrije, „uhvaćen" u zamku kapitalizma. Adorno je tako u svojim napisima istakao jednu važnu činjenicu – popularom muzikom i kulturom upravlja tržište, a njihovi „svetovi" organizovani su po principima industrijske proizvodnje i potrošnje. „Pasivnost koja se promoviše, uklapa se u celokupni industrijski sistem progresivnog zatupljivanja (...) za ljubitelja je čitavi sistem popularne muzike kurs iz pasivnosti koja će se verovatno proširiti na njegovu misao i društveno ponašanje."[7] (Mikić, Adorno), navodi autor. Ipak, pored neosporno negativnog stava prema kulturnoj industriji, Adorno ističe i da se „način na koji se popularna muzika pretvara u masovni proizvod ne treba (...) suviše bukvalno razmatrati u slici industrijalizovane masovne proizvodnje" (Mikić, Adorno). Drugim rečima, ovaj autor je u svojim napisima postavio ideju o specifičnosti (industrijske) proizvodnje popularne muzike, koju su kasnije razrađivali brojni teoretičari popularne kulture i muzike. Na primer, Kit Nigas (Keith Negus), razmatrajući ovo pitanje sredinom devedesetih godina prošlog veka, navodi da se muzička industrija može razumeti i kao skup „aktivnosti ljudskih stvorenja koja nastanjuju mašinu", dodajući da „rad ljudi u industriji ne smemo odbacivati kao aktivnosti automatizovanih zupčanika u mašini, činičnih birokrata ili dobronamernih ali lakovernih marioneta",[8] što je, prema njegovom mišljenju, često bio slučaj u napisima o popularnoj muzici. U tom smislu će za ovaj tekst biti posebno značajno Nigasovo insistiranje na ljudskoj delatnosti. Biće sagledan upravo rad ljudi – naime rok novinara zaposlednih u redakciji *Džuboksa* – koji su bili važan deo muzičke industrije u Jugoslaviji.

Posebno značajno za temu kojom se bavim jeste i viđenje Kita Nigasa po kome se segmenti muzičke industrije mogu razumeti i kao medijatori, posrednici između autora i izvođača i publike. Kako piše, „medijacija u smislu posredne radnje, odnosi se na sve delatnosti svih ljudi koji intervenišu u procesu proizvodnje, distribucije i potrošnje popularne muzike. To uključuje osoblje u producentskim kućama, ali i disk džokeje, novinare, video producente, osoblje

[6] U tom smislu su značajni: tekst „O popularnoj muzici" (Theodor W.Adorno /with the assistance of George Simpson/.2005. „On Popular Music", in: Simon Frith, Andrew Goodwin (eds.), *On Record. Rock, Pop and The Written word*, Taylor & Francis e-Library, 256–267) poglavlje „Popularna muzika" *Uvoda u sociologiju muzike* (Theodor W. Adorno, *Introduction to the Sociology of Music*, London, New York: Continuum Publishing, 1988) i poglavlje *Dijalektike prosvetiteljstva* „Kulturna industrija" (Maks Horkhajmer, Teodor V. Adorno. 1974. *Dijalektika prosvjetiteljstva – filozofijski fragmenti*, Sarajevo: Veselin Masleša, 126–172).

[7] Za potrebe ovog teksta korišćen je, još uvek neobjavljen, prevod knjige *Uvod u sociologiju muzike* Vesne Mikić.

[8] Keith, Negus. 1996. *Popular Music in Theory. An Introduction*, Weskeyan University Press, 37.

u organizacijama za zaštitu autorskih prava i zaposlene u prodavnicama ploča".[9] Pozivajući se na stavove Rejmonda Vilijamsa (Raymond Williams) o etimologiji i istoriji termina „medijacija", Nigas uočava tri smisla ove reči koji ukazuju i na tri aspekta medijacije o kojoj govori autor. On, medijaciju vidi kao :

1) ideju dolaska između, ili posredničke akcije;

2) sredstvo prenošenja (transmission), moći delovanja koje dolazi između stvarnosti i društvenog znanja;

3) ideju da su svi objekti, a naročito umetnička dela, posredovana (mediated) društvenim odnosima.[10]

Proces medijacije, takođe, nije neutralan, ističe autor, naglašavajući da se na svakoj njegovoj „tački" mogu uočiti određene ideologije koje njome rukovode. U tom smislu je posebno važna i pisana reč o muzici koja je „korišćena kako bi se skrenula pažnja [čitaoca] i kako bi se objasnile pojedine prakse popularne zabave".[11] Za razumevanje uloge *Džuboksa* u kontekstu proizvodnje i potrošnje popularne muzike u Jugoslaviji, posebno je važno treće značenje termina medijacija po kome se „medijacija (...) razume u odnosu na način na koji su moć i uticaj manifestovani kroz posredovane društvene odnose i preko kojih ova činjenica ima direktnog uticaja na stvaranje i recepciju proizvedenih objekata, a naročito umetničkih dela". [12] Tako je već samim izborom muzičke prakse o kojoj se piše, te naravno načinom na koji je ona predstavljena – da pomenem samo dva najočiglednija primera – moguće uticati na selekciju muzike koja će se u datom trenutku slušati, ali i na vrednovanje pojedinih praksi kao „dobrih" ili „loših".

ROKENROL U JUGOSLAVIJI: OSAMDESETE

Već početkom pedesetih godina prošlog veka Jugoslavija se, u skladu sa „sopstvenim" putem u socijalizam, a koji je, između ostalog, podrazumevao nesvrstavanje ni uz istok ni uz zapad, počinje da „otvarati" zapadnim uticajima. Zahvaljujući i otvorenosti granica, naročito one između SFRJ i Italije, Jugosloveni su mogli slobodno da putuju Evropom i svetom, što je omogućilo povećanje prisustva artefakata zapadnih kultura među lokalnim stanovništvom. Tako su, osim što su pili koka kolu, ili nosili „starke" i farmerke, Jugosloveni bili u toku i sa tada aktuelnim dešavanjima na svetskoj džez i rokenrol sceni. Kako primećuje Monro (Alexei Monro), popularna muzika je u Jugoslaviji „viđena i kao koristan prenosnik (transmitter) jugoslovenske ideologije",[13] odnosno, njen „neometan razvoj" je u Jugoslaviji korišćen kao dokaz različitosti

[9] Ibid, 67.
[10] Ibid, 66.
[11] Ibid, 73.
[12] Ibid, 69.
[13] Alexei Monroe. 2005. *Interrogation Machine. Laibach and NSK*, Massachusets Institute of Technology, 204.

„jugoslovenskog komunizma" od režima drugih država istočnog bloka. Za jugoslovensku kulturu karakteristična je i izuzetno snažno prisutna podela na urbano i ruralno, nastala usled nagle urbanizacije i modernizacije jugoslovenskih republika koja je nastupila posle rata, što je rezultiralo i bržim razvojem gradskih u odnosu na ruralna područja i stvaranjem jaza između „razvijenih" gradova i „nerazvijenih" sela.[14] Takva podela je podrazumevala postojanje velike razlike između načina života i kulture stanovnika različitih područja, a posebno je došla do izražaja sa migracijama seoskog stanovništva u gradove. U tom smislu, kada pišem o prodoru zapadnih artefakata i uticaja u Jugoslaviju, mislim pre svega na njihovo prisustvo među posebno mladim stanovništvom gradova, u čijoj kulturi je „usklađenost" sa aktuelnim evropskim trendovima predstavljala značajno obeležje urbanosti i „naprednosti". U tom smislu je i rokenrol bio muzika koju su slušali obrazovani, „napredni" pojedinci. „Biti 'roker', značilo je biti 'sofisticiran', 'kosmopolita', čak i 'kulturan'",[15] dok je kao suprotnost ovakvom načinu života uzimano sve ono što se vezivalo za narodnu muziku koja se, po pravilu, slušala na selu, a koja je povezivana sa „nerazvijenim", „nekulturnim" i manje obrazovanim slojevima stanovništva.

Postepenim formiranjem domaće scene zabavne muzike stasao je i veliki broj domaćih rok i pop sastava, a do ekspanzije „jugosloveskog roka" posebno dolazi u osmoj deceniji prošlog veka, sa grupama koje su, naravno pod uticajem britanske i američke kulture, svirale neku vrstu progresivnog roka. Među njima je svakako najpoznatija i najpopularnija grupa „Bijelo dugme" iz Sarajeva, a pored njih treba pomenuti i „Yu grupu", grupu „Tajm" itd. Kako su njihovi „naslednici" često isticali u narednoj deceniji, muzika ovih bendova preuzimala je mnoge klišee vezivane za grupe poput „Deep Purple" ili „Pink Floyd" i domaćoj publici ih predstavljala na način koji je razumevan kao blizak lokalnom stanovništvu. Ili, kako je to u svom provokativnom maniru formulisao Dušan Kojić Koja, jedan od protagonista „beogradskog novog talasa", „ovde [je] i dalje sve zvučalo kao neki Deep Purple, s bezvrednim tekstovima koji su besomučno rimovali fraze koje kao govore o ljubavi, preciznije muškom doživljaju svega toga".[16] Dakle, upravo je muzika sedamdesetih godina imala ključnu ulogu za formiranje senzibiliteta generacije rođene tokom šezdesetih, koja će – zahvaljujući upravo novom talasu – preuzeti primat nad „Jugoslovenskim rokom" osamdesetih, odbacujući „tekovine" grupa poput Bijelog dugmeta ili Yu grupe.[17]

[14] Ova pojava, svakako, nije karakteristična samo za SFRJ, ali je u slučaju ovog teksta značajna, budući da je on (tekst) posvećen, između ostalog, i specifičnim uticajima koje je takva podela imala na kulturu i muziku u Jugoslaviji.

[15] Sabrina P, Ramet. 2003. Shake, Rattle, and Self-Management: Rock Music and Politics in Socialist Yugoslavia, and After, in: Sabrina P. Ramet, Gordana P. Crnković (eds.) *Kazaam! splat! ploof! : the American impact on European popular culture since 1945*, Rowman & Littlefield Publishers, Inc, 177.

[16] Ex Filmofili. 2012. Disciplina kičme – drum & bass. http://exfilmofili.blogspot.com/2012/03/disciplina-kicme-drum-bass.html, pristupljeno 22.6.2014.

[17] Delatnost ovih bendova, naravno, nije prestala sa „pojavom" novog talasa, niti je njihova popularnost opala u potpunosti. Ono što je viđeno kao ključna promena u ovom smislu, jeste da članovi „Bijelog

Treba imati u vidu i to da su se muzička industrija i tržište popularne muzike u Jugoslaviji značajno razlikovali u odnosu na, pre svega američku – dakle kapitalističku – industriju i tržište, o kojima prevashodno pišu autori poput Adorna ili Nigasa. Naime, u Jugoslaviji je, svakako, postojalo tržište koje je, međutim, bilo pretežno pod „patronatom" države. S obzirom na to, dakle, da su izdavačke kuće i studiji, preduzeća koja su organizovala koncerte itd, bili u vlasništvu države, komercijalni potencijal muzike nije uticao na selekciju muzike koja će biti objavljena u onoj meri u kojoj je to bio slučaj u Britaniji i posebno u Sjedinjenim Američkim Državama.[18] Kada su u pitanju osamdesete godine, čini se da se, pod uticajem već pomenutih elemenata zapadne kulture, muzičko tržište postepeno sve više orijentiše ka promociji muzike koja se može prodati u što većem broju primeraka. Takođe, pored državnih, u Jugoslaviji su postojale i privatne izdavačke kuće – poput, na primer, slovenačkog „Helidona", osnovanog već šezdesetih godina prošlog veka – i studija – kao što je, tokom osamdesetih veoma popularan studijo Enca Lesića, „Druga maca". Ove privatne muzičke institucije izdavale su mahom manje komunikativnu i muziku čiji su autori „odbijali komercijalizaciju", poput one koju je, na primer, svirala Disciplina kičme. U tom smislu se tržište i muzička industrija u Jugoslaviji moraju razumeti u okviru „prostora između" komunističke organizacije javnog sektora i kapitalističkih tržišnih zahteva.

DŽUBOKS

Jugoslovenski muzički magazin *Džuboks*, izlazio je u dva navrata, od 1966–1969. i od 1974–1986. godine. Kako se često ističe, ovo je najpopularniji časopis posvećen isključivo rokenrolu u Jugoslaviji.[19] Prvi broj „novog" *Džuboksa*, izašao je 1. jula 1974. godine, kao specijalni broj *Lade*, „savremenog magazina za devojke". Kako u uvodniku navodi Vojkan Borisavljević, *Džuboks* je reaktuelizovan iz potrebe da se publici predstavi „što više zanimljivih i objektivnih informacija o što većem broju interesantnih ličnosti iz oblasti zabavne, pop, pa i ozbiljne i džez muzike". „Čitajući naš magazin", nastavlja Borisavljević, „možete biti sigurni da ste potpuno informisani o svim pločama koje su u Jugoslaviji izdate poslednjih

dugmeta", na primer, nisu više „bili glasovi generacije" šezdesetih, a njihov rad smatran je paradigmatičnim za sedamdesete godine, dok su mladi osamdesetih godina imali nove idole.

[18] Ovakvo ustrojstvo je omogućilo i, na primer, objavljivanje takozvanih nekomercijalnih izdanja, poput onih sa muzikom domaćih savremenim kompozitora.

[19] Prema istraživanju Radine Vučetić, muzički časopisi su se u Jugoslaviji pojavili već početkom šezdesetih godina prošlog veka. Na primer, u Novom Sadu je od 1962. godine izlazio „Ritam", revija za popularu muziku i džez, a rokenrol i drugi popularni žanrovi su čitaocima predstavljani u dnevnoj štampi, i kroz razne omladinske časopise, kao što je to bio slučaj sa zagrebačkim „Plavim vjesnikom". Takođe, popularnom muzikom su se bavili i „Pop ekspres" iz Zagreba i „Gong". Za više informacija, videti: Vučetić, Radina. 2006. Rokenrol na zapadu istoka – slučaj Džuboks, *Godišnjak za društvenu istoriju, XIII, sveska 1–3*, Beograd, 71–88.

meseci i da ćete u njemu pronaći najobjektivniju top-listu“ (podvukla A.S.).[20] Dakle, *Džuboks* je bio zamišljen kao časopis koji je ljubiteljima muzike pružao „celovitu“ sliku o jugoslovenskom svetu muzike, koju do tada, kako su, čini se verovali urednici, nisu mogli da steknu.[21] Kako ističe Borisavljević, „o zabavnoj i pop muzici se piše u gotovo svim našim dnevnim i nedeljnim listovima, ali tek s vremena na vreme, često bez dobre namere i pravog poznavanja stvari. Muzika nije time postala manje popularna, ali su njeni akteri – izvođači i kompozitori – sve češće na udaru kritike, na raznim šund listovima itd.“[22] Dakle, cilj grupe novinara i muzičara okupljenih u urednički tim časopisa bio je da formiraju prostor u kome će kompetentni stručnjaci pisati isključivo o popularnoj muzici.

Na ovom mestu treba posebno istaći da su u ovom periodu rok novinari i muzičari – dakle pre svega ljubitelji muzike – pisali o popularnoj muzici u Jugoslaviji. Kako navodi Vesna Mikić, „jezik koji je korišćen i promovisan, i istovremeno 'propovedan' u prikazima i intervjuima sprskih/jugoslovenskih časopisa popularne muzike, može se opisati kao amalgam žargona urbane (...) omladine sa povremenim opisima muzike, imidža i elemenata izvođenja i ironijskih pretenzija koje ciljaju ka 'originalnoj' i 'nemilosrdnoj' ironiji, humoru i kritici (...) Ovakav jezik je korišćen iz generacije u generaciju muzičkih pisaca kako bi se formirao diskurs koji je postao jedini 'pravi' vodič kroz otkrivanje 'pravih' vrednosti“.[23] U tom smislu, kako ističe ova autorka, jedini „zvanični“ diskurs o popularnoj muzici bio je formiran na romantičarskim idejama o originalnosti, jedinstvenosti, inspiraciji i neizostavnom buntu koji je morao odlikovati sve prave rokere (i rokerke).

Sam muzički magazin *Džuboks* je tokom desetak godina, koliko je izlazio, prošao kroz brojne transformacije i promene, prateći situaciju na tadašnjem tržištu, interesovanja čitalaca itd. Kako je već istaknuto, ovaj magazin je bio koncipiran po uzoru na zapadnoevropske časopise.[24] Fokusirao se pre svega na intervjue i članke posvećene aktuelnim umetnicima i umetnicama iz zemlje i sveta, uz neizostavne segmente kao što su top -liste, novosti/vesti, prikazi koncerata, festivala i novih albuma iz zemlje i inostranstva. Treba napomenuti da se broj i raspored rubrika *Džuboksa* menjao od broja do broja, što je, čini

[20] Vojkan, Borisavljević. 1974. Nekoliko reči kao uvodnik novom izdanju Lade, *Džuboks br. 1*, Gornji Milanovac: Dečje Novine, 3.

[21] Treba napomenuti da, iako je ovaj magazin imao savezni značaj, nastojeći (ne uvek sasvim uspešno) da publici predstavi muziku iz svih krajeva zemlje, fokus *Džuboksovih* novinara je ipak bio na Srbiji i Beogradu. U tom smislu su se diskursi u jugoslovenskom i beogradskom novom talasu gradili paralelno i nije ih uvek moguće razdvojiti. Dok je iz nekih članaka, na primer, jasno da se „mi“ odnosi na „nas“ Jugoslovene, ono je, ipak, češće podrazumevalo „nas“ urbane Beograđane i Beograđanke.

[22] Ibid.

[23] Vesna Mikić. 2011. Romantic Notions in the Popular Music Discourses: Several Exaples from Serbia, in: Leon Stefanija, Niko Schüler (eds.), *Approaches to Music Research. Between Practice and Epistemology*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 192.

[24] O tome svedoči i činjenica da je *Džuboks* imao i međunarodna prava za korišćenje autorskih prava iz preko sto svetskih časopisa i tridesetak agencija, kako je navedeno na koricama svakog broja časopisa.

se, imalo za cilj da doprinese osećaju „živosti" i „opuštenosti" ovog časopisa. Takođe, *Džuboks* je čitaocima donosio i „problemske" članke, posvećene, na primer, različitim studijima u zemlji i inostranstvu, značaju sintisajzera i elektronske muzike, načinima na koje funkcioniše muzička industrija itd, te svojevrsna uputstva za snimanje albuma, odabir najboljih instrumenata i opreme itd. Takođe, u časopisu su se mogle naći i reklame za prodavnice instrumenata i audio opreme, nove ploče, ali i, na primer, reklama za „proizvode čuvene svetske firme LEVI'S",[25] direktno iz engleskog „Spectre of London Fashion" butika. Drugim rečima, čini se da su urednici zaista težili da jugoslovenskoj javnosti predstave što širu i sveobuhvatniju sliku o aktuelnim dešavanjima u svetu (svetske i domaće) popularne muzike. Ili, kako je navedeno na početku jubilarnog, 50. broja iz 1979. godine, „do sada [smo se] uvek trudili da na najdobronamerniji (to ne znači uvek i najpohvalniji) način pišemo o svemu što zahvata ovaj šareni svet rocka. To što su se ponekad pojavljivali kontradiktorni stavovi naših saradnika o istom problemu samo je dokaz da 'Džuboks' teži da bude demokratska tribina svih onih koji imaju šta da kažu o muzici".[26]

U koncepciji časopisa, temama kojima je bio posvećen, kao i u „tonu pisanja" njegovih novinara, uočava se jasna težnja ka elitizmu prisutna i u jeziku, često formulisana kroz „obavezno odbijanj[e] komercijalizacije kroz otvoreno gađenje"[27] i negativan stav prema svemu narodnom, tradicionalnom i „normiranom". Drugim rečima, na stranicama *Džuboksa* je formiran stav o neprikosnovenom kvalitetu muzike sa zapada, implicirajući da je, čak i kada su u pitanju njeni „loši primerci", ona „bolja" od jugoslovenske narodne muzike, tako neshvatljivo popularne među stanovništvom ove zemlje.[28] Kao posebno značajna za „implementaciju" zapadnih uticaja, izdvaja se rubrika „Pismo iz Londona" (ustanovljena u već pomenutom, 50. broju časopisa), u kojoj je neko od *Džuboksovih* dopisnika u Jugoslaviju slao izveštaje o događanjima na rok/pank/novotalasnoj sceni britaske prestonice. Drugim rečima, pored činjenice da su karijere svetskih zvezda redovno praćene od strane uredničkog tima magazina, uvođenjem „Pisma iz Londona", ovaj grad je i eksplicitno postavljen kao ključan za jugoslovensku rokenrol scenu. U tom smislu, Jugosloveni i Jugoslovenke su imali „direktan prenos" dešavanja iz ovog grada, a dopisnici su redovno pratili nastupe popularnih bendova u klubovima i velikim koncertnim arenama, izveštavali o ukusu tamošnje omladine, ali i o načinu odevanja, ponašanja i razmišljanja –

[25] U pitanju je *Džuboks* br. 51, 1979

[26] Redakcija *Džuboksa*, 1978. Svim prijateljima *Džuboksa*, *Džuboks* br. 50, 1.

[27] Vesna Mikić... Ibid, 193.

[28] Ovaj elitizam *Džuboks*-ovaca uočljiv je i u činjenici da su klasična muzika i džez imali svoje mesto na stranicama časopisa. Na primer, kompozitor Miša Savić je u nekoliko nastavaka predstavljao čitaocima savremenu i eksperimentalnu muziku – od broja 112 (1981), na primer, objavljivani su tekstovi Miše Savića o elektroakustičkoj muzici. (*Džuboks* br. 112.1981: 70–71; br. 113. 1981: 74; br. 114. 1981: 66), tekstovi različitih autora o sintetizerima zvuka, digitaloj tehnologiji itd.

„Pismo iz Londona" imalo je ulogu da uputi mlade u Jugoslaviji u *lifestyle* njihovih vršnjaka iz Velike Britanije.

Džuboks broj 75 iz 1979. godine, „obznanio" je pojavu novog talasa u Jugoslaviji, u članku pod nazivom „Čiste strasti u prljavom kazalištu". U ovom tekstu Momčilo Rajin i Branko Vukojević, pišući prikaz muzike „Prljavog kazališta", dotiču i pitanje „dileme oko prenošenje 'New Wave' uticaja u naše okvire".[29] Ova dva autora su svojevrstan početak novog talasa u Jugoslaviji smestili u kontekst nastupa „Prljavog kazališta" na „Rock Spektaklu 79", održanom u septembru 1979. godine na stadionu JNA, kada im je „u ruke 'tutnut', jedan od prvih primeraka albuma grupe **Prljavo kazalište** a ispostavilo se da je to novost vredna pažnje".[30] U nastavku teksta, navodi se da „ova ploča govori o neuobičajenim stvarima za našu popularnu muziku" i zaključuje da „ta ista naša muzika još uvek nije izborila pravo da govori o takvim stvarima".[31] U maniru „objektivnih stručnjaka" za dešavanja na sceni domaće popularne muzike Rajin i Vukojević ističu da se u Jugoslaviji rokenrol nalazi „u slobodnom prostoru između ta dva sveta [sveta ozbiljne muzike i tzv. estrade koja „uveseljava narod". prim. autorke] dovodeći u pitanje neke od njihovih osnovnih vrednosti".[32] Smeštajući „Prljavo kazalište" u ovaj prostor, autori ističu i to da njihov album nosi etiketu „šund" – što, čini se, svedoči o neospornom buntovništvu koje karakteriše njihovu muziku i implicira njen kvalitet, jer „putevi 'komisije za šund' su ponekad nedokučivi" – kao i da se smatraju pionirima novog talasa u Jugslaviji i da su „vlasnici prvog 'New wave' albuma u nas".[33] U ovom članku se može pronaći i stav o novom talasu u Jugoslaviji koji će biti karakterističan za većinu drugih tekstova u *Džuboksu*, posvećenih domaćoj muzici, a u njima će se podrazumevati da je čitaocima poznato šta je to novi talas, odnosno na kakvu muziku se ova sintagma odnosi. Tako, Rajin i Vukojević navode:

> U većini osvrta na 'novi talas' u jugosloveskoj štampi je taj fenomen posmatran kao puki odraz društveno-ekonomske situacije na Zapadu. Ti stavovi su iznošeni gotovo papagajski i bez ozbiljne argumentacije (...) Potpuno je zaobilažena čijenica da i muzički okviri 'novog talasa' imaju svoja autonomna svojstva, realne uzroke i izvore, a samim tim i specifična rešenja (...) Iz premisa da je 'New wave' isključivo Zapadna stvar, izvlačen je zaključak da joj kod nas nema mesta. To je na najbolji način opovrglo **Prljavo kazalište**. Svojim sažetim, čvrstim rock kompozicijama i otvorenim, beskompromisnim angažmanom okrenutom našem podneblju i problemima, stvorili su autentičnu alternativu ustaljenim oblicima naše estrade, pa i rocka (...) Sve ostavlja utisak spontanih izjava neopterećenih preteranom iskonstruisanošću.[34] (podvukla A.S.)

[29] Momčilo, Rajin, Branko Vukojević, Čiste strasti u prljavom kazalištu, *Džuboks br. 75*, 1979: 14.
[30] Ibid.
[31] Ibid.
[32] Ibid.
[33] Ibid.
[34] Ibid.

Drugim rečima, novi talas je predstavljen kao pravac koji je na najbolji način spojio kulturu Zapada sa karakteristikama „našeg podneblja i problema" i na taj način ponudio „autentičnu alternativu" svoj muzici stvaranoj u Jugoslaviji. On je na taj način „proizveden" u muziku onih koji preziru estradu (narodnu muziku), ali i „tradicionalne punk rock manirizme", u muziku obrazovane i urbane omladine koja „zna šta je dobra muzika". Ili, kako to slikovito opisuje Momčilo Rajin – momak u najboljim godinama, kako je potpisan ispod teksta – „Prljavo kazalište nije svest o rocku, već je upravo rock'n'roll".[35] Na ovaj način, „Prljavo kazalište" je imenovano „očevima" jugoslovenskog novog talasa, a ovaj status je potvrđen i brojnim intervjuima, prikazima koncerata i albuma u kojima „autentičnost izraza" ovog benda nikada nije dovedena u pitanje.

Uloga novog talasa kao svojevrsnog mesije koji će jugoslovenski rok osloboditi učmalosti i kiča, potvrđena je i kroz mitologizaciju tri beogradska benda – „Šarla Arobate", „Idola" i „Električnog orgazma "– „ovenčanu" zajedničkom pločom pod nazivom „Paket aražman".[36] Treba napomenuti da se, nakon početne euforije oko „autentično naše" muzike, strasti donekle stišavaju početkom osamdesetih, te da se u tekstovima o domaćim novotalasnim bendovima mahom piše po „šablonu" koji podrazumeva suprotstavljanje kvaliteta i originalnosti bendova sredini u kojoj stvaraju a koja, prema mišljenju autora, nije spremna da ih prihvati i razume. Tako, Momčilo Rajin 1981. godine u *Džuboksu* piše tekst pod naslovom „... hronika bg talasa ..."[37] u kome detaljno – kroz intervjue sa članovima – predstavlja tri beogradska benda čije su pesme objavljenje na ovom albumu. Tekst je zamišljen kao kritički osvrt na „beogradsku novotalasnu scenu", a cilj autora je da odgovori na pitanje „šta je osnovni uzrok da se Beograd stvarno nije i ne razvija u rock centar, ili zašto beogradski momci i devojke već godinama ne uspevaju da izraze svoja osećanja, razmišljanja i opsesije".[38] Drugim rečima, nakon inicijalnog „oduševljenja" „Prljavim kazalištem", redakcija *Džuboksa* se fokusirala na to da doprinese pokušaju „proizvođenja" Beograda u centar jugoslovenske rok scene. Odgovor koji Rajin u pomenutom tekstu daje na postavljeno pitanje, simptomatičan je za diskurs rok novinara tog vremena: razlog je naime taj što „Beograd u poslednjih desetak godina nije imao stvarnih mesta na kojima bi ova kultura ponikla i imala prostora da se razvija",[39] kao što je to bio slučaj sa, kako kaže Rajin, Novim Sadom, Rijekom ili Zagrebom. U tom smislu je, za „džuboksovski" novinarski diskurs sa početka osamdesetih godina, postao karakterističan s jedne strane, izuzetno pozitivan govor o bendovima iz Beograda, uz neizostavno razmatranje njihove originalnosti i posebnosti, a sa druge strane isticanje nepostojanja prostora u kojima bi izvodili svoju muziku, lošeg kvaliteta

[35] Ibid.
[36] 1981, Jugoton.
[37] Momčilo,Rajin. 1981. ...hronika bg talasa..., *Džuboks br. 111*: 38–47.
[38] Ibid, 38.
[39] Ibid.

ozvučenja, slabog izbora studija – drugim rečima, insistiranje na nerazumevanju „okoline" koje se (nerazumevanje), naravno, ogledalo i u odabiru tema kojima je novotalasna muzika bila posvećena. Svakako, diskurs o nepodesnosti beogradske (pa i jugoslovenske) „rok infrastrukture" nije nov – na primer, kritike ozvučenja i organizacije su sastavni deo najvećeg broja prikaza koncerata u *Džuboksu*, – ali je ova činjenica u slučaju novog talasa, iskorišćena kako bi se dodatno potkrepila tvrdnja o njegovoj alternativnosti i neospornom kvalitetu. Ne samo da su se ovi rokeri „borili" protiv narodne muzike i kiča, te zastarelih kovencija progresivnog roka, već su se svakodnevno suočavali i sa „neznalicama" u muzičkim institucijama, koji su se gotovo trudili da njihov rad „miniraju" „na svakom koraku". Na taj način je – građenjem diskursa u kome je svojevrsna ključna reč bila „uprkos" (svemu i svima) – bilo moguće ograditi se i od potencijalnih kritika koje bi mogle dovesti u pitanje „veličinu" jugoslovenskog novog talasa. Drugim rečima, iako su novinari bili svesni problema sa manjkom prostora za nastupe i probe, nerazumevanjem producenata i izdavačkih kuća, promocijom muzike itd, insistirali su na tome da „mi" ipak imamo „dobre bendove" na koje, zahvaljujući kvalitetnoj adaptaciji stranih uzora lokalnom kontekstu, možemo biti ponosni.

UMESTO ZAKLJUČKA

Na osnovu iznesenog pregleda pojedinih članaka iz magazina *Džuboks*, može se zaključiti da je ovaj list imao izuzetno važnu ulogu u formiranju „javnog rokerskog mnjenja" u Jugoslaviji krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina prošlog veka. Zahvaljujući ulozi medijatora i jednog od glavnih izvora informacija za publiku, novinari časopisa su, kako piše Nigas, imali „direktnog uticaja na stvaranje i recepciju proizvedenih objekata".[40] Zahvaljujući specifičnom jeziku, koji je podrazumevao mešavinu žargona, „stručnih" analiza pojedinih fenomena i ironije (čiji su rezultat često bili pretenciozni tekstovi bogati frazama), kao i obilju (naizgled) relevantnih informacija i poređenja, novinari su publici nudili kritike koje su težile objektivnosti. Drugim rečima, čitaocima je nuđen „nepristrasan" „vodič kroz otkrivanje 'pravih vrednosti'"[41] kome se moralo verovati. Zahvaljujući ovoj početnoj pretpostavci, novinari *Džuboksa* su bili u mogućnosti da doprinesu stvaranju mita o jugoslovenskom i, uže, beogradskom novom talasu, koji će biti utemeljen na „objektivnim" činjenicama. Na taj način je i definitivno afirmisan stav o kvalitetu muzike sa zapada čija je „implementacija" u jugoslovensku muziku bila shvaćena kao nužna kako bi se omogućilo stvaranje „alternativne muzičke scene" koja se ipak, čini se, nije razvila iz „embriona"[42] koji je nastao tokom sedamdesetih godina prošlog veka.

[40] Keith Negus... Op.cit: 69.
[41] Vesna Mikić... Op.cit: 192.
[42] Momčilo Rajin... Op.cit, 38.

Literatura

Borisavljević, Vojkan. 1974. „Nekoliko reči kao uvodnik novom izdanju Lade", *Džuboks* br. 1, 3.

Erjavec, Aleš. 2003. Neue Sloweische Kunst – New Slovenian Art. Slovenia, Yugoslavia, Self-Management, and the 1980s", in: Aleš Erjavec (ed.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition*, University of California Press, 135 – 175.

Ex Filmofili. 2012. Disciplina kičme – drum & bass.

http://exfilmofili.blogspot.com/2012/03/disciplina-kicme-drum-bass.html, pristupljeno 22.6.2014.

Kyaw, Natalija.2009. Računajte na nas. Pank i novi talas/novi val u socijalističkoj Jugoslaviji, u: Đorđe Tomić, Petar Atanacković (ur.), *Društvo u pokretu*, Novi Sad: Cenzura, 81–102.

Mikić, Vesna. 2011. Romantic Notions in the Popular Music Discourses: Several Exaples from Serbia, in: Leon Stefanija, Niko Schüler (eds.), *Approaches to Music Research. Between Practice and Epistemology*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 191–197.

Monroe, Alexei. 2005. *Interrogation Machine. Laibach and NSK*, Massachusets Institute of Technology.

Negus, Keith. 1996. *Popular Music in Theory. An Introduction*, Weskeyan University Press.

Punkertow, S. 1978. Pismo iz Londona, *Džuboks* br. 51.

Rajin, Momčilo, Branko Vukojević, 1979. Čiste strasti u prljavom kazalištu, *Džuboks br. 75*, 14.

Rajin, Momčilo. 1981. ...hronika bg talasa..., *Džuboks br. 111*, 38–47.

Ramet, Sabrina P. 2002. B*alkan Babel. The Disintegration of Yugoslavia from the Death of Tito to the Fall of Milošević*, Oxford: Westview Press.

Ramet, Sabrina P. 2003. Shake, Rattle, and Self-Management: Rock Music and Politics in Socialist Yugoslavia, and After, in: Sabrina P. Ramet, Gordana P. Crnković (eds.) *Kazaam! splat! ploof! : the American impact on European popular culture since 1945*, Rowman & Littlefield Publishers, Inc, 173–197.

Vukojević, Branko. 1979. Rock Spektakl '79, *Džuboks br. 73*, 21–22.

Vučetić, Radina. 2006. Rokenrol na zapadu istoka – slučaj Džuboks, *Godišnjak za društvenu istoriju, XIII, sveska 1–3,*Beograd, 71–88.

Adriana Sabo

ROCK MAGAZINE *JUKEBOX* AS MEDIATOR OF YUGOSLAV POPULAR MUSIC

Summary

This paper focuses on the role that the rock magazine *Jukebox* had on the Yugoslav music scene at the beginning of the 1980s. In this sense, crucial will be the ideas of Keith Negus, who states that in the „space between" the production and consumption of popular music, one can find a number of mediators – journalists, DJs, managers etc – who influence the production of meaning of the given music. Given the fact that *Jukebox*, created almost entirely in accordance with British rock magazines, was the main source of informations about rock music in Yugoslavia, this paper will view the way in which journalists of the magazine created a myth about the so called Yugoslav New Wave, that – among other things – influenced the forming of a discourse about „good" vs. „bad" music (that is, about rock vs. folk music, city vs. village). Thus, a light will be shed on the way in which – trough „objective" critiques, interviews and reviews – the idea about the new wave as „true" music that will enable Yugoslavia to become „part of the world" was promoted.

Key words: *Jukebox*, Yugoslavia, mediation, new wave, ideology.

Оригинални научни рад / *Original research paper*

UDK 789.9:316.77

PRODUKCIJA I INTERPRETACIJA NEMELODIČNE ELEKTRONSKE MUZIKE – PROMIŠLJANJE DELATNOSTI MUZIČKIH PRODUCENATA I DISK-DŽOKEJA

Dušan Milenković
Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet u Novom Sadu
studijska grupa za filozofiju
milenkovicdusan91@gmail.com

Sažetak

Nasuprot aktuelnim studijama iz filozofije muzike, prema kojima je elektronska muzika izvršila potpunu reviziju tradicionalnih muzičkih pojmova, među kojima su i pojmovi kompozitora i interpretarora, u ovom radu izložiću tezu prema kojoj elektronska muzika ne odbacuje sasvim tradicionalnu muzičku koncepciju. Razmatrajući različita izražajna sredstva, kojima se koriste stvaraoci klasične i elektronske muzike, dolazim do zaključka da je u elektronskoj muzici zvučni zapis, odnosno sam zvuk, osnovna jedinica građe muzičkog dela, a ne ton kao temelj klasične muzike. Iz tog razloga, kompozitor elektronske muzike je muzički producent. S obzirom na to da se delatnost disk-džokeja zasniva na kreiranju disk-džokej seta, koji se sastoji od gotovih elektronskih muzičkih numera, pri čemu se nad tim numerama izvode intervencije nalik promeni tempa, tumačenju raspoloženja numere i slično, ova delatnost se približava delatnosti interpretatora klasične muzike. Takođe, sličnost sa interakcijom kompozitora i interpretatora klasične muzike potvrđuje i to što producenti prilagođavaju elektronsku numeru disk-džokejevom izvođenju.

Ključne reči: elektronska muzika, zvučni zapis, producent, disk-džokej, stvaralac, interpretator.

1. UVODNA REČ

Ubrzani razvoj muzike u 20. veku doveo je do nastanka mnoštva najraznovrsnijih auditivnih tvorevina, koje su autori, kritičari ili filozofi umetnosti proglašavali muzičkim delima polazeći od isto toliko raznovrsnih teorijskih koncepcija. Zbog toga je danas gotovo nemoguće govoriti, bez izvesnih ograda, o jednoznačnom pojmu muzičke umetnosti.

Najpoznatije i još uvek aktuelno prevazilaženje ovog problema višeznačnosti pojma muzike ogleda se u podeli na takozvanu *umetničku* muziku sa jedne strane, i *popularnu*, odnosno, *narodnu* muziku sa druge strane.[1] Međutim, smatram da ostajanje u okvirima ove podele predstavlja zaobilaženje, a ne rešenje problema višeznačnog pojma muzike. Izuzimajući tekstove onih autora koji uviđaju problematičnost ove podele,[2] često se tekstovi, koji poslednjih godina nastaju na polju estetike i filozofije muzike, svode na jednostavnu primenu tradicionalnih metoda promišljanja muzike, na fenomen popularne muzike, i to onih metoda nastalih u kontekstu proučavanja umetničke, tj. klasične muzike. Međutim, nastanak i razvoj mnogih savremenih muzičkih žanrova doveo je do potpunog uklanjanja jasne granice između umetničke i popularne, odnosno, narodne muzike. Navedimo samo primer džeza, koji se već sredinom dvadesetog veka uzdigao do kompleksnih formi moderne klasične muzike, a pri tom nije izgubio vezu sa svojim narodnim korenima u bluzu ili šansoni, niti popularnim korenima u svingu.

Ukoliko se kao jedan od razloga za očuvanje pomenute podele navede određena razlika u *društvenim kontekstima* u kojima ove dve vrste muzike nastaju i bivaju prihvaćene, onda ću odgovoriti da se ona može zadržati samo u okvirima određene filozofije kulture, ali mi se čini da njeno mesto nije sasvim opravdano unutar određene filozofije muzike. Smatram da je zadatak filozofije muzike proučavanje samog pojma muzike u njegovom obuhvatanju čitave palete raznovrsnih muzičkih dela,[3] a da je to potrebno učiniti pre svega analiziranjem same muzičke produkcije.[4] Rezultat ovakvog istraživanja omogućio bi da se svaka podrobnija obrada fenomena muzičke umetnosti može podizati na temeljima određene filozofsko-muzičke problematizacije pojma muzike, a ne na temeljima slučajnih ili prećutno podrazumevanih estetičkih i filozofsko-muzičkih postavki.[5] Sa druge strane, u ovom radu se muzička

[1] Da je ova podela još uvek na snazi potvrđuju već i sami naslovi, a zatim i sadržaj određenih tekstova kojima sam se bavio u okviru ove problematike: Appen, Ralf von. 2007. „On the aesthetics of popular music", *Music Therapy Today*, vol. VIII (1) (April 2007), str. 5–25; Gracyk, Theodore, *The aesthetics of popular music*, dostupno na:: http://www.iep.utm.edu/music-po [01. 02. 2015.].

[2] To je najbolje uočljivo u: Sharpe, R. A. 2004. "What makes music art?", *Philosophy of music – an introduction,* Chesham: Acumen Publishing Limited, pp. 30–48.

[3] Analiza pojma muzika u kojoj se muzička umetnost upoređuje sa drugim vrstama umetnosti, a zatim se rezultati ove analize primenjuju u slučaju konkretnog muzičkog dela, može se naći u: Davies, S. 2005. „„John Cage's 4' 33": Is It Music?", *Themes in the Philosophy of Music*, New York: Oxford University Press, , pp. 11–29. U ovom tekstu, autor pokazuje kako je poznato delo Džona Kejdža (*John Cage*) pod nazivom 4' 33" zapravo delo performansa, a ne muzičko delo.

[4] Ovako interpretiram i Adornovu (*Theodor W. Adorno*) potrebu da u *Filozofiji nove muzike* obradi „stanje komponovanja samog", kako bi pronašao odgovarajuće mesto dodekafonije unutar raznovrsnih muzičkih praksi njegovog doba. Up. „Predgovor" u: Adorno, T. W. 1968. *Filozofija nove muzike*, Beograd: Nolit, str. 30.

[5] Za problematizovanje tumačenja elektronske muzike u društvenim okvirima, up. Butler, Mark J. 2003. Unlocking the Groove – Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music, Ann Arbor: ProQuest Information and Learning Company, UMI microform edition, pp. 68. (u daljem tekstu: Unlocking the groove).

umetnost ne sagledava iz perspektive jedne opštije estetike, koja sve rodove umetnosti ujedinjuje unutar određene teorijske koncepcije, pa zbog toga u ovom radu izbegavam korišćenje pojma estetika muzike.[6] To ne znači da ovaj rad ne uvažava niti koristi domete tradicionalne estetike – naprotiv. Imajući u vidu ove razloge, u radu se ograničavam na traganje za *specifično muzičkim*[7] aspektima muzičke umetnosti, zajedničkim za sasvim različite vrste muzike, kao što su barokna klasična muzika i nemelodična elektronska muzika.[8]

Veliki naglasak u ovom radu stavljen je na *nemelodični* aspekt elektronske muzike, a posebno na sasvim nemelodična muzička dela i muzičke žanrove u kojima je nemelodičnost došla do izražaja.[9] Nasuprot nemelodičnosti elektronske muzike, koja može otvoriti pitanje statusa elektronske muzike *kao muzike*, melodična[10] dela elektronske muzike mogu se lako povezati sa melodičnom prirodom klasične muzike ili drugih vrsta savremene muzike. Ovo posebno važi za ostvarenja haus muzike (eng. *house music*) u kojima je udeo melodičnosti gotovo u istoj meri izražen, kao što je to slučaj sa savremenim žanrovima poput soul, rok (eng. *rock*) ili pop muzike.

2. TEORIJSKA OSNOVA KLASIČNE MUZIKE – POJAM TONA

Na prvi pogled, čini se da je gotovo nemoguće upotrebiti tradicionalnu muzičku terminologiju u objašnjavanju fenomena elektronskog muzičkog dela, a posebno nemelodičnih muzičkih ostvarenja. Ovde pre svega mislim na pojam *tona* kao osnovnog *izražajnog sredstva* i *jedinice građe* klasične muzike, ali i na pojam *kompozitora*, koji stvara klasično muzičko delo uspostavljajući određeni odnos između tonova u notnom sistemu.

[6] Ivan Foht (Ivan Focht) u knjizi Savremena estetika muzike drugačije razumeva pojam filozofije muzike, pa ga rezerviše za šire sagledavanje muzičke umetnosti, koje može uključiti kako estetičku, tako i etičku ili ontološku tematizaciju muzike. Focht, I. 1980. Savremena estetika muzike, Beograd: Nolit. str. 231.

[7] Pojam specifično muzičkog u ovom srodnom značenju može se naći u: Adorno, T. W. Filozofija nove muzike, str. 188; Hanslik, E. 1977. O muzički lijepom, Beograd: BIGZ, str. 37–38.

[8] Pod pojmom elektronske muzike podrazumevam isključivo elektronsku plesnu (eng. dance) muziku, a ne i neke vrste eksperimentalne ili avangardne elektronske muzike.

[9] Kao numere nemelodične elektronske muzike, mogu se okarakterisati one numere u okviru minimal tehno (eng. minimal techno) žanra koje ne poseduju određenu melodičnu frazu ili bas liniju. Neki od producenata koji stvaraju numere u okviru ovog žanra su Riči Hotin, takođe poznat i kao Plastikmen (Richie Hawtin, Plastikman), Robert Hud (Robert Hood), Trentmoler (Trentemoller), Magda (Magda)… Potrebno je napomenuti da u današnjoj elektronskoj muzici nema određene neposredne podele na melodičnu i nemelodičnu elektronsku muziku. Ipak, treba imati u vidu da je i u mnogim drugim podžanrovima tehno muzike melodičnost obično stavljena u drugi plan.

[10] Pod melodičnošću u ovom radu podrazumevam tradicionalno učenje o melodiji i harmoniji, shvaćeno u širokom smislu: kao horizontalno i vertikalno uređenje tonova u notnom sistemu s obzirom na njihovu visinu.

U ovom radu pod pojmom tona podrazumevam zvuk određene dužine i visine, jačine i boje, koji je moguće zapisati notama i interpretirati na nekom muzičkom instrumentu. Pored tona, i pauza učestvuje u stvaranju klasičnog muzičkog dela. U jednom širem kontekstu, tonom nazivam i zvuk neodređene visine koji je moguće proizvesti nekim udaračkim instrumentima. Međutim, ovde se ne radi o tonovima u pravom smislu te reči jer ovakvi tonovi ne služe građenju melodije i ne stupaju u harmonske odnose. Zato ih, sa izvesnom rezervom, možemo nazvati nemelodičnim tonovima.

Pored tona, odnosno pauze kao jedinicâ građe klasične muzike, osnovni i neophodni *odnos*, u koji se tonovi (odnosno pauze) dovode kako bi se od njih izgradila celina muzičkog dela, je *ritam* (uzet u širokom smislu – kao takt, tempo i određenje ritmičkih vrednosti tonova). Klasična muzika podrazumeva takođe i melodiju i harmoniju kao neophodne odnose u koje se dovode tonovi u jednoj kompoziciji. Štaviše, ne možemo neki zvuk definisati kao ton mimo njegove funkcije u jednom postojećem (zapisanom ili snimljenom) ili mogućem (nezapisanom ili nezavršenom) muzičkom delu. Bez tog muzičkog konteksta, u koji se on smešta zajedno sa drugim tonovima, i sa njima je uporediv po visini, dužini i boji, još uvek je nemoguće o njemu govoriti kao tonu. Sa druge strane, to ne znači da su nemelodični delovi klasičnih kompozicija, sačinjeni od takozvanih nemelodičnih tonova, istovremeno i nemuzički, već to znači da uzimanjem melodije i harmonije kao neophodnih odnosa ti delovi ne mogu, izolovano iz celine u kojoj funkcionišu, važiti kao muzička dela.[11]

Ako bismo tvrdili da su melodija i harmonija na sličan način neophodne i u elektronskoj muzici, time bismo već učinili nemogućim priznavanje nemelodičnih dela elektronske muzike kao samostalnih umetničkih dela. Međutim, u strukturi ovih numera, u njihovoj ritmičnosti i nezavisnosti od određene celine (recimo, od celine disk-džokej seta [eng. *DJ set*], o kojoj će u ovom radu biti reči) nalazim određenu osnovu za pretpostavku da je i ovde slučaj o samostalnim muzičkim delima. Rukovodiću se ovom pretpostavkom u nastavku razmatranja nemelodične elektronske muzike, a zatim ću se njoj vratiti nakon izlaganja određenih teorijskih koncepcija. Razmatranje nemelodične elektronske muzike u narednom poglavlju može početi jednim pitanjem: da li postoje određena *netonska* izražajna sredstva koja su u osnovi kreiranja nemelodičnog elektronskog muzičkog dela?

[11] Treba napomenuti da se ovde ograničavam na neavangardnu klasičnu muziku, s obzirom na to da bi nemelodično delo avangardne klasične muzike moglo negirati ne samo tradicionalno učenje o melodiji i harmoniji, već i tradicionalno učenje o ritmu. Zbog toga je potrebno posebno obraditi probleme avangardne klasične muzike u nekom drugom, znatno obimnijem radu.

3. JEDINICA GRAĐE NEMELODIČNE ELEKTRONSKE MUZIKE I STVARALAC ELEKTRONSKE MUZIKE

Da bih pokušao da odgovorim na pitanje postavljeno u prethodnom poglavlju, pozabaviću se tezom da je osnovna jedinica građe elektronske muzike (a posebno nemelodičnih muzičkih ostvarenja o kojima je bilo reči) takozvani *zvučni zapis*,[12] a time i *zvuk sam*. U savremenim tekstovima koji obrađuju elektronsku muziku postoji svest o tome da zvučni zapis i zvuk jesu izražajna sredstva elektronske muzike,[13] ali zbog drugačije prirode ovih tekstova, nema direktnog proglašavanja zvučnog zapisa, odnosno zvuka, primarnim izražajnim sredstvom. Pored toga, u literaturi imamo i različito korišćenje pojmova zvučnog zapisa i zvuka. Pod zvučnim zapisom u ovom radu podrazumevam digitalni ili analogni snimak jednog ili više zvukova određene dužine. Sa druge strane, sam zvuk jeste svaka mehanička oscilacija koju ljudsko uvo može čuti. Zvučni zapis nastaje snimanjem određenog zvuka iz prirode ili svakodnevnog života, kao i zvuka određenog akustičnog ili električnog instumenta. Određeni zvučni zapis može se kreirati i korišćenjem odgovarajućeg softvera u kompjuteru.

Stvaranje dela elektronske muzike, a posebno nemelodičnog muzičkog dela, sastoji se od slaganja više pojedinačnih zvučnih zapisa (odnosno zvukova) u jednu koherentnu celinu. Glavna specifičnost zvučnog zapisa, kao jedinice građe dela elektronske muzike, sastoji se u tome što je on podložan promeni tokom celog procesa stvaranja muzičkog dela. Ovo nije slučaj sa tonom kao osnovom kompozicije u klasičnoj muzici. Ton zadržava boju koju dobija preko instrumenta čak i u najkomplikovanijoj celini muzičkog dela. Ako poznaje zvuk nekog instrumenta, recimo flaute, a pored toga ima i vešt verziran sluh, slušalac će čuti delove kompozicije koje izvodi flauta čak i u jednoj simfoniji. Nasuprot tome, određeni snimljeni zvuk moguće je naknadno obrađivati čak toliko da on izgubi svaku vezu sa prvobitnim zvukom od koga je nastao.

Ako je veština snimanja i obrade zvuka presudna u kreiranju elektronskog muzičkog dela, s obzirom na to da ovom veštinom nastaju zvučni zapisi, onda iz toga proizilazi da je stvaralac ovakvog umetničkog dela takozvani *muzički producent*. Međutim, savremeno poimanje pojma muzičkog producenta obuhvata čitav niz različitih muzičkih praksi, a to je pre svega slučaj zbog toga što uloga muzičkog producenta umnogome zavisi od vrste muzike u čijem stvaranju on učestvuje. U gotovo svim vrstama savremene muzike, producent najpre određuje način i nadgleda proces *snimanja* cele numere ili njenih delova. Nadalje, njegova uloga sastoji se u tehničkoj o*bradi* zvučnog zapisa cele snimljene numere ili svakog pojedinačnog snimljenog materijala potrebnog

[12] Fraza „zvučni zapis" ovde pokriva čitavu paletu reči na engleskom jeziku: "audio/sound sample", „audio/sound recording", pa i formulaciju „audio file", ako se radi o digitalnom snimanju zvuka.
[13] Up. Beard, David and Gloag, Kenneth. 2005. Musicology – The Key Concepts, London, New York: Routledge Taylor and Francis Group, pp. 118.

za jednu numeru. Produciranje numera klasične muzike ili džeza najčešće se ogleda u adekvatnoj obradi zvuka svakog instrumenta koji učestvuje u muziciranju. Kada se radi o drugim vrstama muzike, završni pečat muzičkoj numeri producent daje i na taj način što spaja pojedinačne snimljene materijale (ponekad snimljene u drugačijim uslovima i u različito vreme) i od njih pravi celinu muzičkog dela. Međutim, ako ograničimo delatnost muzičkog producenta samo na pomenute zadatke producenta u stvaranju snimljene muzičke numere, nećemo se približiti stvaralačkom udelu koji producent ima u elektronskoj muzici (a u određenim slučajevima i u drugim vrstama muzike). Zato je najbolje naglasiti da je u pomenutim slučajevima preciznije govoriti o producentu kao *inženjeru zvuka*.[14]

Ukoliko se radi o snimanju numere jedne muzičke grupe, producent može učestvovati i u stvaralačkom procesu tako što će predložiti aranžman numere i odrediti način korišćenja instrumenata u numeri. Istorijski primer ovakve uloge producenta može biti Džordž Martin (*George Martin*), verovatno najvažniji producent Bitlsa (*The Beatles*).[15] Međutim, ne može se reći da Džordž Martin u svakoj ovakvoj inicijativi ostaje u okvirima uloge producenta ili se približava ulozi kompozitora ili aranžera. Autentična stvaralačka uloga producenta (koja bi pri tom ipak ostala u granicama producentske delatnosti) pre svega se sastoji u predlozima koje on iznosi muzičkom kreatoru ili grupi u pogledu određenih praksi u toku snimanja zvuka, praksi koje znatno utiču na rezultat koji će se na kraju dobiti. Tu se najčešće radi o netipičnim tehnikama snimanja ili pokazivanju kako određena moderna tehnologija, nedostupna ili nepoznata autorima, može upotpuniti njihovu zamisao. Jedan od primera za ovakvu praksu može da bude rad producenta Gareta Džounsa (*Gareth Jones*) sa grupom Depeš Mod (*Depeche Mode*) tokom osamdesetih godina, kada je ovaj producent predložio članovima benda da uz pomoć nove tehnologije zapisivanja zvuka (takozvanog *semplovanja*) uhvate ili proizvedu, a zatim i snime zvukove sa napuštene železničke pruge u Londonu. Istovremeno, isti producent je grupi sugerisao da zvuke sintisajzera snimi tako što će ih emitovati kroz različita pojačala, smeštena u prostorijama različite akustike. Ovim je postignuta kompleksna boja zvuka do koje bend u sopstvenom stvaranju ne bi došao.[16]

U elektronskoj muzici, a pre svega u nemelodičnim muzičkim kreacijama, na delu je drugačije postupanje muzičkog producenta. Producent se ovde ne oslanja se na neku već postojeću kompoziciju (koju je komponovao i interpretirao muzičar sa kojim producent radi), već je on kompletan stvaralac muzičkog dela. Kao stvaralac, producent snima ili kreira uglavnom kraće zvučne zapise, a

[14] Mnogo šire shvaćeni pojam muzičkog producenta, kao i razlikovanje producenata i inženjera zvuka, mogu se naći u: Connor, Dan. 2007. „The role of a music producer explained", dostupno na: http://thestereobus.com/2007/12/07/the-role-of-a-music-producer-explained/ [01. 02. 2015.].

[15] Dostupno na: http://www.beatlesbible.com/people/george-martin [01. 02. 2015.].

[16] Malins, Stiv. 2009. Depeche Mode – Black Celebration, Beograd: Laguna, pp. 81–83.

zatim ih obrađuje i kombinuje na odgovarajući način, stvarajući određene ritmičke odnose između njih. Ritmička struktura koju u ovoj delatnosti koristi producent elektronske muzike potpuno je preuzeta od klasične muzike. Tradicionalno učenje o ritmu dospelo je u elektronsku muziku preko tehnologije ranih analognih ritam mašina sa mogućnošću programiranja. To istovremeno ne znači i da su ove ritam mašine ritmičku strukturu primenjivale na način sasvim blizak tradicionalnoj notaciji, niti da su ovi muzički producenti notaciju poznavali.[17]

Nemelodičnost kao karakteristiku specifične vrste elektronske muzike kojom se ovde bavim, najpre možemo posmatrati preko korišćenja takvih zvučnih zapisa sačinjenih od zvukova neodređene visine. U kontekstu govora o klasičnoj muzici, pokazali smo da određenu grupu takvih zvukova proizvode udarački instrumenti sa neodređenom visinom zvuka. Dok u klasičnoj muzici deo kompozicije koji je odsviran isključivo na ovim instrumentima ne može funkcionisati kao posebna kompozicija van te celine, u nemelodičnoj elektronskoj muzici to može biti slučaj. Sada se možemo vratiti pretpostavci o samostalnom statusu nemelodičnih muzičkih dela. Ovakve muzičke kreacije slede takvo razumevanje muzike prema kojem je jedino *ritam* osnovni muzički *odnos*. Muzička produkcija nemelodičnih dela elektronske muzike može zauzeti ovakvo stanovište upravo zbog toga što svoje kreacije osniva na zvučnom zapisu (odnosno zvuku) kao primarnom izražajnom sredstvu. Drugim rečima, pošto u ovakvoj muzici nema tona kao izražajnog sredstva, nema ni melodije i harmonije kao odnosa između tonova: kao što sam već pomenuo, između tona i melodijskih i harmonskih odnosa postoji određeno međusobno uslovljavanje. Prve numere, koje se mogu svrstati u minimal tehno žanr, koristile su isključivo zvuke ritam mašina koji su nastali kao simulacija zvukova pomenutih udaračkih instrumenata, pa su na taj način ove numere bile sasvim nemelodične.[18] Ovde posebno treba naglasiti da nemelodični karakter ovakvih kreacija elektronske muzike ne treba tražiti u korišćenju određenog muzičkog instrumenta.Kada sam prethodno definisao zvučni zapis, naglasio sam da je sasvim moguće u celini nemelodičnog muzičkog dela pronaći zvučni zapis koji je nastao snimanjem zvuka određenog instrumenta. To ne znači da odjednom u nemelodičnom kontekstu imamo prisustvo tona, jer nemamo istovremeno i prisustvo melodijskih i harmonskih odnosa. Jedan izolovan zvuk izvesne visine proizveden na klaviru može imati svoje mesto u nemelodičnoj elektronskoj muzici, bez primene nekog drugog aspekta tradicionalnog muzičkog učenja sem ritmičkog aspekta. Tako možemo imati ritmički ustaljeno ponavljanje ovog zvuka određene visine – to ne znači da smo time dobili i melodiju.[19]

[17] Za detaljniji opis postupka kreiranja ritma na ritam mašinama, videti Butler, Mark J. Unlocking the groove, pp 45–48.

[18] Primeri za to mogu biti sledeće numere: Speedy J – Minimal (Plus 8 Records, 1990) i Plastikman – Spastik (NovaMute, Mute Records Ltd, 1993).

[19] Moram priznati da nije lako govoriti o granici na kojoj prestaje nemelodična interakcija zvukova određene visine i dužine a kada počinje melodični odnos između tonova. U izvesnom smislu, rešenje

Delatnost muzičkog producenta u nemelodičnoj elektronskoj muzici tesno je povezana sa delatnošću *disk-džokeja* (eng. *disc jockey*). Da bih govorio o ovoj vezi, u narednom poglavlju razmotriću ulogu koju disk-džokeji imaju u elektronskoj muzici. U tu svrhu, najpre je potrebno govoriti o još jednom pojmu poznatom klasičnoj muzici – to je pojam muzičkog *izvođača*, tj. *intepretatora*.

4. DISK-DŽOKEJ KAO INTERPRETATOR ELEKTRONSKE MUZIKE

Kao što je poznato, izvođač klasičnog muzičkog dela ima velikog udela u tome kako će notni tekst biti predstavljen slušaocima. Ne samo da on često poseduje veliku slobodu u interpretaciji konkretnih naznaka za tempo, dinamiku i raspoloženje, već on pred slušaoce iznosi kompletan sopstveni doživljaj ovog dela. Ako se radi o izvođenju takve kompozicije koja ima više stavova – primera radi, jedne sonate – izvođač je dužan da uspostavi određeni odnos između ovih stavova i pred slušaoce iznese celinu dela. U širem smislu, možemo govoriti i o uspostavljanju određenog odnosa između različitih kompozicija odsviranih na jednoj koncertnoj večeri izvođača. Imajući sve ovo u vidu, možemo se složiti sa stavovima Nikolaja Hartmana (*Nicolai Hartmann*) prema kojima klasično delo ispisano u notama ipak ne predstavlja sasvim završenu umetničku celinu.[20]

Smatram da u elektronskoj muzici postoji ekvivalent pojmu interpretatora – to je pojam disk-džokej. Delatnost disk-džokeja ogleda se u smeštanju određene numere elektronske muzike u širi kontest numera istog stila, a zatim i u njihovom spajanju i stvaranju celine koja se zove disk-džokej set. Celina disk-džokej seta konstruiše se tako što se određene numere reprodukuju na specijalnim CD plejerima, gramofonima ili uz pomoć muzičkog softvera. Redosled pesama u disk-džokej setu određuje sam disk-džokej, ali se najsličnije najčešće reprodukuju jedna za drugom. Prelaz iz jedne pesme u drugu ostvaruje se posebnom veštinom podešavanja brzine pesme koja će biti puštena kao sledeća u setu. Brzina sledeće pesme u setu podešava se tako što se usklađuje sa brzinom prethodne pesme. Publika koja sluša disk-džokej set nema svest o ovom podešavanju, jer to podešavanje disk-džokej izvršava koristeći slušalice. Može se smatrati da je disk-džokej set uspešniji ukoliko je prelaz iz jedne pesme u drugu neprimetniji (jer publika tada ima potpunu svest o celini seta), ali se to ne može uzeti kao opšte pravilo.

---

ovog problema ekvivalentno je rešenju određenih sofizama ili Zenonovih paradoksa. Međutim, možemo biti sigurni da simultanoređanje zvukova iste visine nije stvaranje melodije. Upravo ovakvoređanje zvukova karakteristično je za nemelodičnu elektronsku muziku o kojoj mi govorimo – takvo je ritmičko kretanje određenog zvuka niske frekvencije proizvedenog na sintisajzeru. Iako se o ovakvom kretanju često govori kao o takozvanoj bas liniji, ono ipak ne predstavlja melodično kretanje. Ovakvo kretanje može biti definisano kao bas linija samo ako funkcioniše u jednom harmonskom kontekstu, što ovde nije slučaj.

[20] Hartman, Nikolaj. 2004. "Kompozicija i muzičko izvođenje", Estetika, Dereta, Beograd, str.143 – 146.

Koje su sličnosti između disk-džokeja i interpretatora? Kada bira određene numere za set, disk-džokej ispoljava svoj slobodan doživljaj tih numera, baš kao što to radi interpretator u dodiru sa klasičnom kompozicijom. Pored toga, kao što interpretator klasičnog dela ispoljava svoje shvatanje određene naznake za tempo, koje nalazi u notama klasičnog dela, tako i disk-džokej podešava brzinu elektronske numere koju želi da uklopi u svoj set. Imajući u vidu da se ti setovi uglavnom izvode uživo, jasno je da je potrebna znatna veština za podešavanje brzina numere, slična onoj potrebnoj za sviranje na određenom instrumentu. Ovaj poslednji stav ne funkcioniše kao argument koji potvrđuje stvaralačku ulogu disk-džokeja, već naglašava da disk-džokeji nisu svojevrsni prevaranti, koji proglašavaju sebe zaslužnima za ono što ostvaruje sama tehnologija uz njihov minimalni angažman. Pored svih ovih sličnosti, postoji i jedna značajna razlika. Dok jedna klasična kompozicija nalazi svoj put do slušalaca jedino preko određenog izvođenja tog dela, elektronsko muzičko delo može se slušati i van celine seta – kao samostalna numera. Bitno je naglasiti da producent elektronske muzike danas ima potpunu svest o delatnosti disk-džokeja, pa numeru stvara tako da ona može što efikasnije biti deo jednog seta. To je razlog zašto se početak i kraj većine numera elektronske muzike sastoji samo od najjednostavnijih ritmičkih fraza.

Savremeni tekstovi koji se bave ulogom disk-džokeja uglavnom direktno proglašavaju disk-džokeje potpunim *autorima* novog, samostalnog elektronskog muzičkog dela – disk-džokej seta. Ako imamo u vidu osnovnu delatnost disk-džokeja, smatram da je takva odluka ipak u određenom smislu preterana. Prvi razlog zbog koga smatram da disk-džokej set nije nezavisna numera elektronske muzike tiče se odnosa pojedinačnih numera uklopljenih u disk-džokej set i samog seta kao celine. U svojoj doktorskoj disertaciji, autor Zakari F. Helman[21] (*Zachary F. Hellman*) smatra da pojedinačne numere elektronske muzike postižu svoj cilj jedino u okviru disk-džokej seta, kao i da je delatnost disk-džokeja sasvim preokrenula tradicionalno poimanje autora muzičkog dela. Ovu poziciju autor rezerviše za sve vrste elektronske muzike. Međutim, čini se da on ne uviđa činjenicu da je sasvim moguće slušati numeru elektronske muzike kao samostalno muzičko delo, a ovo posebno važi za melodičnu elektronsku muziku. U ograničenom smislu, autorov stav bi se ipak mogao uzeti u obzir, ukoliko se njegov smisao sastoji u tumačenju umetničke vrednosti nemelodične elektronske muzike. U ovom slučaju, autorov stav bi mogao biti preformulisan tako da naglašava da nemelodična elektronska numera nema nikakve umetničke vrednosti van disk-džokej seta: van seta, mogao bi reći autor, ovakva numera je dosadna. Međutim, to ne bi značilo ne priznati nezavistan umetnički status nemelodične numere – naprotiv. Druga autorova napomena, koja se tiče poimanja kreatora elektronske muzike, mogla bi biti

[21] Hellman, Zachary F. 2009. The DJ Aesthetic: a look into the philosophy and technology that enable the disc jockey, , Boca Ration, Florida: Disertation.com, pp. 18.

dovedena u pitanje ako imamo u vidu da i disk-džokeji u svojoj delatnosti prate nova izdanja već afirmisanih producenata, očekujući od njihovih novih numera prethodno potvrđeni kvalitet. Sa druge strane, neafirmisane producente u kojima prepoznaju talenat određeni disk-džokeji popularišu, objavljujući njihove numere preko svojih izdavačkih kuća.

Autor po imenu Brent Silbi[22] naglašava da potrebna veština za delatnosti disk-džokeja nije dovoljna da bi se ovaj proglasio autorom. Ipak, on disk-džokeje smatra umetnicima i to brani preko poređenja između delatnosti disk-džokeja i delatnosti fotografa. Naime, fotograf traži i nalazi određene trenutke u stvarnosti koje putem tehničkih mogućnosti foto-aparata pretvara u fotografiju kao umetničko delo. Moje je mišljenje da ova analogija ne može biti u potpunosti izvedena. Fotograf pred sobom ima trenutke u stvarnosti koji sami po sebi nisu umetnička dela. Pored toga, proizvoljnim beleženjem nekih trenutaka u stvarnosti korišćenjem tehnologije foto-aparata mi još uvek ne dobijamo umetničko delo. Tek nakon znatne intervencije fotografa – biranja odgovarajućih pozicija sa kojih se fotografiše, odgovarajućih osvetljenja i odgovarajućeg korišćenja tehnologije – možemo govoriti o konkretnoj fotografiji kao umetničkom delu. Međutim, situacija je umnogome drugačija u delatnosti disk-džokeja, jer oni pred sobom imaju gotove numere elektronske muzike – samostalna i završena umetnička dela. Samo ako disk-džokej prihvata elektronsku muzičku numeru kao samostalno delo, mi i možemo govoriti o kreiranju disk-džokej seta.

Postoji jedna muzička delatnost koja se često poistovećuje sa delatnošću disk-džokeja, iako ova delatnost sasvim drugačije tretira muzičke numere koje koristi. To je delatnost koju vrši takozvani turntablist. Ovaj termin nastao je da bi se naglasila razlika u odnosu na delatnost disk-džokeja, bez obzira na to što i oni često koriste gramofon (eng. *turntable*).[23] Turntablist tretira gramofon kao poseban instrument, na kome se zvuk proizvodi manualnim kontrolisanjem ploče koja se reprodukuje. Ovakva delatnost mnogo je bliža delatnosti producenta nego disk-džokeja, jer turntablist koristi uglavnom određene zvučne zapise sa ploča koje kontroliše, a često i proizvodi specifične zvukove manualnim kontrolisanjem ploče. U svakodnevnom govoru praksa proizvođenja ovakvih zvukova naziva se skrečovanjem (eng. *scratching*).

Disk-džokej može u svom izvođenju koristiti i veći broj numera u isto vreme, puštajući manje inserte iz numera simultano ili jedne za drugim. Međutim, u takvoj delatnosti on prevazilazi svoju ulogu disk-džpkeja i približava se ulozi

[22] Silby, Brent. 2007. "Is the DJ an Artist?", dostupno na: http://www.def-logic.com/articles/is_dj_artist.html [01. 02. 2015.].

[23] Newman, Mark "Markski". 2003. History of turntablism, dostupno na: http://www.autistici.org/2000-maniax/texts/pedestrian%20history%20of%20turntablism.pdf str. 17. [01. 02. 2015.]. Pošto ne postoji adekvatan prevod ovog termina na srpski jezik, rešenje jednostavne transkripcije preuzimam iz članka na srpskom jeziku "Predstavljamo skriveni Terraneo", dostupno na: http://www.mtv.rs/koncerti/terraneo/predstavljamo-skriveni-terraneo [01. 02. 2015.].

elektronskog muzičkog producenta – on koristi inserte iz numera kao što producent koristi zvučne zapise.

5. ZAKLJUČAK

U ovom radu izneo sam određene teorijske eksplikacije koje se tiču statusa elektronske muzike, a posebno nemelodičnog muzičkog dela, a zatim i njegovog stvaraoca – producenta, kao i njegovog interpretatora – disk-džokeja. Ne želeći da ove tvrdnje ponavljam u zaključku rada, ovde izdvajam dva najvažnija stava kojima sam odredio mesto elektronske muzike u jednoj sveobuhvatnoj filozofiji muzike. Prvi stav naglašava da je zajednički osnov nemelodične elektronske i klasične muzike upravo ritam, a da nemelodični karakter ove vrste elektronske muzike ne predstavlja nikakvu prepreku za priznavanje njenog umetničkog statusa. Drugi, još važniji stav pokazuje da je jedinica građe nemelodične elektronske muzike zvučni zapis, odnosno zvuk sam. Važan zadatak savremene filozofije muzike sastoji se u tome da pruži više prostora samom zvuku kao izražajnom muzičkom sredstvu. Njegov izražajni potencijal tek treba utvrditi u sagledavanju njegove uloge i u drugim vrstama muzike.

Imajući u vidu pomenute stavove, možemo zaključiti da dokle god imamo ritam kao osnovu muzike, možemo i zvuk priznati kao važno izražajno sredstvo, bez opasnosti da time umetnički status muzike dovedemo u pitanje. Ovakvim pomirenjem uspećemo da jednom filozofijom muzike obuhvatimo i objasnimo sve postojeće muzičke tvorevine.

Literatura

Adorno, T. W. 1968. *Filozofija nove muzike*, Beograd: Nolit.

Appen, Ralf von. 2007. „On the aesthetics of popular music", *Music Therapy Today*, vol. VIII (1) (April 2007).

Beard, David and Gloag, Kenneth. 2005. *Musicology – The Key Concepts,* London, New York: Routledge Taylor and Francis Group.

Butler, Mark J. 2003. *Unlocking the Groove – Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*, Ann Arbor: ProQuest Information and Learning Company, UMI microform edition.

Connor, Dan. 2007. „The role of a music producer explained", dostupno na: http://thestereobus.com/2007/12/07/the-role-of-a-music-producer-explained/ [01. 02. 2015.].

Davies, S. 2005. „John Cage's 4' 33": Is It Music?", *Themes in the Philosophy of Music, New York*: Oxford University Press.

Focht, I. 1980. *Savremena estetika muzike,* Beograd: Nolit.

Gracyk, Theodore, *The aesthetics of popular music*, dostupno na:: http://www.iep.utm.edu/music-po [01. 02. 2015.].

Hanslik, E. 1977. *O muzički lijepom*, Beograd: BIGZ.

Hartman, Nikolaj. 2004. "Kompozicija i muzičko izvođenje", *Estetika*, Dereta, Beograd,

Hellman, Zachary F. 2009. *The DJ Aesthetic: a look into the philosophy and technology that enable the disc jockey*, Boca Ration, Florida: Disertation.com.

Malins, Stiv. 2009. *Depeche Mode – Black Celebration,* Beograd: Laguna.

Newman, Mark "Markski". 2003. *History of turntablism,* dostupno na: http://www.autistici.org/2000-maniax/texts/pedestrian%20history%20of%20turntablism.pdf [01. 02. 2015.].

Sharpe, R. A. 2004. "What makes music art?", *Philosophy of music – an introduction*, Chesham: Acumen Publishing Limited.

Silby, Brent. 2007. "Is the DJ an Artist?", dostupno na: http://www.def-logic.com/articles/is_dj_artist.html [01. 02. 2015.].

http://www.mtv.rs/koncerti/terraneo/predstavljamo-skriveni-terraneo [01. 02. 2015.].

http://www.beatlesbible.com/people/george-martin [01. 02. 2015.].

Dušan Milenković

PRODUCTION AND PERFORMANCE IN NON-MELODIC ELECTRONIC MUSIC – A STUDY ON THE MUSICAL FACULTY OF MUSIC PRODUCER AND DJ

Summary

Many studies in philosophy of music claim that electronic music has completely revised the traditional musical concepts, such as the composer or performer. In this paper we will try to explain that electronic music does not entirely reject these traditional concepts. Taking into consideration the units of expression creators of classical and electronic music use, we conclude that the sound recording, and therefore sound itself, is the primary creative element of electronic music - not the tone, as is the case in classical music. Consequently, a composer of electronic music is a music producer. A DJ creates a DJ set which includes the pieces of electronic music that could be altered in terms of the tempo, mood, etc., which is the same as the classical performance. Also, the electronic piece is made to be adequately used in a DJ performance, like in the case of classical music notation and performance.

Key words: electronic music, sound recording, producer, DJ, composer, performer.

Оригинални научни рад / *Original research paper*

UDK 785.13::316.7"0-1940"(497.11 Niš)

ВОЈНИ ОРКЕСТРИ У НИШУ ДО ПОЧЕТКА ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА: МУЗИЧКИ, ИДЕОЛОШКИ И КУЛТУРОЛОШКИ АСПЕКТИ ДУХА ВРЕМЕНА[1]

Соња Цветковић
Универзитет у Нишу
Факултет уметности у Нишу
cvetkos@open.telekom.rs

Сажетак

У раду се прате активности војних оркестара (Музика коњичке дивизије и Музика Моравске дивизијске области) у музичком животу Ниша до почетка Другог светског рата. Разгранате делатности војних оркестара у градском јавном и културном животу (приређивање променадних и симфонијских концерата, наступи приликом верских и националних манифестација, рад Војне музичке школе, сарадња са другим музичким институцијама – певачким друштвима и позориштем), као и концепција њиховог репертоара, сагледани су у процесима историјског развоја локалне музичке културе и њеног уклапања у шире уметничке, идеолошке и културолошке процесе. Улога нишких војних оркестара у музичком животу града била је, укратко, слична улогама које су „војне банде" имале у Београду и другим градовима Кнежевине/Краљевине Србије, потом Краљевине Југославије, а односиле су се на музицирање приликом разних политичких, народних, дворских или црквених свечаности. Институција војске била је централни симбол националне кохезије, па су самим тим и програми војних оркестара били у функцији демонстрације и конструкције актуелне (српске, југословенске) идеологије и идентитета.

Кључне речи: војни оркестри, репертоар, Музика Коњичке дивизије, Музика Моравске дивизијске области, музички живот у Нишу.

Истраживање о музичким активностима војног оркестра у Нишу било је подстакнуто чињеницом да делатност војних ансамбала у Србији има дугу традицију која датира од оснивања Књажеско-српске банде 1831. године у Крагујевцу, чиме су постављене основе за институционално утемељење оркестарског извођаштва и продукцију жанра оркестарске музике. Осим тога, још један правац који је усмерио ово истраживање је

[1] Рад је настао у оквиру пројекта *Музичко наслеђе, савремено стваралаштво и образовање укуса* Факултета уметности у Нишу (ФУ Ниш бр. 103/12) и Центра за научноистраживачки рад САНУ Ниш – Одсек друштвених наука (САНУ Ниш бр. 8/00-13-002/13-006).

преиспитивање самог статуса оркестарског музицирања. Он се уопштено може окарактерисати као својеврсна надградња музичког живота једне средине, нарочито средине која је у овом периоду, у поређењу са Београдом и војвођанским градовима, представљала периферно културно подручје у којем су главни носиоци музичког живота била певачка друштва. Делатност војних оркестара у градском јавном и културном животу као и концепција оркестарских репертоара, сагледане су у процесима историјског развоја локалне музичке културе и њеног уклапања у шире уметничке, идеолошке и културолошке процесе. Треба нагласити и чињеницу да је историја деловања институције војног оркестра у Нишу мање-више неистражена област, јер су још од оснивања Музике Краљеве гарде у Београду 1904. године, војне музике у унутрашњости Србије губиле важност у историји српске оркестарске музике и поред тога што је њихов број временом порастао (Пејовић, 1991: 328).[2]

Према војној уредби из 1899. Године, која је прописивала да се у сваком пешадијском пуку и коњичкој бригади сталног састава формира по једна војна музика, у Нишу је војна музика I класе (састав од 26 музичара) формирана при II пешадијском пуку „Књаз Михајло" и XV пешадијском пуку „Стеван Синђелић", а војна музика II класе (18 музичара) при коњичкој бригади. Војни оркестри свирали су на прославама државних празника, приликом церемоније дочека краљева Милана и Александра Обреновића, министара и других значајних личности из политичког живота Србије, учествовали су у музичком програму градских манифестација, сарађивали са певачким дружинама из Ниша и других градова (Алексиначка певачка дружина „Шуматовац", Лесковачко певачко друштво „Бранко", Певачко друштво „Момчило" из Пирота), наступали на беседама, концертима са мешовитим програмима, забавама и игранкама, музицирали недељом у градском парку или башти Официрског дома на променадним концертима, а војни музичари попуњавали су по потреби и позоришни оркестар. Репертоар ових оркестара пружао је уобичајену слику карактеристичну за војне музике у мањим градовима: на њему су се углавном налазиле пригодне композиције – маршеви, потпурија у виду обрада народних мелодија, музика за игру, оперске увертире и одломци из опера. Улога нишког војног оркестра у музичком животу града била је, укратко, слична улогама које су од шездесетих година XIX века „војене банде" имале у градовима Кнежевине Србије и Београду а односиле су се на музицирање приликом разних политичких, народних, дворских или црквених свечаности, променадне концерте и парадно свирање градским улицама (Ђурић-Klajn, 1981: 138). Војни музичари често су деловали и као диригенти нишких певачких друштава (наредник Драгутин Махањи

[2] Почетком двадестих година прошлог века, у Југославији је било 27 војних музика са око 1.200 музичара и 28 капелника (Пејовић, 1991: 328).

био је диригент певачког друштва „Слога", а Јиндрих Винш диригент певачких друштава „Абрашевић" и Нишке железничке и музикалне дружине „Константин"), док су се појединци бавили и педагошким радом као приватни учитељи музике: тако је Станислав Бинички, према сећању Браниславa Нушића, као гимназијалац у Нишу, прве поуке из свирања на флаути добио од војног музичара Павла Гајића (Нушић, 1924: 28, Pejović, 1966: 560).

Почеци организованог музичког школства у граду везани су управо за институцију војске. После двогодишњег рада прве Војне музичке школе у Београду (1905–1907) у пролеће 1914. године, руководство Музичке службе српске војске донело је одлуку о поновном оснивању овакве установе у селу Грејач у околини Ниша чији је управник био капелник Музике Коњичке дивизије Драгутин Покорни. Он је у школу долазио повремено, а наставу је водио Вићеслав Нигл. Поред војног музичара, виолинисте – концертмајстора Вићеслава Нигла, још десет наставника подучавало је око сто питомаца који су преузети из свих војних музика и неколико цивилних полазника. Први светски рат прекинуо је 1915. године рад ове школе, а питомци су се заједно са војском повлачили према Албанији (Крајачић, 2003: 93; Станковић, 2001: 9).

До почетка Првог светског рата капелници војних оркестра у Нишу били су чешки музичари Јован Урбан (1875–1952), Вићеслав Нигл (1857– ?) и Јосип Петрик (1875–?), музички образовани на Прашком конзерваторијуму и Вишој музичкој школи у Прагу (Крајачић, 2003: 118).[3] Претпостављамо да је рад коњичке музике у првој деценији XX века унапредио капелник Марко Радосављевић са дипломом Бечког конзерваторијума, који је једно време био члан Царске опере у том граду и музичар у војној музици Аустроугарске војске (Крајачић, 2003: 121). Он је са коњичком музиком у Нишу приређивао концерте у хотелу „Касина".[4] После Радосављевића, на том месту кратко се налазио Драгутин Покорни, касније диригент београдског Оркестра Краљеве гарде, јер је нишка коњичка музика крајем 1910. године расформирана, а капелник и музичари премештени у Београд.[5]

[3] Јован Урбан је од 1899. године деловао као војни капелник у Ваљеву, Нишу, Приштини, Скопљу и диригент хорова и певачких друштава у овим градовима (Крајачић, 2003: 124). У Нишу се вероватно задржао сасвим кратко, јер нема података о неким значајнијим активностима овог музичара чији су се маршеви, увертире и обраде народних мелодија често налазили на репертоарима српских војних оркестара. Петрик је у Нишу боравио уочи балканских ратова као нижи капелник I класе музике XV пешадијског пука „Стеван Синђелић". Нигл је музичко образовање стекао у Прагу и Бечу, а од 1901. године био је капелник у српској војсци, у музици II пешадијског пука у Нишу са којим је учествовао у балканским ратовима и Првом светском рату. Владимир Ђорђевић помиње његове оркестарске композиције у рукопису, које су се налазиле у Оркестру Краљеве гарде: *Мој идеал* (мазурка), *Она и он* (мазурка), *Опроштајни марш, XII Пешадиској пука марш* (1969: 217).

[4] Концерат, *Трговина*, 3, 10. јануар 1910.

[5] Опроштајни концерат, *Трговина*, 94, 28. новембар 1910: 3.

Институција војске била је централни симбол националне кохезије, па су самим тим и програми војних оркестара били у функцији демонстрације и конструкције националне идеологије и идентитета. С обзиром на обавезно присуство ових ансамбала на јавној сцени и градским манифестацијама које су се на њој одвијале, њихова основна улога састојала се у појачавању дејства догађаја који је готово увек био означен националним идеолошким предзнаком. Маршеви, кола и обраде народних мелодија у интерпретацији војних музичара, као репрезенти два централна дискурса целокупне српске музике XIX века: дискурса патриотизма и фолклора, били су неодвојиви део целине националне иконографије градских јавних приредби и светковина. У таквом контексту, реални естетски домети композиција и њиховог извођења налазили су се у другом плану – превасходни циљ било је директно или симболично преношење одређених порука путем музике.

Одјек европске, првенствено аустроугарске музичке културе, односно дискурс официрске углађености који је Милан Грол иронично назвао „капларске галантерије" (Грол, 1904: 310), видљив је у жанровима оперске, оперетске и популарне музике, која је била одлично прихваћена код градске публике, а коју је војни оркестар изводио у позоришту, на забавама, игранкама и променадним концертима. Међутим, изгледа да интерпретација Штраусових (Strauss), Супеових (Suppé), Офенбахових (Offenbach) и Ланерових (Lanner) дела није била на високом уметничком нивоу, јер је у нишкој штампи крајем XIX века уследила оштра критика војног оркестра:

> „Још давно могао је сваки и мало музикалан човек приметити неправилно и нескладно свирање. Од пет година чујемо једне те исте комаде, шкарт београдске војне музике, с изузетком нешто мало балских комада. (...) Чак и инструменти наше банде нису штимовани, а неки су и полупани. Ове неки лимар поправља, па услед тога влада при свирању највећа дисхармонија."[6]

И репертоар оркестра био је предмет критике у истом листу: „На концерту у недељу, видели смо, да је изостављен једини народни комад, односно српско потпури. Господин старешина музике требао би, да се држи програма (...), но нама се чини, да његове програме утврђују два три странца са железничке станице а не његови надлежни."[7]

Стваралаштво војних музичара доследно остварено у романтичарским оквирима, одговарало је духу времена, намени, склоностима и укусу публике. Оркестарска дела која су компоновали (маршеви, смеше, увертире, валцери, кадрили, полке) одликовали су се препознатљивим конвенцијама и композиционим решењима типичним за корпус музичке литературе намењене војним оркестрима и прилагођене њиховим извођачким могућностима.

[6] Војна музика, *Стара Србија*, 3, 6. јул 1889.
[7] Музика, *Стара Србија*, 8, 18. јул 1889.

И након завршетка Првог светског рата једини оркестар који је у Нишу континуирано музицирао био је војни оркестар.[8] Он је реорганизован 1918. године и после кратког боравка у Осијеку и Темишвару вратио се у Ниш као Музика Моравске дивизијске области, односно Музика XVI пешадијског пука Моравске дивизије. У класификацији војних оркестара, Музика Моравске дивизије припадала је војној капели I класе, што је подразумевало оркестарски састав од 50 музичара. Стандардном дувачком војном оркестру, двадесетих година придодат је и гудачки састав – штрајх оркестар II Коњичке дивизије. Комплетним војним ансамблом непосредно по формирању па до 1925. године дириговали су чешки музичари Вићеслав Нигл, Јарослав Швестка и Хуго Ридл, а затим капелници Драгољуб Живановић и Јосип Мајер.[9]

У мултинационалној Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца, касније Југославији, војска је била један од најважнијих инструмената у спровођењу државне политке развијања и јачања идеологије интегралног југословенства па су и програми војних оркестара били саображени парадигматским обрасцима који су учествовали у конструкцији југословенског идентитета. Министар војни издао је 1922. године наредбу да на сваком концерту војних оркестара више од половине програма мора бити састављено од композиција југословенских и словенских аутора.[10] Овако прописана концепција репертоара репрезентовала је, заправо, синкретистички спој различитости југословенског друштва, музичку представу идеје о југословенству као синтези локалних и регионалних идентитета.

Поред присуства на државним свечаностима, војним и градским манифестацијама, оркестар Моравске дивизије наступао је на официрским

[8] Наређењем Министарства војног и Морнарице од 27. марта 1920. године било је предвиђено да се за сваку дивизијску област формира по један војни оркестар (Крајачић, 2003: 69).

[9] Јарослав Швестка је од 1932. године био хоровођа Певачког друштва „Гусле" у Мостару (Гајић, 2008: 73). О војном музичару чешког порекла Хугу Ридлу не располажемо потпуним биографским подацима. Пре Првог светског рата боравио је у Далмацији, Босни и Херцеговини, Црној Гори и Албанији. Из Ниша је 1925. године премештен у Приштину, на место капелника Музике Косовске дивизијске области. Драгољуб Живановић завршио је Музичку школу у Београду и Државну академију у Бечу. Две године усавршавао се на Прашком конзерваторијуму и на музичким академијама у Риму и Паризу. Радио је као наставник у Војној музичкој школи у Вршцу, као капелник II Коњичке дивизије, а од 1937. године заменио је Драгутина Покорног на месту диригента Оркестра Краљеве гарде. Јосип Мајер (Хороседла, Чешка, 1888 – Сарајево, 1965) завршио је конзерваторијум у Прагу. Од 1912. године запослио се у Србији као војни капелник. За време балканских ратова и Првог светског рата налазио се на фронту, а за ратне заслуге одликован је орденом Белог орла са мачевима. До 1934. радио је у разним крајевима Југославије: Мостару, Бања Луци, Карловцу, Марибору, Нишу, Суботици. Крајем тридесетих година настанио се у Сарајеву, где је у Народном позоришту дириговао оперетама, а повремено и концертима Филхармоније. Компоновао је маршеве, фантазије, оперете Царев двојник, На Јадрану, сценску музику за драме Пјесникова љубав, Нечиста крв (Kovačević, 1984: 545). Према неким изворима, дужности војног капелника у Оркестру Моравске дивизије обављали су и Чеси Леополд Дворжак и Јосиф Рожђаловски (Petković, b. g: 9).

[10] *Време*, 30. јануар 1922: 3.

баловима и забавама које су организовале градске културно-просветне институције, позоришним представама, а заједно са певачким друштвима и на гимназијским, соколским и добротворним приредбама. Укратко, ниједна значајнија манифестација у граду није се могла замислити без војне музике: шездесети рођендан Бранислава Нушића прослављен је 1924. године свечаном академијом у Народном позоришту, у чијем је музичком делу, поред хорова „Бранко" и „Корнелије" учествовао и војни оркестар. Комеморативни скуп поводом преноса посмртних остатака Стојана Новаковића из Ниша за Београд (1926), освећење споменика на Чегру (1927), откривање бисте краља Александра Карађорђевића у Нишкој Бањи, државни празник Народног уједињења, обележавање рођендана чланова краљевске породице, такође су догађаји у којима је као незаобилазни репрезент државе учествовала војска и војна музика.

У настојањима војних диригената ка савлађивању концепције стандардног симфонијског концерта и одређеног броја опуса класичарског и романтичарског симфонијског репертоара, временом се у извођачким активностима Музике Моравске дивизије све више наметала потреба ка искораку из традиционалних локалних оквира и превазилажењу провинцијског карактера, односно приближавању оним вредностима које су у погледу достизања европског канона високе уметности чиниле суштину универзалистичке парадигме идеологије југословенства.

У том погледу, посебно место припада војном музичару и капелнику Хугу Ридлу јер је он 1924. године дириговао првим класично конципираним симфонијским концертом у Нишу, са уводном композицијом, солистичким концертом и симфонијом. Концерт хуманитарног карактера, чији је приход био намењен братству манастира Св. Климента из Охрида и сиромашном становништву Дебра, одржан је у сали Официрског дома. На програму су биле Увертира из Моцартове (Mozart) опере *Фиīарова женидба,* Концерт за виолину и оркестар Шарла Бериоа (Bériot) и Бетовенова (Beethoven) Прва симфонија.[11] У најави и приказу овог музичког догађаја није, међутим, наведено ко је био солиста у виолинском концерту белгијског композитора, чија је интерпретација добила позитивне критике:

> „Уопште узевши, концерат је у целини успео с обзиром на снаге којима оркестар располаже као и на то што је ово први концерат ове врсте за који је нужно и више и јачих музичких снага него што је дивизијска музика у стању и могућности да пружи. (...) Бериотов концерт за виолину изведен је са довољно прецизности у хармонији, ритму и динамици, а пратња оркестра је следила солисту који је своју партију добро савладао. (...) За жаљење је само што овај концерат није био посећен онако како је заслуживао, јер сем команданата моравске и коњичке дивизије, неколико виших и нижих

[11] Концертном делу претходило је предавање епископа Доситеја о значају братства Св. Климента.

> официра и једног броја дама, никог другог није било ни од грађанства ни од оних који се било као волонтери, било као професионални музичари баве... Стиче се једно горко уверење да наш свет како изгледа, нема ни воље ни смисла за музику." (С., 1924)

Две године касније, под диригентским вођством Драгољуба Живановића, војни оркестар је на слави Официрског дома, на Сретење 1926. године у симфонијском делу концертног програма извео *Словенску ūpу* Антоњина Дворжака (Dvořák), Шубертову (Schubert) Симфонију у хамолу и потпури *Jуīословенске ūерле* Леополда Дворжака. Хроничар овог догађаја одао је признање диригенту који се усудио да на програм бројчано скромног оркестарског састава уврсти Шубертово дело: „Требало је много снаге и смелости да се да симфонија са првим виолинама, који нису ни обични виолинисти, а камоли концерт-мајстори. Извођење h-moll симфоније трајало је читавих 35 минута" (Димитријевић, 1926). Истовремено, уз критичке опаске о стању у музичком животу Ниша, похваљена је одлука диригента да у погледу музичког садржаја представи вредно дело, не поводећи се за укусом публике:

> „Живановићев труд публика није ценила: ми немамо ни једног часописа који би се бавио музичким питањима, у Нишу нема музичко-уметничких концерата, те није чудо што се код наше публике обично постиже успех лаким мелодијама са површном сентименталношћу. Програм овог концерта није био у сагласности са музичким осећањима публике. Из ових разлога су боље примљене Леополдове 'Југословенске перле' од Шубертове Симфоније. Међутим, за сваку похвалу је што се г. Живановић није поводио за публиком." (Димитријевић, 1926)

Сагледавањем историјских чињеница везаних за делатност војног оркестра у Нишу до почетка Другог светског рата долазимо до закључка да је његова улога у локалној музичкој средини, у складу са духом времена, првенствено била средство културне кохезије, симболичних и утилитарних функција, учествујући у процесима самоидентификације. Пропагирање музике међу ширим друштвеним слојевима и покушаји уобличавања физиономије симфонијског концерта, односно просветитељско и едукативно деловање овог ансамбла допринело је у извесној мери оспособљавању публике за рецепцију уметнички вредних и стилски актуелнијих симфонијских остварења, која је нишка публика имала прилике да слуша у извођењу Оркестра Краљеве гарде 1939. и Београдске филхармоније 1940. године.[12]

[12] Оркестар Краљеве гарде са преко осамдесет музичара, на челу са диригентом Драгољубом Живановићем гостовао је у Нишу, Лесковцу, Скопљу, Куманову и Битољу са симфонијским програмом композиција југословенских и словенских аутора: С. Настасијевић (*Сабор*), Л. Николајевић (*И ди светлост*), Д. Големовић (*Карневал*), Ј. Готовац (*Симфонијско коло*), П. И. Чајковски (*Увертира 1812*), А. Дворжак (*Подневна вештица*) (Пејовић, 2004: 128). Концерт

Литература

Гајић, Милица. 2008. Цртице из музичког живота Ниша: делатност чешких музичара. *Мокрањац – часопис за културу*, 10: 70–73.

Грол, Милан. 1904. Уметнички преглед. Питање о оперети у Народном позоришту. *Српски књижевни гласник,* XVII, 11:310.

Димитријевић, Бор[иводе]. 1926. Концерат у Официрском дому. *Нишки гласник,* 24.

Ђорђевић, Владимир. 1969. *Оглед српске музичке библиографије до 1914. године.* Београд: Нолит.

Đurić-Klajn, Stana. 1981. Orkestri u Srbiji do osnivanja Filharmonije, u: *Akordi prošlosti*. Beograd: Prosveta: 128–154.

Kovačević, Krešimir, ur. 1984. *Enciklopedija jugoslavenske muzike*, I tom. Zagreb: JLZ.

Крајачић, Гордана. 2003. *Војна музика и музичари 1831–1945.* Београд: Новинско-издавачки центар „Војска".

Нушић, Бранислав. 1924. Живот и рад Станислава Биничког у слици и речи. *Comoedia, часопис за позориште,* музику и филм, 5: 1–32.

Pejović, Roksanda. 1966. Stanislav Binički kao organizator muzičkog života u Beogradu. *Zvuk*, 69: 558–567.

Пејовић, Роксанда. 1991. *Српско музичко извођаштво романтичарског доба.* Београд: Универзитет уметности.

Пејовић, Роксанда. 2004. *Концертни живот у Београду 1919–1941.* Београд: ФМУ.

Petković, R. Sava. bez godine. *Muzički život Niša 1877–1971.* (rukopis). Niš: Istorijski arhiv grada Niša.

С. 1924. Први симфонијски концерат оркестра Моравске дивизије. *Нишки гласник*, 49.

Станковић, Радосав. 2001. Трагедија ђака Војне музичке школе из Ниша у Албанији 1915. године. *Нишки весник,* 11: 9.

Sonja Cvetković

MILITARY ORCHESTRAS IN NIŠ UNTIL THE ONSET OF THE WORLD WAR II: MUSICAL, IDEOLOGICAL AND CULTURAL ASPECTS OF THE SPIRIT OF TIME

Summary

This paper represents the research about activities of the military orchestras (Orchestra of the Cavalry Division and Orchestra of the Morava Division) in Niš until the onset of the World War II. Numerous activities of military orchestras in the city's public and cultural life (organizing promenade and symphony concerts, performances during religious and national events, activities

Београдске филхармоније са Ловром Матачићем као диригентом и хрватским виолинистом Златком Тополским у улози солисте одржан је у сали Народног позоришта са следећим програмом: Д. Јенко – Увертира *Косово*, К. Сен-Санс (Saint-Saëns) – *Dance macabre*, Е. Лало (Lalo) – *Шпанска симфонија* за виолину и оркестар, П. И. Чајковски – Четврта симфонија, Р. Вагнер (Wagner) – Увертира за оперу *Танхојзер*. *Нишки нови лист*, 453, 16. март 1940.

of the Military music school, collaboration with other musical institutions – singing societies and theater), and the conception of their repertoires, viewed in the process of historical development of the local musical culture and its incorporation into the wider artistic, ideological and cultural processes of the period. The role of military orchestras in the musical life of Niš was, in short, similar to the role which military bands had in Belgrade and other cities of the Principality/ Kingdom of Serbia, later the Kingdom of Yugoslavia, and were related to performances in political, national, dynastic or church ceremonies. The institution of army was a central symbol of national cohesion, and therefore the programs of military orchestras were in a function of demonstrations and constructions of actual (Serbian, Yugoslav) ideologies and identities.

Key words: military orchestras, repertoire, Orchestra of the Cavalry Division, Orchestra of the Morava Division, musical life in Niš.

Оригинални научни рад / *Original research paper*

UDK 784.3.087.684“1918-1941 “(497.11)

КРИТИКА ХОРСКОГ СТВАРАЛАШТВА У СРБИЈИ ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА

Наташа Тасић
Висока школа струковних студија за васпитаче
Крушевац
sojfedjo018@yahoo.com

Сажетак

Хорско певање у Србији између два светска рата остало је у оквирима аматеризма, иако су остали жанрови кренули путем професионализације. Ипак, то није спречило композиторе да своје иновативне идеје пласирају и на подручју хорске музике. То је омогућавала концертна активност оних ансамбала који су имали високе интерпретативне домете. Ставови музичких писаца о извођењу нових дела хорског жанра били су углавном усаглашени, мада је било и појединачних одступања, а већина музичких писаца се афирмативно изјашњавала о композицијама осавремењеног израза.

Овај рад прати рецепцију међуратне хорске музике у тадашњој периодици и разматра утицај музичких критичара на свеукупни развој хорског жанра.

Кључне речи: критика, хорска музика, међуратни период, музички писци, Милоје Милојевић.

1. УВОД: ПРВИ СВЕТСКИ РАТ КАО КРАЈ И ПОЧЕТАК

Први светски рат, чија је стогодишњица обележена прошле године, често се посматра као означитељ прекретнице не само у општеисторијским оквирима, већ и у оним ужим: културним и уметничким. У српској уметничкој музици романтичарска епоха ближила се своме крају, а истовремено се отварало ново стилско поглавље које је покренуло нова музичка откривања нове жанрове, нове стилове, нова изражајна средства, нове извођачке апарате, нова интерпретативна достигнућа. Српска музика, раније у потпуности ослоњена на аматеризам, у времену након Великог рата снажно је отпочела процес професионализације у већини жанрова – пре свега инструменталних и вокално-инструменталних. Ипак, хорски жанр је, због своје природе, остао у оквирима аматеризма и у међуратном периоду. У многобројним међуратним хоровима још увек су певали музички ама-

тери, који су, упркос недостатку формалног образовања, били посвећени делатници убрзаног развоја музичког живота Србије.

Поменута граница између два стилска периода – везана за један историјски догађај, ипак се не може узети сасвим здраво за готово, нити посматрати потпуно ригидно и ограничавајуће, као што то ни са границама неких других периода у историји европске музике није био случај. У српској музикологији још увек није постигнут консензус о моменту краја епохе романтизма и отпочињања новог периода, али је употреба синтагми *међуратни период* и *период између два светска рата* прилично раширена. Ипак, полазећи од постулата да ванмузичка збивања нису релевантна за одређивање етапа уметничког развоја,[1] у досадашњој музиколошкој пракси прибегавало се ширењу граница периода, па се уз термин *међуратна српска музика* најчешће користила одредница *прва половина XX века*.[2] Музиколошкиња Биљана Милановић истиче да су насупрот искључиво романтичарској, моностилистичкој музици претходног периода, основне музичке одлике међуратног времена: преклапање стилова и стилски и жанровски плурализам, те стога „не можемо занемарити зачетке ових појава које сежу у године пре Првог светског рата" (Милановић, 2001:60). Тако поједини рани опуси композитора који су у српски музички живот ступили почетком века антиципирају њихов потоњи развој у правцу модернизације. Истовремено, аутори нешто старије генерације били су усмерени ка довршавању формирања романтичарске традиције. Придружујем се закључку Милановићеве да проучавање српске музике између два светска рата мора обухватити дела свих ових аутора настала у периоду након 1906–8 године.[3] Централни део овог рада почиње разматрањем управо једне композиције која је настала пре почетка Првог светског рата.

[1] Cf: Радован Вучковић. 1981. Опаске о периодизацији српске књижевности XX века. *Развојне етапе у српској књижевности XX века и њихове основне одлике* (зборник радова). Београд: САНУ, Научни скупови, књ. IX, Одељење језика и књижевности, књ. 1: 7–47.

[2] Cf: Катарина Томашевић. 2003. *Српска музика на раскршћу Истока и Запада? О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици између два светска рата*. Београд: Факултет музичке уметности. Необјављена докторска дисертација.
Ова дисертација има и своје штампано издање (Катарина Томашевић. 2009. *На раскршћу Истока и Запада: о дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*. Београд: САНУ, Музиколошки институт. Нови Сад: Матица српска, Одељење за сценске уметности и музику). Интегрална верзија дисертације и текст књиге разликују се у појединим сегментима, те су приликом писања овог рада коришћена оба извора.

[3] Cf: Биљана Милановић. 2001. Проучавање српске музике између два светска рата од теоријско-методолошког плурализма до интегралне музичке историје. Музикологија, бр. 1, Музиколошки институт САНУ: 60–61.

2. ДЕЛА КАО ИСТОРИЈСКЕ ПРЕКРЕТНИЦЕ: СЛУЧАЈ ОРАТОРИЈУМА *ВАСКРСЕЊЕ*

Уметничке прекретнице у историји уметности често су била сама дела. Такав пример налазимо у композицији која припада жанру хорске, тачније вокално-инструменталне музике. У питању је значајно дело Стевана Христића (1885–1958), први српски ораторијум *Васкрсење*, на текст Драгутина Илића (1858–1926), компонован 1912. године, практично на прагу Првог светског рата. Дело које је својом иновативношћу отворило жустру полемику аутора са критичарима вођену на страницама београдске штампе. Раскинувши везе са традицијом романтизма, ораторијум *Васкрсење* унео је прегршт новина у српску музику, те се с правом може назвати музичко-историјском прекретницом. У питању су иновације везане за тематику, жанр, вокално-симфонијску форму, али и звук, боју и експресију. Свеукупно у питању је остварење у стилском погледу на граници позног романтизма и импресионизма. Ако се томе придода и духовна тематика и форма латинске провенијенције, у потпуности непозната духовним жанровима српске музике, који су до тада били искључиво традиционално православни, може се наслутити да је културна јавност престонице након премијере била озбиљно узбуркана. Значајно је истаћи да је интерпретација *Васкрсења* представљала озбиљан изазов за српско музичко извођаштво, особито за хорски ансамбл.

Два музичка писца су после премијере дела иступила у јавност са критичким приказима. Били су то Јован Зорко и Милоје Милојевић (1884–1946). Оба текста су била генерално негативно опредељена према Христићевој композицији. Овде ћу се осврнути само на Милојевићев напис објављен у *Срйском књижевном їласнику,* због чињенице да је он био кључна критичарска личност међуратног периода. Он је Христићу спочитавао неоригиналност, епигонство и одсуство стила користећи речи: „Неоригинално дело нема стила јер прави стил је (...) део његовог и само његовог уметничког схватања. Према томе творац његов је неизражена индивидуалност, епигон, уметник другог реда, човек који нема рођених погледа на рођене снаге..”[4]. Тон овог цитата је више уопштен, а мање фокусиран на самог аутора Васкрсења, а још мање на само дело. Међутим убрзо потом следи директна осуда Христићевог остварења, али и својеврсно образложење разлога овакве оштрине критичарског пера: „Г. Христић написао је музику која за нас и за нашу средину значи нешто страно. Његова музика за Васкрсење је неоригинална музика”[5].

[4] Милоје Милојевић. 1912. Васкрсење, Библијска поема у два дела за сола, мешовити хор и оркестар. Речи од Драгутина Ј. Илића, музика од Стевана К. Христића. У Народном Позоришту 2. V 1912. *Срйски књижевни їласник*, књ. XXVIII, бр. 11: 862–868.
[5] Ibid.

Дакле за Милојевића основни проблем лежи у томе што је музика „страна": непозната, различита и нетрадиционална. Може се закључити да критичар у свом тексту практично није дао шансу *Васкрсењу* само због одсуства везе са традицијом. Даље у напису Милојевић истиче сопствена идеолошка начела и даје својеврсну лекцију „Са толико осећања дужности узимам себи слободу да напоменем Г. Христићу да је српски композитор само онај који интелигентно обрађује елементе своје народне музике–која несумњиво постоји-и на основу њених идиома ствара нове ритмичке, хармонске и мелодијске принципе, који ће бити и уметнички и национално оригинални"[6]. Дакле, одсуство националног је по Милојевићу неминовно неоригинално, без обзира на квалитете осталих компоненти уметничког остварења.

Оваква оштрина критичарског пера могла би се и тумачити као лични став писца спрам једне композиције, који је дакако легитиман, да у питању није Милоје Милојевић који је и сам у једном делу свог опуса дефинитивно раскрстио са традицијом[7]. Напоменућу да у питању није била ни лична нетрпељивост, јер је и пре и после написа о коме је реч Милојевић имао позитивна запажања о другим Христићевим остварењима. У сваком случају, неутемељеност критичарevих мисли мотивисала је Христића да у два наврата јавно, у штампи, одговори Милојевићу. Исцрпно и занимљиво тумачење ове полемике може се наћи у књизи Катарине Томашевић *На раскршћу Истока и Запада – о дијалогу традиционалног и модерног у српској музици од 1918–1941.* [8]

3. МИЛОЈЕВИЋЕВЕ КРИТИКЕ НАКОН ВЕЛИКОГ РАТА

На однос Милоја Милојевића према хорским делима изразито савременог израза битно је утицало и време. Тако је у годинама после Великог рата, када је већ било потпуно јасно да ће српска музика свим снагама тежити ка приближавању европским стилским токовима, Милојевић углавном афирмативно писао о композицијама са осавремењеним изразом. У својим текстовима из области духовне музике на пример, Милојевић се залагао за стварање музике која ће бити заснована на традицији, али је истицао и значај потребе да композитори у њој искажу све своје оригиналне потенцијале. Био је поборник духовне музике у којој се огледа садејство између традиционалног и модерног, а занемаривао је ауторе који су чврсто лежали на тлу традиције. Због поређења са раније поменутим

[6] Ibid.

[7] Нека од дела у којима су евидентна Милојевићева радикално модернистичка стилска стремљења су: експресионистички хорски циклус Пир илузија (1924); соло песма Sehr heisser Tag (1924); Ритмичке гримасе за клавир (1935); надреалистички балет Собарева метла и др.

[8] Катарина Томашевић, op. cit, : 35–57.

Милојевићевим написима о музици Стевана Христића, навешћу управо његов позитиван однос према Христићевом *Опелу* (1915), за своје време изузетно иновативном остварењу у коме је евидентан отклон од традиционалне српске црквене музике: „веома озбиљно дело, искрених акцената, племените осећајности, јасне фактуре и интересантне хармоније”[9]. Занимљиво је то да се Милојевић у једном свом тексту чак бавио и питањем могућег увођења инструменталне музике у богослужење, што се свакако коси са традицијом православља и које би представљало неупоредиво интензивнији уплив страних елемената у српску музику, него што је то био случај са *Васкрсењем*.

У том таласу прихватања савремених стремљења, а за време свог боравка на студијама у Прагу, године 1924. Милојевић је компоновао хорски циклус *Пир илузија* на текст Мирослава Крлеже (1893–1981). Ово дело спада у изразито модернистичка хорска остварења, како на плану музичког језика, тако и у погледу текстуалног предлошка. Читав музички израз произилази из композиторовог доживљаја суморности мрачних Крлежиних стихова. Психолошка драма везана за „болан, крвав тролик” у човеку, у Милојевићевој музици, као и у Крлежиној поезији, исказана је експресионистичким средствима. Такорећи ниједна компонента ове композиције нема додирних тачака са националним етосом, за који се Милојевић као музички писац залагао. Сам пишући о сопственом делу као обавезној нумери на такмичењу чланова Јужнословенког певачког савеза, он каже да је став *Трипших* из *Пира илузија* „веома сложен у смислу тоналном и тражи монументалну обраду”[10], не помињући при том суво експресионистичке особине остварења. Ипак, Милојевићево интересовање за музички експресионизам било је пролазног карактера а *Пир илузија* је једино хорско дело у коме су исказани овакви композиторови афинитети.

Контрадикторност Милојевићеве професионалне личности поново се уочава две године касније. На сличан начин на који је 1912. године, након премијере ораторијума *Васкрсење,* ово дело окарактерисао као недовољно оригинално и без одлика народног духа,[11] Милојевић је врло оштро реаговао и на једно хорско остварење свог млађег колеге Јосипа Славенског (1896–1955). На мети је била умерено експресионистички обојена композиција *Молитва добрим очима* (1925), коју је Милојевић назвао делом које „осим неприродних тешкоћа нема ничега у себи што би нам могло да измами уметничко признање.”[12] Одмах затим додао је и да у њој има „више каприса но интуиције, или и сувише интуиције без способности

[9] Милоје Милојевић. 1925. Организација музичког живота у нас – поводом извођења Христићевог Опела, Српски књижевни гласник, књ.16 бр. 4: 292.

[10] Милоје Милојевић. 1929. Концерти и утакмица, Политика, 13. јануар.

[11] Катарина Томашевић. Op. cit. :109–114.

[12] Милоје Милојевић. 1926. Југословенски концерт Београдског певачког друштва, Српски књижевни гласник, књ. 18. бр 8: 630–631.

да се она пробраним техничким средствима оствари кроз уметничко дело, 'и запитао се да ли 'те композиције заслужују толики труд и пожртвован рад'"[13]. Овако малициозан став изазвао је контрареакцију у авангардном часопису *Зенит*, који је гајио заштитнички однос према Славенском, иначе познатом симпатизеру зенитизма[14]. Непотписани аутор наводи: „Неизбежни доктор музикологије пронашао је за његову композицију *Молитву добрим очима*, да 'осим неприродних тешкоћа нема ничега у себи што би нам могло да измами уметничко признање.' Е наздравље!'"[15]

Будући да је након критике Христићевог *Васкрсења,* Милојевић био генерално наклоњен делима са мање или више осавремењеним изразом, чини се да је у случају критике Славенског у питању ипак био некакав лични анимозитет. Поменућу и то да је пред сам крај међуратног периода, 1939. године, Милојевић у тексту *Савремено југословенско хорско стварање* са ентузијазмом говорио о чињеници да је 20. век у Србију, као и у остатак Европе, донео „уметнички акценат интернационалнога вида...који се ничим (осим психолошки) не везује за наше народно музичко језгро", а затим додао: „Стил интернационалне физиономије утанчан је, и бива све више примењиван од стране наших композитора знаменитог талента, који су знаменити баш због тога што осећају снагу стваралачку и смеју да уђу у утакмицу са светским представницима тога стила. Са пуним признањем и поштовањем треба такве наше композиторе да прихватамо."[16]

Афирмативан став критичарских ауторитета према савремености у хорским делима несумњиво се позитивно одражавао и на рецепцију самих дела, како од стране публике, тако и од стране самих ансамбала. Овакав импулс ка модерности усмерен и према онима који не спадају у ред музичких професионалаца, био је од изузетног значаја за равноправно кретање и развој свих жанрова српске музике укорак с временом.

4. ТРАДИЦИОНАЛНО И МОДЕРНО У КРИТИКАМА ХОРСКОГ СТВАРАЛАШТВА

Уопштено гледавши, иновативна хорска остварења наилазила су на добар пријем и код осталих музичких критичара, од којих су многи и сами били композитори. Посебно интересовање за овај жанр показали су Михаило Вукдраговић (1900–1986), Коста Манојловић (1890–1949), Миленко Живковић (1901–1964), Петар Крстић (1877–1957) и Бранко

[13] Ibid.

[14] Cf: Мелита Милин. 2005. *Тонови нарицања, меланхолије и дивљине* – зенитистичка побуна и музика, Музикологија, бр. 5, Музиколошки институт САНУ: 131–144.

[15] Први концерт југословенске хорске музике, Зенит, 41, 1926: 32. Cf: Мелита Милин. Op. Cit: 142–143.

[16] Милоје Милојевић. 1939. Савремено југословенско хорско стварање. *Политика*, 27. јун.

Драгутиновић (1903–1971). Аутори критика су, осим процене квалитета интерпретације, често залазили у област анализе композиција, али и музичко-естетског сагледавања извођених дела. Нису ретки били ни случајеви да су чак, у корист анализе појединачних дела са репертоара одржаних концерата и разматрања општих прилика у развоју жанра, коментари о извођачком аспекту остајали у другом плану.

Тако на пример експресионистичку а капела композицију Михаила Вукдраговића *Молитва шума,* Бранко Драгутиновић у *Правди* 1937. године назива делом „пуним штимунга" и одређује синтагмом „изразити експресионизам чешког типа". Прилично иновативна хорска остварења овог композитора наилазила су на добар пријем и код других аутора: „Г. Вукдраговић је у своме мешовитом хору Радост вечери (на текст Г. Крклеца) дао у компликованом хорском ставу врло нежну импресионистичку слику меланхоличног штимунга, у широком даху и изразиту у детаљима."[17] Исте године, Милоје Милојевић пише афирмативно о композицији *Север дува* (1933) Косте Манојловића[18] на репертоару загребачког хора Лисински. Ово дело у коме су обрађене албанске народне песме, карактеристично по честој употреби дисонантних сазвучја, критичар је назвао типичном песмом „националистичког експресионизма високе уметничке вредности."[19]

Дубровачки реквијем (1930) Стевана Христића, композицију изразито импресионистичког хармонског колорита, Милојевић такође позитивно оцењује. Истичући складан однос садржаја текста и форме дела он наводи да је композитор: „успео да широким al fresco стилом изради једну отмену слику из стародревног Дубровника искоришћујући рапсодичан облик".[20] Ову Христићеву композицију која је била саставни део репертоара многих хорова и Миленко Живковић сагледава на сличан начин: „Г. Ст. Христић има јако развијен смисао за сцену, те је у своме *Дубровачком реквиему,* постављеном на широким звучним размерама, створио врло успешну сценску визију..."[21]

Аутори написа у штампи често су се освртали и на степен техничке захтевности репертоара. Милојевићева хорска композиција *Видовданска причест* спадала је у ред најчешће извођених дела, а пред хорове је постављала врло високе интерпретативне захтеве. Миленко Живковић укратко даје њену садржајну анализу: „...рађена у широким архитектонским склоповима, са дуплим хоровима и масивним хармонским блоковима,

[17] Миленко Живковић. 1933. Концерт Српске црквене певачке дружине из Сомбора. *Трговински гласник*, 22. март.

[18] *Север дува* припада Манојловићевом хорском циклусу *Песме земље Скендербегове* из 1933. године.

[19] Милоје Милојевић. 1935. *Музички преглед*. За идеју уметности и уметничког национализма код нас. – Поводом концерта Лисинског, Опуса и Гусла. *Српски књижевни гласник*, књ. XLV, бр. 1: 66.

[20] Милоје Милојевић, 1935. Ibid.

[21] Миленко Живковић, op.cit.

са текстом који је оптерећен прекомерном (или пренамештеном) патриотском егзалтацијом, није могла да избегне театралну патетику, али рађена сигурном руком деловала је сигурно и силно на наша чула..."[22]

Наупрот најчешће позитивном ставу према делима у којима се одражавао макар минимум модернизације стваралачког израза, присуство композиција чврсто утемељених у традицији на репертоарима хорских концерата, углавном је неповољно карактерисано. Тако је на пример Миленко Живковић дела *Двоје драīих* (1908) Станислава Биничког (1872–1942) и *Поскочице* (1909) Божидара Јоксимовића (1868–1955), са традиционално романтичарским стилским језиком, компоноване на текстове Милорада Петровића (1875–1921), одлучно описивао као она „без икаквих уметничких претензија." Одмах затим у истој критици Живковић и хор *Девојка и ветар* Петра Крстића, на текст његовог савременика Густава Крклеца (1899–1977), у коме чак има и повремених импресионистичких хармонских захвата, ставља раме уз раме са анахроним романтичарским делима, али и проницљиво додаје да је у њој аутор „дао више речитативно–фрагментарни стил јако зависан од текста, у коме је дао и мало слободније везе."[23]

Петар Коњовић (1883–1970) био је један од најплоднијих хорских композитора међуратног периода. Она његова дела која су носила доминантно романтичарско стилско опредељење, код различитих аутора изазивала су сличне реакције. Тако на пример Милојевић готово разочарано наводи да је хорска композиција *Тамара* (1912), на текст Војислава Илића (1860–1894), дело које „није карактеристично за Коњовића у опште нарочито не за данашњег Коњовића, аутора збирке *Моја земља*, али је карактеристично као последњи дах примитивне романтике у нас."[24] О хору *Сумрачак īада* (1910) на репертоару концерта ансамбла *Сīанковић*, Милојевић говори као о композицији „не баш најсрећније изабраној међу хоровима Коњовићевим" у којој је изражен „псеудоромантичарски лиризам,"[25] док Манојловић тврди да она „одудара од онога стила који је Коњовићева карактеристика и одаје његово лирско-романтично расположење."[26] Миленко Живковић се нешто блаже изјашњава о особинама другог значајног Коњовићевог хорског дела: „У 'Мериди' је наш уважени композитор изразио своје романтичарске наколености које се разливају чак до благе сентименталности сажете у звучан облик пун колорита и потребних контраста."[27]

Сви ови наводи датирају из периода од 1926–1936. године, времена када су чак и музички писци и композитори старије генерације очигледно били

[22] Ibid.
[23] Ibid.
[24] Милоје Милојевић. 1926. Југословенска хорска музика – Поводом концерта „Лисинског" у Загребу. *Срīски књижевни īласник*, књ. XVII, бр. 2: 136.
[25] Милоје Милојевић. 1934. Концерт хора „Станковић" пред пут у Бугарску. *Полиīика*, 25. март.
[26] Коста Манојловић. 1934. Југословенски концерт хора „Станковић". *Време*, 27. март.
[27] Миленко Живковић. 1938. Концерт Првог београдског певачког друштва, *Време*, 13. мај.

свесни неминовности стилског прогреса српске музике и неопходности да нова дела крену новим стилско-изражајним путевима.

5. ЗАКЉУЧАК

Из свих наведених критичких написа произилази да су се различити аутори ипак у суштини једнако изјашњавали о квалитету хорских композиција српских стваралаца између два светска рата. Са једне стране, позитивно о делима у којима су се макар делимично огледала иновативна стремљења, а са друге стране, негативно о стилски анахроним композицијама ослоњеним на романтичарску традицију. Контрадикторност се уочава пре свега у лику Милоја Милојевића чији теоријски ставови и уметничка продукција нису увек били на истој линији. Разлог томе, могуће је, лежи и у самој природи хорског жанра, као оног који је укључивао најмасовнији извођачки фронт, ослоњен на аматерске снаге. То му је давало изразито комуникацијску функцију. Због ширине аудиторијума коме се хорски жанр обраћао било је важно да се осавремењавање дешава постепено, управо кроз садејство традиционалних и модерних елемената за које се Милојевић – музички писац залагао. С друге стране, Милојевић – композитор упознао је током свог школовања у центрима европске авангарде[28] најрадикалније музичке подвиге својих савременика, па није тешко закључити да су таква искуства несумњиво провоцирала његову стваралачку личност да се и сама опроба на сродним стилским таласима. Верујем да у томе управо лежи разлог поменуте недоследности.

Од изузетног је значаја чињеница да су теоретска настојања водећих критичарских личности кореспондирала са стилском оријентацијом композитора хорских дела, али и са репертоарима многобројних певачких друштава. На тај начин су синхронизовано допринели да се хорски жанр, упркос снажним одјецима још недовршеног српског романтизма, развија и у оквирима стилског плурализма међуратног периода.

Литература

Вучковић, Радован. 1981. Опаске о периодизацији српске књижевности XX века. *Развојне етапе у српској књижевности XX века и њихове основне одлике* (зборник радова). Београд: САНУ, Научни скупови, књ. IX, Одељење језика и књижевности, књ. 1: 7–47.

Живковић, Миленко. 1933. Концерт Српске црквене певачке дружине из Сомбора. *Трговински гласник*, 22. март.

Живковић, Миленко. 1938. Концерт Првог београдског певачког друштва, *Време*, 13. мај.

[28] Милоје Милојевић школовао се у Минхену (1907–1910. и Прагу 1924–1925).

Манојловић Коста. 1934. Југословенски концерт хора „Станковић". *Време,* 27. март.

Милановић, Биљана. 2001. Проучавање српске музике између два светска рата од теоријско-методолошког плурализма до интегралне музичке историје. *Музикологија*, бр. 1, Музиколошки институт САНУ: 60.

Милин Мелита. 2005. „Тонови нарицања, меланхолије и дивљине" – зенитистичка побуна и музика, *Музикологија*, бр. 5, Музиколошки институт САНУ: 131–144.

Милојевић Милоје. 1912. Васкрсење, Библијска поема у два дела за сола, мешовити хор и оркестар. Речи од Драгутина Ј. Илића, музика од Стевана К. Христића. У Народном Позоришту 2. V 1912. *Српски књижевни гласник*, књ. XXVIII, бр. 11: 862–868.

Милојевић, Милоје. 1925. Организација музичког живота у нас – поводом извођења Христићевог Опела, *Српски књижевни гласник,* књ.16 бр. 4: 292.

Милојевић, Милоје. 1929. Концерти и утакмица, *Политика*, 13. јануар

Милојевић, Милоје. 1926. Југословенски концерт Београдског певачког друштва, *Српски књижевни гласник,* књ. 18. бр 8: 630–631.

Милојевић, Милоје. 1939. Савремено југословенско хорско стварање. *Политика*, 27. јун.

Милојевић, Милоје. 1935. Музички преглед. За идеју уметности и уметничког национализма код нас. – Поводом концерта Лисинског, Опуса и Гусла. *Српски књижевни гласник,* књ. XLV, бр. 1: 66.

Милојевић, Милоје, Југословенска хорска музика – Поводом концерта „Лисинског" у Загребу, *Српски књижевни гласник,* књ. XVII, бр. 2, 16. јануар 1926: 136.

Милојевић, Милоје. 1934. Концерт хора „Станковић" пред пут у Бугарску. *Политика,* 25. март.

Томашевић, Катарина. 2009. *На раскршћу Истока и Запада: о дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941).* Београд: САНУ, Музиколошки институт. Нови Сад: Матица српска, Одељење за сценске уметности и музику.

Nataša Tasić

CHORAL MUSIC CRITICISM IN SERBIA BETWEEN THE TWO WORLD WARS

Summary

Despite of overall tendencies towards professionalization in Serbian music between two world wars, choral music of that period was still, almost absolutely, performed by amateurs. However, this fact did not discourage composers, and many of them incorporated new and innovative ideas even in their choral works. Absence of professional ensembles caused that these works were exclusively performed by few choirs, also amateur ones, but with high interpretative capacities. Most of music critics and writers supported innovative tendencies in choral music and wrote affirmatively about them, although there were some exceptions.

This paper examines reception of Serbian choral music between two world wars through analysis of writings in periodicals, and also considers influence that music critics had on overall development of choral genre.

Key words: criticism, choral music period between the two wars, music writers, Miloje Milojevic.

Оригинални научни рад / *Original research paper*

UDK 811.183.41:[783.2.087.683:271.2.089.9]

СРПСКИ ЈЕЗИК КАО СРЕДСТВО ЛИТУРГИЈСКЕ КОМУНИКАЦИЈЕ

Дарко М. Савић
Српска Православна Црква, Лакташи
Република Српска
parohija.laktaska@gmail.com

Сажетак

У данашње вријеме, на богослужењима у Српској Православној Цркви (СПЦ) све ширу заступљеност добија савремени стандардни српски језик. Највећи разлог за то је потреба Цркве за активним учествовањем вјерних на богослужењима, што је отежано ако је у употреби језик који није разумљив. Са друге стране, многи оправдано страхују да ће доћи до маргинализације и постепеног губљења традиционалног литургијског израза, јер немамо разрађене критеријуме и препоруке о саодносу ова два богослужбена језика.

У овом раду, поред разматрања наведене проблематике и различитих ставова о њој, представићемо неколико нотних примјера из Свете Литургије, у којима смо покушали, што је могуће више, задржати уобичајени музички метар и мелодију на коју су пјци навикли, али са преведеним текстом на српски језик и акцентом који је прилагођен савременом изговору.

Кључне ријечи: језик, превод, традиција, текст, мелодија.

УВОД

Врхунац мисије Свете браће Ћирила и Методија био је служење Литургије на старословенском језику. То се највјероватније догодило на васкршњој Литургији 864. године у стоном граду Велике Моравске. Тиме је омогућено масовно покрштавање словенских народа и њихово укључивање у социокултурни дио Европе. Уједно, то је била и својеврсна литургијска ренесанса, јер је до тада богослужбени израз окоштао признавањем искључиво јеврејског, грчког и латинског језика као сакралног, а свјесно учествовање вјерника других националности било је онемогућено, јер њихови језици нису били дозвољени за богослужбену употребу – били су свјетовни. Традиција и искуство ране Цркве (на истоку) не познаје језичку баријеру између свештенослужитеља и народа па је јасно да данас постојање такве баријере није одрживо.

Након ослобађања од турског освајања, у неколико наврата покушава се превазићи овај проблем[1]. Данас је дозвољено свештеницима да изаберу језик по слободној вољи, па имамо случајеве гдје се служи само на црквенословенском језику (чешће у манастирима), или свештенослужитељ служи на савременом српском језику, а народ одговара (појући, пјевајући) на црквенословенском језику што је најчешћи случај, а истовремено и својеврстан феномен. Није лако оправдати праксу да свештеник говори једним језиком, а народ одговара другим, и то језиком којег тешко разумије. Ријетко можемо чути да је сва служба на српском језику. Са једне стране, то је добро јер се тако одржава црквенословенски језик који је дио нашег словенског идентитета и нипошто не бисмо смјели да га изгубимо, али је и лоше, јер народ тешко може активно учествовати у богослужењу.

Због разних историјских, политичких, етничких, практичних и др. разлога, до данас није ријешен овај проблем. Зашто је такво стање остало до данас, треба посебно истражити. Присуство архаичних језика у богослужењу Цркве доводи до пасивизације улоге лаика и до пренаглашавања дихотомије између црквеног (духовног) и свакодневног (свјетовног) живота, а у култури до продубљавања јаза између сакралног и профаног.

НОТНИ ПРЕВОД

Српској Цркви потребна је обнова, ренесанса какву су својевремено направили Св. браћа Ћирило и Методије, како бисмо вратили активно учествовање народа на Литургији, а то се постиже, између осталог, употребом савремених стандардних језика у својству богослужбених. Таква реформа би изњедрила, као и увијек до сада, нови замах у умјетности и култури.

Велики број текстова одавно је преведен на српски језик[2], али, проблем настаје када тај текст треба да отпојемо[3], а поготово ако желимо задржати,

[1] У овом раду нећемо наводити историјске детаље јер то није тема овог рада, а и предвиђени простор то не дозвољава. Задовољићемо се само констатовањем чињеница.

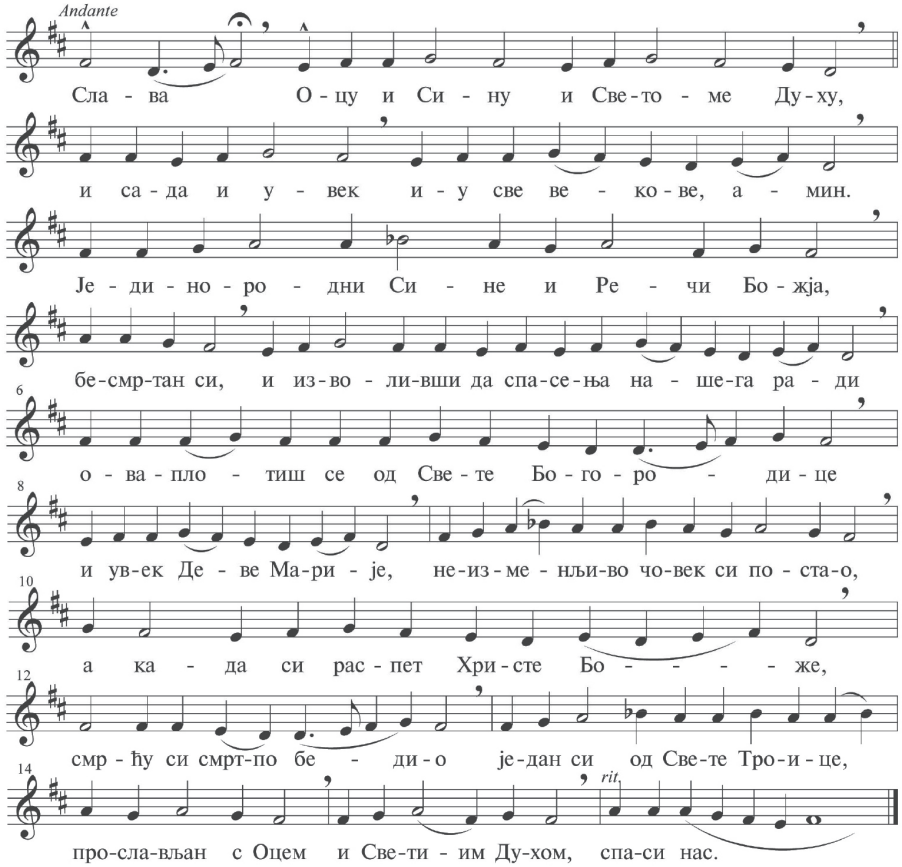
[2] У примјерима ћемо користити српски превод из Служебника, (Свети архијерејски синод СПЦ, Београд, 1998), који је уједно и званичан превод у употреби у СПЦ.

[3] Зашто појањем а не говором? Појање дефинишемо као црквено, богослужбено пјевање и тиме га разликујемо од сваког другог пјевања. Изводи се искључиво гласом јер је глас словесни, човјечији (богомдани) апарат којим вршимо дијалог са Богом. Бог се човјеку обраћа ријечју, а човјек, пошто нема савршену ријеч, Богу узвраћа појањем. Ријеч изражена кроз појање, говори много више од саме, изговорене ријечи. Појањем обожујемо вријеме и простор и тако постајемо учесници у божанском домострој спасења. Из овога се већ види да на Литургији сви треба да пој у, али не по нечијем укусу, него свједочећи Истину. Тражимо Архетип нашег постојања и покушавамо га остварити у нашим животима. Појањем доживљавамо откровење и преображавамо своју личност до висине Духа Светог. Појање, као и остале свештене умјетности, у потпуности изражава Цркву као икону Царства која се остварује кроз заједницу људи са људима и са Богом. Богослужбени живот и литургијска умјетност не смију бити обиљежени антропоцентризмом и сентиментализмом, нити посматрани и доживљени као допуна актуелног потрошачког духа, јер су у супротности са подвижничко-литургијским начином постојања у Цркви. О овоме опширније: чланак „Литургијско појање –

колико је то могуће, раније уобичајену мелодију и метрику (по „Мокрањцу“). Савремени српски језик много је „тврђи“ од црквенословенског, акценат није исти, многи слогови не завршавају самогласником што је тамо ријеђи случај, неке ријечи не можемо ни превести на српски језик него их преводимо описно, што додатно усложњава појање јер добијемо већи број слогова, итд.

У понуђеним примјерима, превод можемо упоредити са Мокрањчевим записом на црквенословенском језику. Свако ко се барем информативно бави црквеним појањем и умјетношћу, моћи ће примијетити велики број могућности и начина како би се то могло отпјевати. Не треба олако схватити ову проблематику, јер да је тако, не бисмо имали ситуацију да већ стотину година појемо на тешко разумљивом језику.

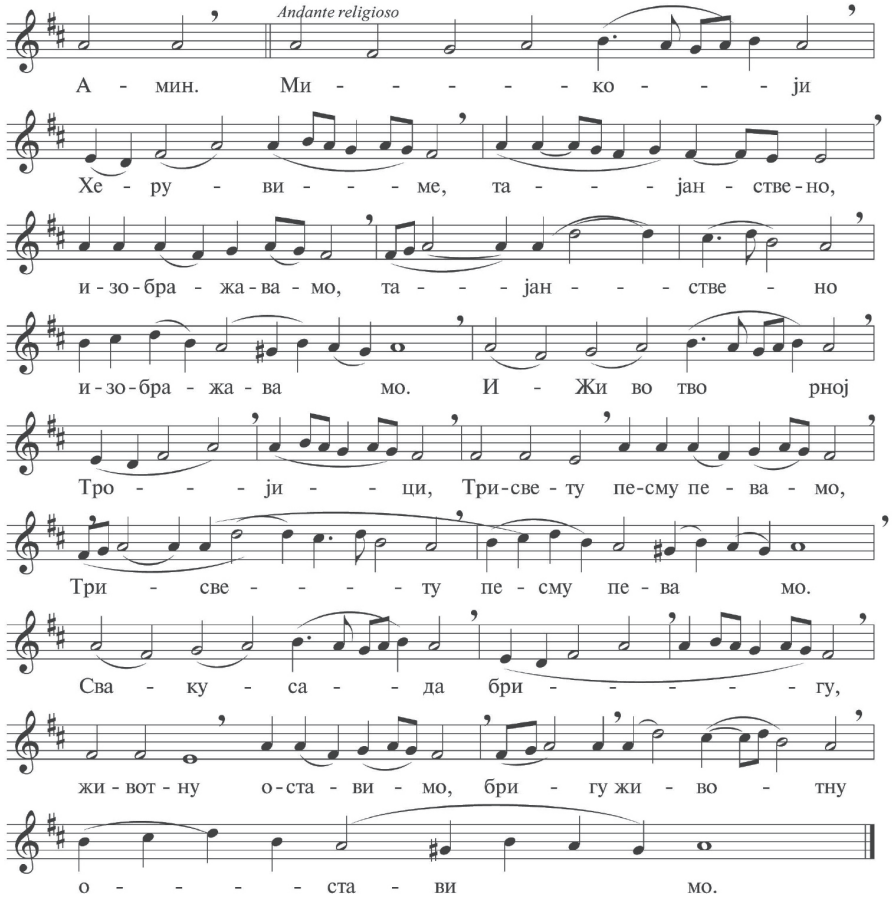
Примјер 1[4] – *Друга слава (Други антифон)* – Морали смо помјерити одређене слогове како би се уклопили у савремени српски језик.



богословске смјернице за будућност српског пјенија“, објављен у зборнику радова са скупа Владо Милошевић 2013. године, од истог аутора.

[4] Аутор текста је са ијекавског говорног подручја, па таквим писмом и пише, али у Служебнику је екавски изговор, па такав наводимо у примјерима. Овај детаљ показује колико је сложен наш савремени језик и колико још треба времена и рада да он заживи у потпуности као богослужбени језик.

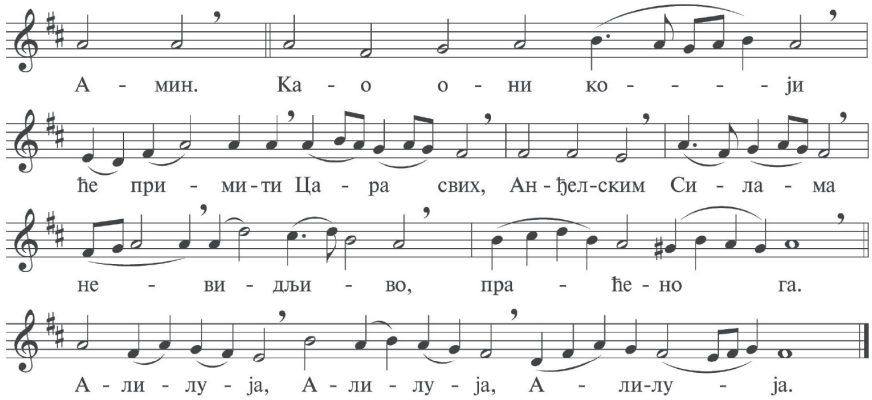
Примјер 2. – *Херувимска пјесма* – Поје се када свештеник износи дарове на Велики вход.



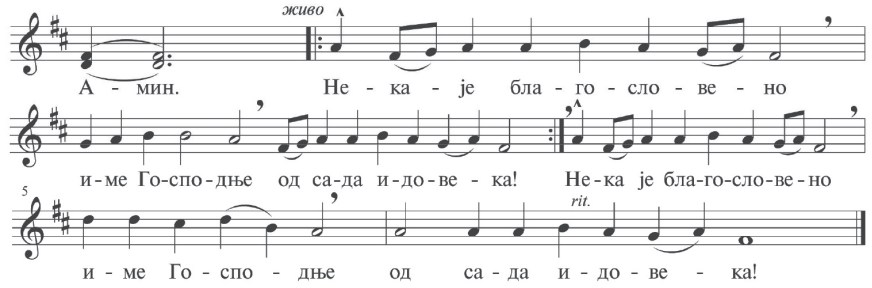
Због потребних свештенорадњи, ова пјесма треба полако да се изводи. У Мокрањчевом *Општем појању*[5] на црквенословенском језику, због потребне дужине, поједине ријечи понављају се више пута, чиме се добија потребно вријеме, али се текст разводни и губи се прави смисао. Свакако, јасно је да је текст примаран, а мелодија је рухо у које смо ријеч увили, како бисмо је на љепши начин принијели Богу. У овом примјеру, покушаћемо, барем дјелимично, избјећи непотребно понављање и направити корак ка бољој разумљивости и повезаности текста.

[5] Мокрањац, Ст. Стеван, 1935. Опште појање. Београд, 170

Примјер 3. – *Јако да царја* – Наставак *Херувимске ūјесме.* На крају је *Алилуја,* која се разликује од Мокрањчевог записа, јер данас већином на овај начин појемо.



Примјер 4. – *Буди имја* – завршетак св. Литургије.



ЗАКЉУЧАК

Овде понуђени покушаји увођења савременог српског језика у литургијски израз нису први, али се надамо да неће остати ни усамљени у будућности. Ми треба да обезбиједимо коегзистенцију два богослужбена израза уз балансирање њихових елемената према оријентационим понуђеним критеријумима, чувајући традицију и идентитет, али и дајући ново и разумљиво богослужење. Једна од основних премиса Цркве Христове јесте да у свакој епохи и свакој средини богослужење ваља обављати на језику блиском и разумљивом сваком вијернику који учествује у литургијском животу. Порука Цркве Христове, у њеном двије хиљаде дугом дјеловању, увијек је била иста, али су јој за њено изражавање неминовно били потребни различити језици. Потенцијално, ова се порука да материјализовати у сваком језику: сваки језик је добродошао да постане „тијело" те поруке, како би она била разумљива свакоме друштву, свакој нацији и свакој епохи.

Савремен, разумљив језик, неопходан је предуслов активног и свјесног укључивања лаика у богослужење, њиховог превазилажења улоге пасивних посматрача и задобијања улоге сарадника у Литургији – наравно, на начин

који је одредила Црква у складу са својим устројством, што, са своје стране, води реафирмацији централне еклисиолошке категорије – заједнице.

Данас у СПЦ ми немамо свима разумљив језик али имамо појединачне ентузијасте који то желе промијенити. Углавном су то индивидуални покушаји који лако воде ка разводњавању и губљењу основног етоса, јер сваки појединац „на свој начин" покушава препјевати Литургију. Усудићемо се понудити примјере како можемо нормирати појање, записати у нотама и препустити времену да заживи и пређе у уобичајену употребу.

На крају, можемо поставити питање: Ко је тај (или која институција) који/а ће одредити како ће се и чије композиције појати на богослужењу? Одговор можемо дати кроз питање: Ко може да предложи неку нову ријеч и да она уђе у употребу, или да компонује пјесму која ће бити народна? Само народ, кроз неко вријеме, може дати употребну вриједност новим ријечима, пјесмама, обичајима... и дати коначан суд о понуђеном. Народ усваја ријеч, макар она била туђица, народ препјевава пјесму која постаје „народна"... Народ ће одабрати и појање којим ће се обраћати Богу на богослужењима! Ми, теолози и музиколози, можемо представити нове црквене пјесме, химне, преводе, молитве и сл. али и препустити коначан суд и вредновање.

Идући у том правцу, понудили смо ове редове, надајући се да ће се још неко упустити у овај подухват како бисмо омогућили живо учествовање вјерника на богослужењима и развој црквеног израза и умјетности.

Литература

Мокрањац, Ст. Стеван, 1935. Опште појање. Београд, 170

Службеник, 1998. Свети архијерејски синод СПЦ, Београд

Darko Savić

SERBIAN AS THE LANGUAGE OF THE LITURGICAL COMMUNICATION

Summary

Nowadays, a contemporary standard Serbian language is used more widely in the divine service worship of the Serbian Orthodox Church (SPC). The crucial reason for this is the need of the Church for the active participation of the faithful in worship, which is rather difficult if the language used is not understandable to the most of the faithful. On the other hand, many, with good reason at that, fear that there a gradual marginalization and loss of traditional liturgical expression will take place since we lack coherent and clear criteria and recommendations as regard to relationship between these two liturgical languages.

In this paper, in addition to analyzing these issues and different views about it, we also present a few examples from the scores of the Divine Liturgy, where we try as much as possible to keep the common musical meter and melody to which the cantors are used to with the translated text and focus on the Serbian language.

Key words: language, translation, tradition, text, melody.

Оригинални научни рад / *Original research paper*

UDK 27:398+316.722(497.2)

ХРИСТИЯНСТВО И ТРАДИЦИИ. НАРОДНИ ПРАЗНИЦИ И ОБИЧАИ ПО БЪЛГАРСКИТЕ ЗЕМИ

Мая Димчева
СУ „Св. Климент Охридски“
ФНПП - катедра „Изобразително изкуство“
maqdimcheva@mail.bg

Резюме

С установяването на християнството като официална държавна религия в България, народната обредност, обичаите и празниците, наложили се трайно и устойчиво по нашите земи, постепенно преминават в адаптация между християнство и традиционна народна култура. Голяма част от традициите и вярванията, характерни за народното творчество, дават своето отражение и в църковното изкуство, придавайки му специфичен облик и съдържание. Календарната обредна система обединява водещи области на народната материална и духовна култура-архитектура, изобразително изкуство, занаяти, облекло, поминък, музика, песни, танци и пр. Те от своя страна са свързани с източноправославните ценности и традиции, съхранили се от векове в паметта на българския народ като част от културно-историческото ни наследство за съхранение на националната ни идентичност.

Ключови думи: християнство, традиции, обичаи, културно наследство.

В недалечното минало нашият народ е отдавал голямо значение на християнските празници, в които неизменно се преплитали езически вярвания и християнски религиозни представи. В кръговрата на хилядолетната история българинът е съхранил богата съкровищница от разнообразни обредни практики, ритуали, вярвания. Разбирал е значението на символите, скрития смисъл на всяко действие, заклинание, забрана или поверие. Създавал е своите приказни герои, предавал е на поколенията легендите, митовете и преданията, възпявал ги е в песни, разказвал ги е в приказки и притчи, голяма част от които са се съхранили и до наши дни.

Библейските представи влизат трайно в живота на българския народ с установяването на християнството като официална държавна религия. Те разкриват основните концепции за света, човека и историята, широко проникват в монументалната църковна живопис, иконописта, миниатюрата, дърворезбата. Заедно с това народната обредност, обичаите и

празниците, наложили се трайно и устойчиво по нашите земи, постепенно преминават в адаптация между християнство и традиционна народна култура. Народните празници и обичаи с богатото си съдържание от действие, слово, музика, цветове, пластични обредни форми и танци с лекота се вплитат в църковната празничност, внасяйки пъстрота и жизненост в човешкото битие.

Паралелно с християнския календар народната памет е запазила древните обреди и ритуали, носители на нравственоетични, културни категории и ценности. Разкриват сложния свят на старите българи, тяхната мъдрост и духовност.

Голяма част от традициите и вярванията са преминали в народното творчество, дали са своето отражение и в църковното изкуство, особено в епохата на Възраждането, придавайки му специфичен облик и съдържание. Нашите иконописци и зографи стриктно са спазвали иконографските канони, но често са привнасяли допълнителни елементи от бита, легендите, преданията в своите творения. Народните носии, типични за даден регион, обогатяват цялостния образ на редица по-известни български светци - св. Злата Мъгленска, св. Георги Нови Софийски, св. Никола Нови Софийски и др.

Съхранените от езическата епоха многобройни вярвания и традиции продължават своя живот в една нова християнизирана форма, постепенно променяйки своето съдържание и символика. Независимо от многобройните исторически превратности, в системата на календарната традиция от втората половина на XIX и началото на XX в. вече съществува една устойчива източноправославна основа, върху която се изгражда култовата почит към светците в цялата балканска етнокултурна общност (Попов 2008:129,212). Съжителството между древни по своя произход и характер паганистични вярвания и християнските култови практики, и почитането на светците и църковнопразничните ритуали се оформя постепенно типично за Балканите явление, което дава основание на редица съвременни автори да го определят като „народно“, „синкретично“, или като „битово християнство“, „фолклорна религиозност“ , „народна църковност“ и пр. (Михайлова 2000:3,5).

От една страна, в представата на народната памет християнските светци често се свързват с езически божества, а от друга - празничната обредност постепенно се присъединява към християнската, като я допълва и обогатява. Но в хода на времето празниците и обичаите започват да губят първоначалната си обредно-магическа същност, за да отстъпят място на християнската традиция. В съвременността започва да доминира игровата, развлекателната форма на изява, която извежда хората от ежедневието, за да ги въведе в атмосферата на обредността и празничната емоционалност.

Традицията остава устойчива в хода на времето, тя е част от бита на народа, предава се почти неизменно от поколение на поколение, отразява

начина на мислене, въплъщава се във форми на поведение и действия. Народните традиции и свързаните с тях обичаи до голяма степен се определят и крепят от въведените в социалната практика разнообразни игрови форми на изява. Играта е важен компонент, която поражда положителни естетически емоции, придава пъстрота и развлекателност на обредните действия. Тя съдържа далечни отгласи от примитивното образно мислене, от вярата в заклинанията и магическите ритуали (Дяков 2003:38).

По този начин чрез празничното обредно общуване се регулират отношенията в семейството, рода и цялата селищна общност, запазват се традициите. Те засягат не само дейността на възрастните, но и дейността на самите деца, които участват активно в тях. Голяма част от тях оказват възпитателно въздействие върху подрастващите, а днес ни напомнят за добродетелите на някогашния род, който се е стремял да създава ред и хармония в общността, да възпитава в дух на любов, взаимно уважение и разбирателство (Атанасов 1997:250).

Народните празници и обичаи, с изключително богатото си съдържание, се вплитат в съвременната празничност и обредност, като запазват едновременно с това етническото си своеобразие. Паралелно с християнския календар, народната памет е съхранила древните обреди и ритуали, както и съответните ритуални текстове. Някои от тях са загубили своя обреден характер (например обредните песни и приказките) други, като стиховете за светци, заемат забележително място в репертоара на изпълнителите на религиозния епос. Пречупени през фолклорните представи, те се явяват забележителни образци на народната херменевтика, от които можем да почерпим познание за религиозния и нравствен идеал на българите (Дроснева 2002:112,115).

В голяма част от песенния фолклор представите за грях и възмездие са под знака на религиозни култови правила, навлезли във всекидневния бит на българина. Това е сферата, в която се чувства влиянието на традиционния народен морал и представата за ценностите в християнската религия (Ангелов 2002:147,160,161,180). В легендите, народните песни и притчи неведнъж се споменава, че не трябва да се работи в празнични дни или в навечерието на християнския празник. В тези дни, според традиционните вярвания и установените църковни правила, хората трябва да се въздържат от обичайната си трудова дейност вкъщи, на нивата, в градините и лозята. Това е неизменно повтаряна забрана през целия календарен цикъл и всяко нарушение се осъжда като недопустим грях.

Процесите на адаптация между езичество и християнство в сферата на народната митология и традиционния календар постепенно пораждат наличието на единен, изграждан столетия наред модел на календарна система, в която присъстват християнските празници на светците, духовните водачи, покровителите на народа и природните стихии.

В определената календарна система, съответно място заемат светците покровители на космическите и земните пространства, на домашните дейности и занаяти, на любовта и брака, на животните и стопанската дейност, на живота и смъртта. Тяхната функционална характеристика остава постоянна и устойчиво съхранена не само в нашата традиция, но и в празничната обредност на повечето балкански народи.

Така св. Богородица е защитница на майчинството и жените, на бедните и страдащите; св. Никола също покровителства бедните, както и рибарите, моряците и търговците. Под неговата власт е съсредоточено земното пространство с неговата необятна водна шир. В народната памет неговият образ се е съхранил като ,,крилат юнак", а в народните легенди и митове той ,,лети над океана" и пази корабите от бурите и урагана.

Небесното пространство е подвластно на св. Илия - ,,слънчево-небесния градушкар", който води непрестанни битки с демоните на природата - змейове, лами и хали.

Между небето, земята и отвъдния свят е архангел Михаил - ,,крилатия отвъден душевадник", свързващ трите сфери на космическото пространство. ,,Пастирът –змееборец" св. Георги също води битка със змея, както и ,,огнената" св. Марина със змията. Змеят и змията са олицетворени, както от народната митология, така и от възгледите на християнството, като символи на злото, на дявола и силите на хтоноса.

,,Господарят на зимата и вълците" е св. Димитър (св. Мина също е господар на вълците); средата на зимата е около Зимния Атанасовден (покровител на мечките) - 18 януари, а най-големите студове са на Ивановден - 7 януари. Средата на лятото е около Петровден (29 юни) и Илинден (20 юли), а най-големите горещи дни са през ,,Горещниците"(15, 16, 17 юли).

Така се оформя т.нар. ,,двуделно сезонно и стопанско деление", което е типично за всички балкански народи и което разделя календарната година на лятно и зимно полугодие. Основна разграничителна линия при това сезонно деление на годината е централният зимен ориентир – Димитровден (26 октомври) и централният годишен летен ориентир - Гергьовден (6 май). Обредните практики фиксират определени представи, вярвания и ритуали, свързани с прехода от лято към зима и от зима към лято, намерили най-ярък израз в двата срещуположни празника в сезонния народен календар.

Народът особено внимателно е следил времето преди преминаването от един в друг годишен цикъл, от едно състояние на света в друго, когато все още времето е междинно, пределно и гранично. В народните песни и легенди св. Георги е възпят като ,,млад и силен юнак, зелен и милен хубав светец", който , носи лято, възседнал бял кон; а св. Димитър - ,,с дълга бяла брада, от която се изсипва първият зимен сняг", яхнал червен кон. Така тези легендарни светци се изобразяват и в иконите и стенописите, съгласно

християнската иконография. Широко разпространена е поговорката, че св. Димитър „събира членовете на семейството“, освобождава овчарите и ратаите, за да се договорят за следващата година; а св. Георги „ги разделя“, защото новата стопанска година започва с Гергьовден.

Според народните представи зимният Атанасовден „разтуря празниците, които св. Петка повежда“. Симеоновден (1 септември) слага началото на есенната оран и сеитба, а зимният Симеоновден (3 февруари) - на пролетната. Така в народния календар се оформят празници, които определят сезонното и стопанско разпределение през годината. Те имат своите антиподи и реализират опозициите: лято - зима, сеитба и жътва, със съответните преходи от един цикъл към друг.

Традиционният народен календар като самобитна система на организация и отчитане на времето в рамките на една цяла година е структуриран върху принципа на цикличността, в който делничният работен ритъм преминава в празничния, обредно-ритуален ритъм. Празникът не е само средство за отбелязване цикличността на времето, а се свързва и с определени традиции и обичаи.

Дните от Петковден до Димитровден имат митичен смисъл и съответстват на „Мръсните“ („Поганните“ дни) от Коледа до Йордановден. Те представляват сакрална граница между старата и новата година. Наричат ги още „щури дни“ или „Вълче погано“. Осмислят граничното време, в което светът е по-опасен, неподреден и хаотичен. Това е преходът към„мъртвото“ зимно време, затова през този период са установени редица правила, забрани и ритуали (Венедиков 1983:96,97,106).

Целта на голяма част от обредите е свързана с благодарността към светците, за тяхната помощ и покровителство, за богатата реколта и успешно завършената аграрна година. Друга част от ритуалите целят да се почетат и умилостивят свръхестествените сили, които властват в живота на хората, за да се предпазят от болести и нещастия, винаги с надеждата за по-добра година. В цялост тези езически по съдържанието си вярвания са адаптирани към църковния календар и християнския култ към светците.

На предпочитанията към ярките, наситени багри от народния творец, дължим голямото разнообразие при изработването на уникални обредни реквизити. По тях се поставят точно определени украсителни елементи, утвърдени от народната вяра. Творчеството и красотата, съпътстващи обредните практики се приемат като защитна сила против злото и хаоса в света. Украсата на повечето обредни вещи обикновено съдържа цветя, плодове, зеленина. Използват се също разноцветна вълна, нанизи от пуканки, боб, стафиди, орехи (Старева 2005:241,246). Често в украсата присъства ябълката. Ябълката в народните традиции е символ на жизненост, любов и плодородие, тя е посредник между двата свята на живите и мъртвите. Ябълката е плодът от Райската градина, а св. Петър,

според народната традиция е пазачът на Райската градина, затова на Петровден се принася в жертва ябълка-петровка.

Цветята и китките са основен обреден реквизит,те присъстват на всеки празник, особено през пролетния и летния сезон. Особено характерни в това отношение са празниците Цветница, Великден, Гергьовден, Спасовден, Еньовден и др.

Магически и символични функции съдържа и сурвачката. Народните сурвачки са символ на богата трапеза, а тяхната украса е много пищна и разнообразна. Обичаят „Сурва" започва още в първите часове на Новата година. Сурвачката символизира световното дърво и е знак на Вселената, поради това се вярва, че тя притежава магическа сила. С нея могат да се преодоляват всякакви препятствия, за да се постигнат желаният успех и благополучие.

Мартеницата е типичен обреден символ широко разпространен в нашата традиция. Млади и стари всяка година на 1 март се закичват с мартеници за здраве, дълголетие и благополучие. Изработва се от усукан памучен или вълнен конец, а основните цветове са червен и бял. Белият цвят в мартеницата символизира чистота, невинност (както и в християнството). В народните песни често се пее за „Бяла Рада" и „Бял Димитър". Червеният цвят означава жизненост, здраве, любов. Съдържа предпазна функция и затова освен на хора мартениците се връзват на плодни дървета и на животни за предпазване от зло и за плодовитост.

Символиката на кръга като магическо пространство изразява идеята за единство, безкрайност и ограниченост, за пространство и време, това е вечния кръговрат на битието и цикличността. Кръглото пространство от древни времена се възприема като символ на изобилие, плодородие, здраве, добро и щастливо семейство, на победа над злото (Дяков 2003:38,66).

Народните празници изобилстват от кръгови ритуални шествия, разпространени са също така защитните обхождания при суша, градушка; кръговото обредно заораване на землището или при строеж на къща; ритуалните танци около болен човек („русалии"); обхода на свещените извори и параклиси от нестинарите и т.н.

Кръглата форма на обредните вещи също има магическа обредна функция. Кръглият кравай или питата се възприемат като модел на космоса. Венците и китките са изградени апотропейно в кръг. Те пазят момите, коледарите, младоженците, както и вратите на къщите. Обредната им функция е да продуцират и съхраняват здравето на хората и домашните животни, да осигуряват дълголетие и плодородие. Кръгът и като предмет, и като обредно действие (обикаляне, танцуване, опалване и пр.)означава овладяване, очовечаване на света, превръщането му от враждебно в безопасно място за човека.

Трапезата е пространството, в което се осъществява единението на семейството. Това е мястото, около което се събира целият род за всички

по-важни събития в него. Трапезата сакрализира това пространство, защото в схващанията на българите празникът е неделим от трапезата. Тя приобщава седящите около нея към определени ценности и разбирания, създава усещането за участие в обща ситуация, действие и идея (Танчева 2008:313).

Съзнавайки изключителната роля на трапезата в бита и празниците, народът е създал свои неписани правила от изисквания, забрани и вярвания, предавани на поколенията за това как се реди трапеза, как седят всички около нея, какви молитви се произнасят преди и след хранене и т.н.

Житото и хлябът, които се поставят върху трапезата, символизират вярата във висшето, доброто и благополучието. Хлябът е свещен, той е дар от Бога, затова българите са се отнасяли към него с особено благоволение още в древността. На християнските празници житото и хлябът се освещават в свещения център на селището, където е храмът, на трапезата хлябът се поставя също в центъра и се освещава.

Медът е божествена храна, еликсир на живота, който дава много сила и дълъг живот. В митологията е известно, че пчелата може да прекрачва границата между физическия и отвъдния свят (Чешмеджиев 2008:53). Пчелата е вестител на доброто, символ е на чистата душа, на девствеността. Съществува народна легенда за „Бялата пчела", с която се олицетворяват ангелите и в която се разказва за блажената кончина на св. Иван Рилски. С мед се лекуват различни болести, с мед се прави пита за новороденото, мед има задължително на всяка сватба. В християнската традиция се почита св. Харалампий като „избавител от всички болести". Счита се, че светецът е покровител на меда и лечението с различни пчелни продукти. Ето защо се вярва, че медът, осветен в деня на св. Харалампий (10 февруари) е особено лековит.

Петелът в народната традиция се асоциира с дома, припокрива се с понятието „стопанин", затова се вярва, че къща, в която няма петел ще запустее. На него са посветени специални дни от народния календар (напр. Петльовден - 20 януари), правят се курбани, а перата служат за украшение и за предпазване от зли сили. В християнството петелът е отъждествяван със зоркостта - „бъдете всякога будни…" (Матей, 26:41). На някои икони се изобразява петел на най-високата точка на покрива на къщите, символ на зоркия пастир.

Вярва се, че змията също така пази домашното огнище и стопанските земи, поради което тя се приема и за стопанин на дома (домашен покровител). Затова и е отредено място до огнището или под прага на дома. Народът се страхува от змията, но едновременно с това я почита. В митологията олицетворява хтоничните свръхестествени сили, свързани с мъртвите и прадедите, с магията и медицинските познания.

В календарната система съществува своеобразен „змийски цикъл" от народни празници, целящи умилостивяването на влечугите и предпазва-

нето на хората и домашните животни от тях. Християнската традиция приравнява змията с дявола, като символ на злото, на коварството и грехопадението (Бит.3:14-15).

Според отделни представи св. Теодор пристига на бял кон, покрит с бяло платно. В дясната си ръка държи лъжица, а в лявата - тепсия, с която гони змиите (Северозападна България). Широко е разпространен култът към св. Марина (17 юли), особено в южните райони на България. Тя се приема за господарка на змиите, а според поверието носи влечугите в забрадката или в престилката си. Св. Марина се изобразява в някои икони със змиевидно същество в ръката, (което олицетворява дявола) или държи дявола за рогата, с което се подсказва за победата на християнската вяра над злото в света. Понякога светицата държи кошница, от която се подават змийски глави.

Според легенди и предания връзката между световете се осъществява от змея. С опашката си той свързва небесния, земния и долния свят, с тялото си - поддържа земята. В българския фолклор змеят се олицетворява като закрилник на стопанството, враг на ,,халата и ламята", които често нарушават реда и хармонията в природата, т.е. самият змей се явява в ролята на ,,змееборец" (Беновска-Събкова 1995:64,65).

Когато змеят е благоразположен към човека, той става негов покровител. Всяко село или селищна общност си има змей ,,сайбия" (стопанин), който пази земята от суша и градушка, а хората от различни беди и нещастия. Фолклорната традиция свързва св. Георги Победоносец - един от най-почитаните светци в християнския свят, освен с езическите пролетни скотовъдни култове и с мотивите за змееборство. Св. Георги е представен като конник, който побеждава змея и освобождава царската дъщеря, предопределена за жертва. Така е изграден легендарният му образ в народните песни и предания, така се изобразява и в иконографските сюжети.

Фолклорният мотив, залегнал в основата на ,,Георгиевската легенда" синтезира в себе си основни митологични идеи: ,,за възвърнатата вода" (от езерото, което змеят пресушава); за възстановената хармония в природата; за освобождаване на пролетта и растежа; за борбата между космическия ред и тъмните сили на хаоса, а в християнството - победата на доброто и християнската вяра над злото и смъртта.

Еленът е един от най-често срещаните символи във всички древни религии и култури, включително и в християнската религия. ,,Унищожител на видимите злини е еленът, а на невидимите – смирението" (св. Йоан Лествичник).

Еленът има свойството да открива змията, според митологията. Улавя я с ноздрите си и я поглъща. Причината за дълголетието му е не само неговата сила, но и неговата благост, миловидност и липса на гняв, според християнската традиция.

Образът на елена присъства не само в библейската традиция и официалната книжнина, но и в народните предания, песни, приказки и вярва-

ния, а така също в произведенията на народното изкуство и занаяти. Среща се в сюжета на някои коледни и лазарски песни - „на чело му слънце грее, на гърди му - месечина, рогове му чисто злато".

Еленът, както и петелът е соларен символ (символ на слънцето). Още от древни времена датира митичният образ на слънцето в образа на елен със светещи златни рога, пробягващ небесния свод от изток на запад. Митологичното съзнание го свързва с борбата със силите на мрака и хтоноса.

В християнската традиция еленът символизира безсмъртието на човешката душа. Ежегодната смяна на рогата се свързва със символиката на преминаването от смъртта към възкресението. Иконографски еленът често се изобразява край Световното дърво на живота - един от най-разпространените символи на вечно възраждащия се космос; а клонестите му рога се отъждествяват с дървесната корона, олицетворяваща небесния свят. И днес още могат да се видят стенописи на световното дърво с елен и слънце между рогата му върху фасадите на някои възрожденски къщи, отразяващи вярването в неговата апотропейна функция (Караджова 2008:64,67).

Голяма част от символите, преминали от древността до християнско време, запазват своето значение, но вече с друг смисъл от по-висш порядък. Някои от тях присъстват в раннохристиянското изкуство, като подготвят почвата и за следващите времена, оказвайки известно влияние върху иконописта и фресковата живопис, за да наситят облика на това изкуство с по-богато съдържание.

Неповторимостта и богатството на народните празници и обичаи заедно с християнските традиции разкриват нова страница от нашето историческо и духовно наследство. Според изследователите на народната ни култура, значителна част от обредите, обичаите и празниците, наследени по-късно и от християнската култура, образуват обща единна сплав, в основата на която е заложена ценностната система на българите, изграждана през вековете и която е била опора в тежките години на робството за съхранение на националната ни идентичност.

Календарната обредна система обединява водещи области на народната материална и духовна култура (архитектура, изобразително изкуство, занаяти, облекло, поминък, музика, песни и танци); осмисля същността и съдържанието на такива социални и духовни феномени като празник, обичай, обред, традиция, ритуал, символика. Те от своя страна са свързани с източноправославните ценности и традиции, с историческата памет на българската държава, с борбите за националната свобода и независимост.

С право можем да определим народните традиции, съхранили се от векове в паметта на българския народ, като част от културно - историческото ни наследство. И днес това богато наследство допринася за утвърждаването на етнокултурното единство на нацията, обогатява и съхранява душевността й.

Литература

Ангелов, Д. *Душевността на българина в песенния фолкор*. София, 2002, с.147, 160–161, 180.

Атанасов, Ж. *Народните традиции и обичаи и тяхната роля за възпитанието*. В: сб. Антология по теория на възпитанието, т. - 1, София, 1997, с. 250.

Беновска - Събкова, М. *Змеят в българския фолклор*. София, 1995, с. 64–65.

Василева, М. *Български традиционен календар. Илюстрована енциклопедия*. Пловдив, 2002, с. 87–88.

Венедиков, И. *Медното гумно на прабългарите*. София, 1983, с. 96–97, 106.

Дроснева, Е. *Фолклор, библия, история*. София, 2002, с. 112–115.

Дяков, Т. *Митология, фолклор, литература*. София, 2003, с. 115.

Дяков, Т. *Народният календар, празници и вярвания на българите*. София, 2003, с. 38, 66, 122.

Караджова, Д. Еленът и неговата символика в някои агиографски тексове. В: сб. *Християнска антология и народни вярвания*, София, 2008, с. 64–67.

Михайлова, К. За съдържанието на термина битово, фолклорно християнство в славянската фолклористика. София, 2000, с. 3–5.

Попов, Р. *Светци и демони на Балканите*. Пловдив, 2008, с. 129, 212.

Старева, Л. *Български обичаи и ритуали*. София, 2005, с. 241, 246, 231, 237, 119–121.

Старева, Л. *Български светци и празници*. София, 2005, с. 177–179, с. 52–53.

Танчева, Е. *Трапезата - общуване и общение*. В: сб. Християнска антология и народни вярвания. София, 2008, с. 313.

Чешмеджиев, Д. Бялата пчела в безименното (народно)житие на св. Иван Рилски. В: сб. *Християнска антология и народни вярвания*. София, 2008, с. 53.

Maya Dimceva

CHRISTIANITY AND TRADITIONS. NATIONAL HOLIDAYS AND CUSTOMS IN THE BULGARIAN LANDS

Summary

With the establishment of Christianity as an official state religion in Bulgaria, the folk ritualism, customs and feasts that have permanently and steadily established themselves on our lands, turned gradually into an adaptation between Christianity and traditional folk culture. A large part of the traditions and beliefs, characteristic for folk art affect also ecclesiastical art, giving a specific appearance and content to it. The calendar ritual system incorporates leading areas of folk material and spiritual culture - architecture, fine arts, handicrafts, clothing, occupation, music, songs, dances etc. They, on their part, are connected with the Eastern Orthodox values and traditions that have for centuries been engraved in the Bulgarian people's memory as part of our cultural and historical heritage for preservation of our national identity.

Key words: christianity, traditions, custom, cultural heritage.

Оригинални научни рад / *Original research paper*

UDK 784/785.091“19“ D. Šostakovič

ŠOSTAKOVIČEVA INSTRUMENTALNA DELA IZ TRIDESETIH GODINA XX VEKA: IZAZAOVI POSTMODERNIH TUMAČENJA

Filip Milinković
Univerzitet umetnosti u Beogradu
interdisciplinarne doktorske studije
odsek Teorija umetnosti i medija
filip.milinkovic85@gmail.com

Sažetak

Stvaralaštvo Dmitrija Šostakoviča (1906–1975), ključne kompozitorske figure sovjetske Rusije, izvanredno bogato i raznovrsno po žanrovskim interesovanjima, još od vremena kada je prvi put predstavljeno na Zapadu (1927. godine, izvođenjem diplomskog rada, *Prve simfonije*), izaziva veliko interesovanje publike, izvođača i naučnika. Plodan i dugovečan, Šostakovič je počeo stvaralački put u vreme prvog revolucionog talasa i proletkulta, da bi se tridesetih godina XX veka našao na meti najžešćih kritika socrealizma zbog opere *Ledi Magbet Mcenskog okruga*. U ovom radu Šostakovičev opus iz tridesetih godina biće sagledan iz drugačijeg ugla sa ciljem da se osvetli odnos socrealizma prema kompozitorovim avangardnim nastojanjima u vezi sa specifičnostima samog muzičkog jezika, a ne primarno njegovih ideoloških pozicija. Polazeći od teorijskih okvira Amre Latifić (Latifić 2010) posebno će biti ukazano na potencijal novog čitanja slojevitih značenja Šostakovičeve muzike. Kao studije slučaja, biće razmotrena dva dela – *Sonata za violončelo i klavir op. 40 u d-molu* i *Peta simfonija op.47 u d-molu*

Ključne reči: D. Šostakovič, socrealizam, interpretacija*, Sonata za violončelo i klavir op. 40 u d-molu, Peta simfonija op.47 u d-molu.*

Stvaralaštvo Dmitrija Šostakoviča (1906–1975), ključne kompozitorske figure sovjetske Rusije, izvanredno bogato i raznovrsno po žanrovskim interesovanjima,[1] još od vremena kada je prvi put predstavljeno na Zapadu (1927. godine, izvođenjem diplomskog rada, *Prve simfonije*[2]), izaziva veliko interesovanje publike, izvođača i naučnika. Plodan i dugovečan, Šostakovič je

[1] Opus Šostakoviča uključuje opere (Nos, Ledi Magbet Mcenskog okruga/Katarina Izmajlova), balete (Bistri potok, Zlatni vek), filmsku i pozorišnu muziku, 15 simfonija, 15 gudačkih kvarteta i brojna druga kamerna dela, veliki broj koncerata (za klavir, violinu, violončelo, trubu i dr.), vokalno-simfonijska i klavirska dela.

[2] Bruno Valter je 22. 11. 1927. godine izveo simfoniju sa berlinskim simfoničarima.

počeo stvaralački put u vreme prvog revolucionarnog talasa i proletkulta, da bi se tridesetih godina XX veka našao na meti najžešćih kritika socrealizma[3] zbog opere *Ledi Magbet Mcenskog okruga.*[4] Od tog vremena, diskusije o njegovom stvaralaštvu su neminovno prožete ideološkim raspravama, a često su na ova pitanja u potpunosti fokusirane.[5] U ovom radu Šostakovičev opus iz tridesetih godina biće sagledan iz drugačijeg ugla sa ciljem da se osvetli odnos socrealizma prema kompozitorovim avangardnim nastojanjima u vezi sa specifičnostima samog muzičkog jezika, a ne primarno njegovih ideoloških pozicija. Polazeći od teorijskih okvira Amre Latifić[6] posebno će biti ukazano na potencijal novog čitanja slojevitih značenja Šostakovičeve muzike. Kao studije slučaja, biće razmotrena dva dela – *Sonata za violončelo i klavir op. 40 u d-molu* i *Peta simfonija op. 47 u d-molu.*

Sonata za violončelo i klavir op. 40 u d-molu Dmitrija Šostakoviča jedinstvena je sonata namenjena ovom instrumentu u kompozitorovom opusu. Napisana je u leto 1934. godine, u vreme premijere Šostakovičeve opere *Ledi Magbet Mcenskog okruga* neposredno pred prvu osudu kompozitora od strane partijskog vrha, a koja je usledila nakon oštrih kritika u časopisu *Pravda* upućenih ovom delu 1936. godine.[7] U ovom periodu autor se, osim produkcijom *Ledi Magbet*, dosta bavio filmskom i pozorišnom muzikom, tako da sonata stoji izdvojena od ostalih, kako kamernih, tako i drugih dela posvećenih gudačkim instrumentima. Ovo je takođe i period emotivne uzburkanosti u njegovom životu, jer se nedugo pre toga razveo od svoje prve žene Nine, zbog afere sa mladom studentkinjom koja je igrala ulogu Katarine Izmajlove.

Sonata je prvo obimnije delo kamernog karaktera i iskustva bavljenja njome su autoru dobro poslužila pri stvaranju drugih kamernih dela (gudačkih kvarteta u kojima je eksperimentisao sa sredstvima izražavanja), ali i tradicionalno koncipiranih simfonijskih dela, koja su omogućila njegovo „iskupljenje" pred Komunističkom partijom (počevši od *Pete simfonije* 1937. godine).

Sonata je završena za svega nekoliko nedelja u avgustu 1934. godine, posvećena je Šostakovičevom dobrom prijatelju violončelisti Viktoru Lubatskom koji je sa kompozitorom bio i njen prvi izvođač. Premijerno je izvedena 25. decembra i

[3] Cf. Борис Гројс, 2009. Стил Стаљин (прев. Добрило Аранитовић). Београд: Службени гласник, 51–58.

[4] Аноним, 28-ое января 1936. Сомбур вместо музыки – об опере «Леди Макбет Мценского уезда». Правда, http://www.theremin.ru/archive/sovok/sumbur.htm

[5] Весна Вучинић, 2002. Шостакович – идеологија и дело. Београд: Фото Футура.

[6] Amra Latifić, 2010. Paradigme ruske avangardne i postmoderne umetnosti. Beograd: Čigoja štampa.

[7] Članak Haos umesto muzike je objavljen samo dva dana nakon što je operu posetio Staljin, za koga se smatra da je bio i autor ili makar koautor teksta. U članku je opera osuđena kao „formalistička" i „gruba, primitivna i vulgarna". Kao rezultat ovog i serije drugih tekstova, opera je skinuta sa repertoara u Rusiji narednih 28 godina. Druga redakcija opere izvodi se pod nazivom Katarina Izmajlova. Zanimljivo je da je opera Ledi Magbet Mcenskog okruga izvedena u Beogradskoj operi 1937. g. izazvavši reakciju tada jednog od vodećih kritičara, Vojislava Vučkovića. Cf. Соња Маринковић, Јубилеј Дмитрија Шостаковича, Нови Звук (27), 2006, 41–42. Mada je rasprava pretežno vođena oko pitanja muzičkog jezika dela, ona u suštini ima izraziti ideološki naboj.

dobro je primljena. Prvi snimci su načinjeni već početkom četrdesetih godina, u izvođenju Pjatigorskog (1940, 1947) i Šafrana (1946), a do danas je snimljeno više od 80 izvođenja[8] i sonata se nalazi na repertoaru svih vodećih čelista.

Peta simfonija je prvo veliko delo nastalo posle 1936. godine. Ona označava Šostakovičev zaokret ka isključivo instrumentalnoj (apsolutnoj) muzici. Posle zabrane *Ledi Magbet* kompozitor je odustao od realizacije operske trilogije koju je želeo da posveti ruskoj ženi, a tokom mnogo godina uopšte se neće obraćati poetskom tekstu kao inspiraciji za komponovanje i uopšte muzičko-scenskim žanrovima.[9] Taj zaokret je bio iznuđen: Šostakovič više nije rizikovao da se neposredno izloži partijskim kritikama. Jezik instrumentalne muzike imao je potencijal dvosmislenosti značenja i dvosmislenost će potom biti često korišćena u evaluaciji Šostakovičevog stvaralaštva, kao i u samim njegovim zapisima i komentarima povodom pojedinih dela. Simfonija je premijerno izvedena novembra 1937. u Lenjingradu pod upravom kompozitorovog bliskog prijatelja Jevgenija Mravinskog. Doživela je ogroman uspeh, prihvaćena je i od publike i od stručne kritike, kao i partijskih aktivista pred kojima je izvedena na za to posebno organizovanom sastanku. Ostao je upamćen komentar Alekseja Tolstoja objavljen u časopisu *Izvestija*: "Slava našem dobu što je obasulo svet ovakvim izobiljem veličanstvenih zvukova i misli! I slava našem narodu što je iznedrio takve umetnike!" Reakcije su u svim novinama bile izuzetno pozitivne. Jezik simfonije je okarakterisan kao uspešno razrešenje Šostakovičevih zabluda i dostojno "iskupljenje" za učinjene "greške". Godinu dana kasnije simfonija je izvedena i u Moskvi (Državni simfonijski orkestar pod upravom Aleksandra Gauka u Velikoj dvorani Konzervatorijuma, 29. januara 1938), a nedugo potom o delu je vođena rasprava na posebnoj sednici udruženja kompozitora.[10] U beleškama koje je Šostakovič uredno vodio o tim danima zapisao je sledeće:

> *Moje novo delo bi se moglo nazvati lirsko-herojskom simfonijom. Njegove osnovne ideje su ljudska patnja i optimizam. Želeo sam da dočaram njegovo utvrđivanje kao pogled na svet kroz niz tragičnih konflikata u sklopu jedne velike unutarnje misaone borbe.*
>
> *Tokom diskusije lenjingradskog odeljenja udruženja kompozitora neki od mojih kolega su nazvali moju Petu simfoniju autobiografskim delom. Sve u svemu, smatram ovo dobrom procenom. Prema mom mišljenju, biografski elementi postoje u svakom umetničkom delu. Svako delo treba da nosi pečat žive osobe, svog autora, i jadno je i dosadno delo čiji je tvorac nevidljiv.*[11]

[8] Complete opus list, comprehensive discography, bibliography, filmography, list of first performances and links, by Yosuke Kudo, http://dsch1975.web.fc2.com/work-e.html

[9] Najobimnije delo tih godina, Četvrta simfonija, plod zrelog simfonizma Šostakoviča, nije tada izvedeno (kompozitor ga je povukao neposredno pred premijeru predosećajući da bi se i ono našlo na meti kritika) i dugo godina je ostalo u rukopisu (prvo izvođenje 1962. godine u Moskvi).

[10] Prvo međunarodno predstavljanje Simfonije bilo je u martu 1938 (Arturo Toskanini, Njujork).

[11] Dimitry Shostakovich, 1981. About Himself and His Times, (Ur. L. Grigoryev, Ya. Platek), Moscow: Progress Publishers, 72.

Za tumačenja stvaralaštva Šostakoviča karakteristična su dva pristupa. Mnogi autori njegovo stvaralaštvo sagledavaju iz sociološko-ideološko-političkog ugla i katkad svoje interesovanje za Šostakoviča iscrpljuju analizama odnosa prema socrealističkoj dogmi ili njenoj personifikaciji – Staljinu.[12] Kada je u pitanju čelo sonata, moguće je takođe i sagledavanje ovog dela iz ličnijeg biografskog ugla, jer se u Šostakovičevom opusu čelo sonata može razumeti kao oaza intimne ispovesti autora u godinama (1934–36) kada mu je svakodnevica ispunjena angažmanom na produkcijskim poslovima i radom na primenjenoj muzici. Dramatičnost događanja u emotivnoj sferi našla je izraz u slojevitosti njenog sadržaja, ogromnim kontrastima koji su majstorski logično integrisani u dramaturški luk sonate. Kada je u pitanju *Peta simfonija* dominira njena percepcija kao dela "zaokreta", odustajanja od formalističkih (čitaj: avangardnih) elemenata izraza, osvajanje "pročišćenog" jezika u kojem dominira klasična uravnoteženost i harmonija. Paradigmatičan za ovakve interpretacije je tekst Josipa Andreisa, očigledno nastao pod snažnim uticajem sovjetske literature.

> *Proživjevši tada snagom volje i htijenja svojevrsnu umjetničku regeneraciju, on je taj ponešto mučan i ali pobjednički put izložio u glasovitoj Petoj simfoniji (1937), jednom od najboljih radova u svojoj i sovjetskoj simfonijskoj glazbi. Ujedno duboko subjektivno, ali i opće ljudsko po svojoj osnovnoj zamisli – potreba regeneracije, obnavljanja, preodgajanja, oslobođenja od tradicionalnih, ali pogrešnih zaostalih spoznaja često se i nužno javlja ne samo u životu pojedinaca već i naroda – to djelo iznosi pred slušatelja potresna i veličanstvena zbivanja snažnog sukoba u čovjekovoj nutarnjosti koji završava svjetlom pobjedom volje. Sadržajnost toga jedinstvenog djela bogata je; ona dodiruje i područja lirske meditativnosti i humora, čija se nit na najrazličitije načine provlači kroz mnoge Šostakovičeve skladbe.* [13]

Zanimljivo je da od tog vremena u retorici o Šostakoviču počinju da dominiraju određenja karaktera i sadržaja dela, katkad i kvaliteta. Umesto stilskih, pominju se odlike koje pripadaju raznorodnim kategorijama: mladalačka svežina, invencioznost, autobiografsko delo, subjektivno, opšte ljudsko, zatvoreno, apstraktno, zatim ležernost, vedrina, pesimizam, polifonički karakter.[14] Odlike stila predstavljaju se vrlo uopšteno, a često i terminološki zbunjujuće u kategorijama muzike 20. veka, dosledno bez upotrebe odrednica ekspresionizam i neoklasicizam, koje su inače nezaobilazne kada se govori o njegovim starijim savremenicima Igoru Stravinskom i Sergeju Prokofjevu.[15] Posle sloma

[12] Olga Jokić, Opera "Katerina Izmajlova" iz vizure rodnih odnosa (diplomski rad, rukopis, Fakultet muzičke umetnosti), Beograd, 2009: 3–5

[13] Josip Andreis, 1976. Povijest glazbe, 3, Zagreb: Liber–Mladost: 391–392

[14] Josip Andreis, 1974. Šostakovič, Dmitrij Dmitrijevič. U Krešimir Kovačević (glavni urednik). Muzička enciklopedija JLZ, III, Zagreb: JLZ: 509–510.

[15] Cf. Соња Маринковић, 2006. Јубилеј Дмитрија Шостаковича. Нови Звук (27): 42.

staljinizma, pojaviće se sasvim drugačije interpretacije značenja *Pete simfonije*, kao dela koje predstavlja svedočanstvo prikrivenog otpora prema totalitarizmu, i muzički simboli, o kojima će biti reči, iščitavaju se na potpuno nov način.[16]

Intrigantna je ova višeznačnost koja dozvoljava čak dijametralno suprotna tumačenja. Međutim, suština interesovanja za Šostakovičev opus nije inspirisana političkim ili sociološkim statusom, već snagom izraza, originalnošću jezika, provokativnošću, tehničkim majstorstvom, inovativnošću i interpretativnom izazovnošću. Stoga je njegov opus veoma provokativna tema i za izvođače i za teoretičare. Ovakvoj, muzičkoj analitičkoj poziciji bio je bliži i sam Šostakovič. U radu će sonata i simfonija biti osvetljene iz ova dva moguća teorijska pristupa, sociološkog i muzičko-teorijskog, ali se oba oslanjaju na Ekov koncept tumačenja dela kao teksta[17]

Kao tipičan primer sociološkog sagledavanja opusa Šostakoviča može da posluži tekst Georgija Gačeva. U svojoj „filozofskoj varijaciji" ovaj ruski kulturolog i esejista,[18] inače doktor filologije, razvija tezu o povezanosti muzičkog jezika Šostakoviča i društva u kojem je stvarao. On postavlja hipotezu da je Šostakovič "najznačajniji mislilac XX veka" i da je u vremenu kada je pisana reč bila izložena najžešćem obliku cenzure, muzika bila ta koja je jedina mogla da "govori" o vremenu i ima funkciju "ostvarenja filozofije" ("philosophia per musica").[19] Smatrajući da je stvarnost u XX veku postala tako složena i paradoksalna da, ma kako da se apstraktna misao nauke i filozofije dovijala da je dokuči i izrazi (teorija odraza, kvantna teorija sa principima dopune, što autor smatra da je ekvivalentno ispravnosti dva suprotstavljena suda, fenomenologija, frojdizam, egzistencijalizam, ruska religiozna filozofija – sofiologija[20]), samo Muzika može da stvarnost izrazi neposredno, mada o njoj ne rasuđuje. Ona to čini iskazujući "njen tok, njen ritam, brujanje, otkucaje srca, disanje, drhtanje, zahuktalost".[21] Gačev smatra da to čine podjednako džez, rok i brutalna moto-

[16] Da je ova dvojnost postala opšte mesto diskusija o Šostakovičevoj Petoj simfoniji potvrđuje i članak na vikipediji.

[17] Primena teorije teksta na čitanje jednog muzičkog dela otkriva potrebu za pažljivo osmišljenim kritičkim pristupom i jasnim odabirom diskursa u cilju ostvarivanja potpunijeg razumevanja uloge koju izvođač može imati u procesu predstavljanja dela. Ako se Ekov koncept primeni na muziku, izvođač muzičkog dela se razumeva kao primarni čitalac i, naročito u postmodernističkom diskursu, preuzima ulogu koautora teksta koji se predstavlja sekundarnom čitaocu – slušaocu, koji sada čita tekst koji mu je predstavljen i čije čitanje u velikoj meri zavisi od stepena poznavanja primarnog teksta i njegovih intencija. U ovakvom koautorsakom diskursu neophodno je obratiti pažnju i na činjenicu da postoje dva stepena intentio auctoris i intentio operis, i da njihov odnos i uticaj na konačno čitanje takođe veoma variraju u odnosu na prisustvo kritičke misli kod sekundarnog čitaoca, te da je moguće skoro potpuno funkcionalno brisanje ili preuzimanje primarnih intencija u korist sekundarnih ukoliko je to namera izvođača. Cf. Umberto Eko, 2001. Granice tumačenja (prev Milana Piletić). Novi Sad: Paideia, 2001: 22.

[18] Гачев, Георгий, 1989. В жанре философских вариаций (Гипотеза). Советская музыка (9): 33–40.

[19] Autor se pri tom poziva na Betovenovu misao izrečenu u vremenu meternihovske reakcije: Reči su okovane, ali zvuci – slava Bogu – još su slobodni". Ibid: 33.

[20] Sofiologiju kao religiozno-filozofsko učenje postavlja Solovjov, a razvija ga Bulgakov. Kao dopunu svetom trojstvu (Bog-otac, Bog-sin, Bog-sveti duh) dodaje se žensko načelo – Sofija, Premudrost Božja. Idem.

[21] Idem.

rika Prokofjeva, kao i neemotivna, intelektualna, racionalistička muzika "čistih" eksperimentatora i strasni intelekt Šostakoviča.

Gačev u muzici Šostakoviča, počev od dvadesetih do sedamdesetih godina, čuje kako je "disala-živela Duša naroda i pojedinca tokom svih tih pedeset godina".[22] On smatra da je u njoj fiksirana svaka etapa razvoja društva kao "na tabli čiste savesti" ili kao "rendgen-dijagnoza emocionalnog života i samoosećanja i misli"[23]. Tako, prema Gačevu, *Prva simfonija* izražava mladu energiju dvadesetih godina, kada je zemlja bila "šiparica", i nestašluk nabujale snage, a šarenilo i životnost Rusije NEP-a balet *Zlatni vek*. Bizarnost *Nosa* za Gačeva je srodna vašarskoj, karnevalskoj atmosferi Bahtinovih dela.[24] Nagli zaokret nastupa početkom tridesetih sa *Ledi Magbet Mcenskog okruga* (1932–33). Nju Gačev vidi na sledeći način:

> *To je tragedija kolektivizacije i gladi tridesetih, uništavanje seljaka, uvelost majke-zemlje, emancipacija i kazna žene: kako je sputana duša i svi pogledi od sablazni fabričkog blatnjavog Sergeja koji je poveo nju, ženu Rusiju – "rukovodilac!" – u laki život. Njemu, prikazi, đavolu, prevarantu, ništa, a njoj, stvarnoj – greh i savest, i stradanje, i samouništenje*. (Гачев, 1989: 35.)

U Finalu *Pete simfonije* Gačev prepoznaje izraz 1937. godine: mase koje demonstriraju tražeći kaznu za "neprijatelje naroda", zahuktava se mašina-giljotina Države: SSSR gradi, samo je neizvesno šta – svetlu budućnost ili Gulag.[25] Postavlja se pitanje koliko je ovaj pristup stvaralaštvu Šostakoviča moguće primeniti i na problematiku čelo sonate o kojoj Gačev ne govori.

Čelo sonata se najčešće razumeva i tumači iz ugla intimnih preživljavanja autora iz ovog perioda, ali se ne može zaobići ni činjenica da je ona komponovana 1934. godine kada je partijski aparat uspostavio punu kontrolu nad umetničkim stvaralaštvom kroz nedvosmisleno formulisane zahteve za socrealističkim konceptom umetničkog dela i kada su razmere represije nad umetnicima pokazale punu snagu. One još nisu dotakle samog Šostakoviča, ali jesu njegove prijatelje. Tako se militantnost partijskog aparata može «iščitati» iz upornog besmislenog i beskompromisnog ponavljanja početnog motiva violončela u drugom stavu, a kontrast naivne melodije klavira i nesrodnih neobičnih glisanda u čelu može biti "pročitan" kao slika disharmonije slatkorečivih optimističkih vizija i njihove nespojivosti sa stvarnošću. Slična je i sadržajnost tematike četvrtog stava: slika tobožnjeg optimizma i vedrine teme klavira kroz harmonsko osvetljenje pretvorena je u grotesku koja izaziva zebnju. Upravo u tim, grotesknim momentima, mogu se uočiti paralele sa muzičkim jezikom *Ledi Magbet* (recimo, scenom u kojoj Sergej "zavodi" Katarinu, njegovo nametanje

[22] Ibid: 35.
[23] Idem.
[24] Idem.
[25] Ibid: 36.

je muzički okarakterisano kao groteskno) ili sa Šostakovičevim simfonijama iz tog perioda (epizoda – marš iz prvog stava *Pete simfonije* i njeno finale).

Suprotno većini postojećih tumačenja dela iz ovog perioda, sam Šostakovič govori o "čistoti (muzičkog) jezika", konceptu preuzetom od Maksima Gorkog, za koji kompozitor tvrdi da je podjednako kao na književnost primenjiv i na muziku. Vrlo je zanimljiva činjenica da Šostakovič među svim delima iz perioda u kojem se bavi ovim problemom (gde spadaju *Ledi Magbet*, 24 prelida za klavir, klavirski koncert, čelo sonata i filmska muzika) kao najuspešniju u ostvarenju koncepta "čistote jezika" ističe čelo sonatu.[26]

Po rasporedu tempa (Allegro non troppo, Allegro, Largo, Allegro) sonata na prvi pogled upućuje na korišćen tradicionalni model dramaturgije sonate (sonatni brzi stav – skerco – lagani stav – briljantni finale) ali sadržaj pojedinačnih stavova vrši subverziju ovakve pretpostavke. Tempo i pretežno lirski karakter tema prvog stava pomeraju dramsko težište na robusni drugi stav jer oznaka "non troppo" omogućava da se prvi stav svira bliže umerenom nego brzom tempu, što svedoči o bliskosti dramaturgiji barokne sonate lagano – brzo – lagano – brzo. Netradicionalan je način na koji se postiže kontrast sonatnih tema: prva je ležerna, jednostavna, melodijska linija je pevljiva i laka, ali harmonsko osenčenje "uozbiljuje" njen sadržaj. Druga je suzdržana, svetla, dok povremene kvartno-sekstne intonacije odslikavaju momente oslobođenja suspregnutog emotivnog naboja. U kodi stava neočekivano se događa obrt: tempo se usporava na način filmskog "slow motion" efekta, stakato akordi u klaviru kontrastiraju dugim izdržanim tonovima u violončelu koje donosi dvostruko augumentiranu, varijantno izloženu prvu temu u kojoj dodatne alteracije još više "zamračuju" njen molski kolorit. Koda prvog stava može se razumeti kao eho potrošenih emocija, zamagljeno sećanje na idilu, ali i kao ulazak u novi zvučni prostor svemirskog beskraja.

Peta simfonija takođe ima "tradicionalnu" četvorostavačnu koncepciju (sonatni Moderato, skerco – Allegretto, lirski Largo, himnični Allegro non troppo). Laganu sonatnu ekspoziciju koju je Šostakovič nagovestio u čelo sonati sada prvi put koristi u simfoniji (potom se to sreće i u Šestoj, *Osmoj* i *Desetoj simfoniji*). Mada sonatni koncept prividno počiva na tradicionalnom sukobu dveju izražajnih sfera, u pitanju je modernistička interpretacija tog odnosa. Tematizam je krajnje polarizovan (što je podvučeno motivskim sadržajem, ali još više ekstremnim sučeljavanjima grupa instrumenata, a izlaže se razvojno, kroz neprekidna dramatična sučeljavanja preobraženih motiva tema tipičnim betovenovskim manirom koji vodi do transformacije njihovog karaktera. Obe teme pored razvojnog imaju i polifoni potencijal što će doći do izražaja u razvojnom delu (kulminativni plato donosi kontrapunktski spoj obe teme) i reprizi (kanonsko izlaganje druge teme). U jeziku se nedvosmisleno prepoznaju malerijanski maniri, ali muzički tok nedvosmisleno asocira i na Berliozovu

[26] Shostakovich, Dimitry, op. cit.: 53

Fantastičnu simfoniju. Referencijalnost još od *Ledi Magbet* u Šostakovičevom opusu zadobija vrlo važno mesto, ali u simfoniji ona ima tradicionalnu funkciju i ne treba je dovoditi u vezu sa postmodernim odnosom prema citatnosti.

Drugi stav čelo sonate sa moto perpetuo pokretom u deonici violončela i temom u klaviru može se razumeti kao jedna od brojnih varijanti obogaćenja sadržajnosti skerca, ali dozvoljava najrazličitije interpretacije koje idu od vašarske raspojasanosti, do mehaničke militantnosti kao simbola ideološkog pritiska. U *Petoj simfoniji* se u skercu takođe koriste asocijacije na "vašarsku" atmosferu (ovog puta sa nedvosmislenim asocijacijama na Gavottu iz *Klasične simfonije* Prokofjeva i *Petrušku* Stravinskog). Mada neki njegov nastup vide kao razrešenje nepomirljive napregnutosti sonatnog stava, jednostavnost koja, na Malerov način dolazi do banalnog, nosi potencijal drugačijih iščitavanja i nadovezuje se na zastrašujuću epizodu banalnog marša iz razvojnog dela prvog stava.

Lagani stav čelo sonate počiva na jednoj od najlepših Šostakovičevih introspektivnih lirskih tema. Ona se razvija u širokom luku i svojim rapsodičnim vokalnim karakterom gradi atmosferu osećanja beskraja. Intimni, lirski svet raskriva se i u laganom stavu simfonije, istinskom lirskom centru koji po trajanju doseže obim prvog, sonatnog stava. I lagani stav je pisan u sonatnom obliku i ima ulogu istinskog tragičnog centra simfonije. Satkan od Šostakovičevog beskrajnog pevanja, beskompromisno smelo u kombinacijama zvučnih boja (tipičan primer je izlaganje druge teme – to je duet flauta na fonu pratnje u harfi; koriste se ekstremni registri i time visoko individualizuje muzički sadržaj). Razvoj ne vodi kulminaciji već, naprotiv, antiklimaksu. Usamljenost u moru banalnosti dobija kosmičke dimenzije.

Četvrti stav je koncipiran kao rondo čija je prva tema suspregnuto skercozna sa elementima groteske (klavirska ekspozicija), da bi u deonici čela tenzija bila podignuta do tačke kada eruptivno nastupa druga, dramatska, virtuozna, zasnovana na pasažnim uzletima i padovima koje «presecaju» akordska razlaganja i oštri disonantni dvoglasi. U finalu *Pete* dominiraju limeni duvački instrumenti (oni su u potpunosti odsustvovali u trećem stavu, što nije karakteristično za Šostakoviča). Ovde kompozitor gradi praobrazac najezde iz *Sedme simfonije*, nedvosmisleni muzički izraz totalitarizma (sam Šostakovič je izjednačavao staljinizam i fašizam[27]). To jeste muzika ogromne moći, i s razlogom je tumačena kao njen nedvosmisleni izraz. Ali disonantna zaoštravanja tog pobedonosnog trijumfa takođe nedvosmisleno ukazuju na poziciju individualne sudbine u vremenu sveopšteg likovanja.

Može se zaključiti da muzički jezik *Pete simfonije* u odnosu na čelo sonatu nije menjao svoje stilske koordinate. Njihove referentne tačke su identične: reinterpretacija tradicionalnog nasleđa (Betoven, Berlioz, Maler, ali i Musorgski i Čajkovski, mada o tome ovde nije bilo reči). No uprkos prepoznatljivoj referencijalnosti, on jeste i radikalno nov i anticipira tipične postmodernističke

[27] Лео Мазель, 1991. К спорам о Шостаковиче, Советская музыка: 30–35.

postupke dekonstrukcije, semantičke otvorenosti, estetičkog eklektizma, stvaranje hiperrealnosti i interslikovnog suočavanja raznorodnih elemenata.[28]

Literatura

Andreis, Josip, 1974. Šostakovič, Dmitrij Dmitrijevič. U K. Kovačević (glavni urednik) *Muzička enciklopedija JLZ*. Zagreb: JLZ: 509–510.

Andreis, Josip, 1976. *Povijest glazbe, 3.* Zagreb: Liber–Mladost.

Аноним, Сумбур вместо музыки – об опере «Леди Макбет Мценского уезда», *Правда*, 28-ое января 1936, Dostupno na: http://www.theremin.ru/archive/sovok/sumbur.htm [30.03. 2015].

Гачев, Георгий, 1989. В жанре философских вариаций (Гипотеза). *Совѣтская музыка (9)*: 33–40.

Гројс, Борис, 2009. *Сѣил Сѣаљин,* прев. Добрило Аранитовић. Београд: Службени гласник.

Eko, Umberto, 2001. *Granice tumačenja,* prev. Milana Piletić. Novi Sad: Paideia.

Jokić, Olga, 2009. Opera *Katerina Izmajlova* iz vizure rodnih odnosa. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti. Neobjavljeni diplomski rad.

Kudo, Yosuke, Complete opus list, comprehensive discography, bibliography, filmography, list of first performances and links. Dostupno na: http://dsch1975.web.fc2.com/work-e.html [30.03. 2015].

Latifić, Amra, 2010. *Paradigme ruske avangardne i postmoderne umetnosti*. Beograd: Čigoja štampa.

Мазель, Лео, май 1991. К спорам о Шостаковиче. *Совѣтская музыка:* 30–35.

Маринковић, Соња, 2006. Јубилеј Дмитрија Шостаковича. Нови Звук (27): 39–42.

Shostakovich, Dimitry, 1981. *About Himself and His Times*, (ur. L. Grigoryev, Ya. Platek) Moscow: Progress Publishers.

Shostakovich, Dmitry, 1993. *Shostakovich plays Shostakovich* [CD], Russian Disc RD CD 15 005.

Вучинић, Весна, 2002. *Шосѣаковић – идеолоїија и дело.* Београд: Фото Футура.

Filip Milinković

SHOSTAKOVICH'S INSTRUMENTAL WORKS FROM THE THIRTIES OF THE TWENTIETH CENTURY: CHALLENGES OF POSTMODERN INTERPRETATION

Summary

The creative work of Dmitri Shostakovich (1906-1975), a key composer in Soviet Russia, remarkably rich and diverse in genre interests, ever since it was first introduced in the West (in 1927, the performance of his graduate work, *The First Symphony*), causes great interest of the audience, artists and scientists. Prolific and long lived, Shostakovich began a creative way at the time of the first revolutionary wave and the Proletcult, yet in the thirties of the twentieth

[28] Amra Latifić, op. cit.: 7.

century he was the target of the fiercest critics of social realism for the opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District*. In this paper, Shostakovich's opus from the thirties will be observed from a different angle in order to shed light on the relationship of social realism to the composer's avant-garde efforts with regard to the specifics of the musical language, and not primarily its ideological position. Starting from the theoretical framework of Amra Latifić (Latifić 2010), the potential ramifications of a new reading of Shostakovich's music will be particularly pointed out. As a case study, two works will be analysed - *Sonata for Cello and Piano, Op . 40 in D minor op. 47* and *The Fifth Symphony op. 47 in D minor*.

Key words: Dmitri Shostakovich, *social realism, interpretation, Sonata for Cello and Piano, op. 40 in D minor, The Fifth Symphony op. 47 in D minor*.

VIZUELNE UMETNOSTI
(Visual Arts)

Саопштење / *Announcement*

UDK 728.1(1-21):711.04.01

NOVE UMETNIČKO-IKONOLOŠKE INTERPRETACIJE U EKOURBARHITEKTURI

Nikola Cekić[1]
Univerzitet u Nišu
Građevinsko-arhitektonski fakultet

Sažetak

U ovom radu pažnja autora je usmerena na ekourbarhitektonske fizičke strukture nastale posle 2000. godine, čija umetničko-estetska vrednost ima ikonološki karakter. Analiziran je sasvim novi pristup u oblikovanju fasadnih i krovnih ravni kao i formi objekata koje gravitiraju skulpturalnim ostvarenjima. Objekti iz različitih delova sveta, sa različitim funkcijama i sadržajima, pokazuju tendenciju drugačijeg razumevanja interpretacije fizičkih struktura i korelacije sa prirodnim i artefaktnim okruženjem na lokalitetu. Vodene površine i vegetacioni materijal doprinose efektnom, visokom kulturološkom, impresivnom utisku o inženjersko-tehnološkoj filozofiji gradogradnje. Primeri u radu upućuju na evidentnu potrebu radikalnog menjanja mišljenja u primeni strategije dizajna kod konceptualizacije urbanih aglomeracija i suštinski važne, idejno nadahnutije metabolike odnosa među prostornim strukturama. Svet je ušao u nove neglobalizacijske tokove stvaranja memorije grada, nove ikoničke, simbolički jake, neklišeizirane, nestandardne forme koje definišu savremeni kulturno-umetnički i istorijski identitet ambijentalnih celina. To jeste dobar, ohrabrujući znak.

Ključne reči: ikonološka ekourbarhitektura, arhiskulptoralna interpretacija, strateški dizajn, memorija grada, ambijentalni identitet

UVOD

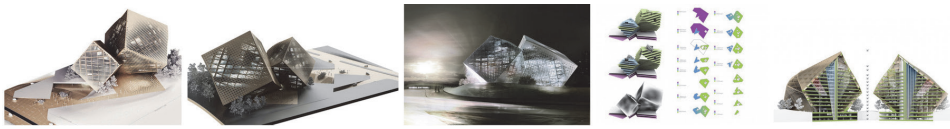
Snažne globalizacijske tendencije u ekourbarhitekturi uticale su na ujednačavanje slika životnih sredina, mikroambijentalnih celina, fizičkih struktura i njihovog identiteta. Dramatičnim, velikim brzinama nestaje raličitost i autentičnost mesta, lokalne boje, duh i istoricitet vremena a umetničko-oblikovne i estetske greške u prostoru su u primetnom povećanju. Dešava se haosizacija neshvatljivih razmera u kojoj se zida po modi, neodmereno i neobrazloženo. Objekti nisu više u međusobnom dijalogu i nema sintezne metabolike niti lepote gabarita u eksterijernom i enterijernom prostoru. Neopravdano unošenje elemenata

[1] Akademik, prof. dr Nikola CEKIĆ, dipl. inž. arh., Građevinsko-arhitektonski fakultet Univerziteta u Nišu. SRBIJA - 18000 NIŠ, ul. Aleksandra Medvedeva br. 14/111. Mob. 063 /483681. E-mail: ncekic@yahoo.com

drugih kultura u svoju donosi umetničko-duhovno pustošenje, nesrećno menjanje lokacijskog karaktera, nerazumljive interpretacije koje čitamo na fasadama kuća a koje nisu doprinos kulturi budućnosti. Mali je broj rafiniranih, senzitivnih stvaralaca, arhitekata, dizajnera i mislilaca koji pokušavaju da se otrgnu od oblikovne i strukturne unisonosti, artikulisanjem novih, svežih "mladalačkih" ideja, da preobraze arhitektoniku prostornih formi novim geometrijsko-konstruktivnim i materijalnim vokabularom. U ovom radu pažnja je usmerena na dolazak kulture budućnosti i drugačijeg duha vremena, na novu umetničku morfologiju u stvaranju ekourbarhitektonskih dela.

1. UTICAJ SAVREMENIH MATERIJALA NA IKONIČKO-EKOURBARHITEKTONSKE KARAKTERISTIKE FIZIČKIH STRUKTURA

Pojava novih artefaktnih građevinskih materijala, posebno početkom ovog veka, uticala je moćno na promenu ideja u konceptualizaciji konstruktivno-estetskih i funkcionalno umetničkih karakteristika kuća. Sve izraženiji, inspirativni oblici, doneli su kompleksne, misaono slojevite, lepršave, elegantne, lepše i kvalitetnije dizajnirane volumene sa arhiskulptoralnim svojstvima i fuzijom prirodnih materijala iz okruženja. Oni najavljuju nekom drugom, konikoidnom geometrijom, zatalasanim, toordiranim, vitoperenim površinama i utkanim savremenim materijalima, interesantne gabarite nestrukturisane na ortogonalnim, krutim inženjerskim matricama i rasterima, već logičnim sklopovima iz prirode (puževi, školjke, pčelinje saće, kosturi i sl.). Najavljuju inovirane strukture, snažne simbološke vrednosti, nove umetničko-ikonološke interpretacije u ekourbarhitekturi, drugačiji – morfogenetički, biomimetički, novi bolji umetnički pogled na svet sa civilizovanijim pejzažom.

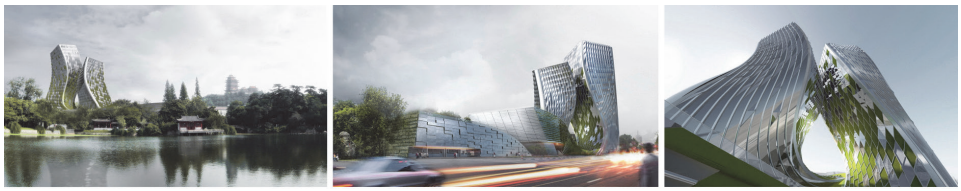


Slika 1. [2]Administrativno-poslovno sedište "S. Deer Corporate", HQ Nanjing, China

Ideju za oblikovanje objekta, administrativno-poslovnog sedišta "S. Deer Corporate" - HQ Nanjing, sa dve rotirane "zagrljene kocke", različitih dimenzija i atraktivno rešenim kosim dvoslojnim fasadnim ravnima, dali su kineski pro-

[2] https://d2iweeeny6suwz.cloudfront.net/thumbnails-PRODUCTION/aa/36/aa36dc5c74db38be33517f7e21b49719.jpg
https://d2iweeeny6suwz.cloudfront.net/thumbnails-PRODUCTION/77/4b/774b2d2b36538f6b2a945a88255083d7.jpg
http://leatelierdulumiere.files.wordpress.com/2012/05/1337020790-sdeer-prechteck-00a-1000x650.jpg

jektanti[3]. Preko perforisano-tekstilnih i staklenih površina ostvarena je vizuelna komunikacija sa spoljašnjom sredinom kao i kvalitetna prirodna svetlost u enterijeru. Solarno-panelne površine čine objekat energetski efikasnim a vegetaciona parkovska struktura na delu objekta potencira ekološku vezu sa okruženjem i doprinosi boljem mikroklimatu u enterijeru. Namera je bila da se istakne svet mode i afirmiše životni stil korporacije. Implementirana su dva kubusa čija ekspresivna, dominantna, monumentalna konfiguracija sadrži originalni, prefinjeni arhiskulpturalni iskaz sa jednostavnom umetničko-ikonološkom, interpretacijom.



Slika 2. Projekat: Nanjing Jianning Highrise Komplex[4],
Lokacija: Nanjing, China[5]

Slična logika zastupljena je u ekourbarhitektonskoj i skulpturalnoj strukturi Jianning Highrise Complex-a u Nanjingu, China. Takođe dva znalački deformisana volumena, dve vertikalne prizmatične "zagrljene" forme, povezane sa vegetacionim materijalom i vodenom površinom u neposrednoj blizini, stvaraju impresivnu ekourbarhitektonsku, materijalnu, umetničko-koloritnu sintezu. Koncept izgleda zakrivljenih fasadnih površina sa zelenilom utapa se u ukupnu ambijentalnu artikulaciju lokaliteta. Položaj avangardnih, nestereotipnih arhitektonskih struktura prati oblikovno ideju iz tradicionalnih kineskih vrtova sa brdima, kamenjem, cvećem, mostovima i vodom, oživljavajući spontano celokupno neposredno okruženje. Zeleni omotač promoviše atraktivni hibrid - kontakt između artefaktnih i prirodnih materijala. Dosegnuti umetničko-interpretativni kvalitet čitamo u skladnoj organizaciji vertikalnih i horizontalnih formi uz savršeno razumevanje usaglašenosti postojećeg tkiva, u koordiniranoj pokrenutosti masa i uspostavljenoj prostornoj harmoniji. Ovo je školski primer o tome kako bi u javnom prostoru trebalo revitalizovati i uspostavljati ekološko-kulturnu graditeljsku ravnotežu bez agresivnog, mnogo puta viđenog formalizma.

[3] Architektura: „Prechteck". Lokacija: Nanjing, China. Dizajnerski tim: Chris Precht, Fei Tang, Daniel Mayer. Klijent: S.deer / concept. Površina parcele: 14.000 m2. Etažna površina: 28.500 m2. Visina: 60 m. Spratnost: 15 etaža.

[4] Projekat: Nanjing Jianning Highrise Complex. Dezajnirano od: W2Y2L. Projektantski tim: Xinyu Wan, Dingliang Yang, Keming Wang, Jialong Lai, Jie Li. Lokacija: Nanjing, China

[5] http://www.worlduc.com/blog2012.aspx?bid=3462215

Slika 3. Busan Opera House - Busan, South Korea[6]

Radovi za idejno urbanističko i arhitektonsko rešenje Operske kuće u Busanu, u Južnoj Koreji, doneli su izvanredne predloge sa mnogo inovativno-umetničkih vizija. Konkurs je pokazao da se u svetu ekourbarhitektonskih promišljanja dogodila značajna konceptualna promena u kojoj nema poligonalnih, uglovitih gabarita, niti pravolinijski definisanih volumena. Arhiskulptoralnost, sa mekanim konturama gabarita i biomorfnim elementima u formama, bila je prisutna kod većine autorskih timova. Lokacijski uslovi, sa velikom vodenom morskom površinom i planinama u zaleđu, uticali su na ishod pronalaženja najadekvatnijeg dizajna, na umetnost međuodnosa sa prirodnim materijalima u okruženju. Prikazani radovi sadrže veliku funkcionalnu jasnoću, harmonizovane odnose sa fizičkim strukturama u zaleđu, gradotvornu humanizovanost u promeni pristupa shavtanja urbanog dizajna, ikonički zrelu, jasnu umetničku strukturu. Pobedio je „Snøhetta“[7], norveški tim sa konceptom tzv. “raspakovana kutija”. Predlog je zamišljen sa zamrznutom muzikom i izvanrednom akustikom u centralnoj dvorani. Opera je kultno, elitno mesto sa važnim identitetom od uticaja za dalji razvoj novih kulturno-gradograditeljskih oblika grada Busana.

Slika 4.[8] Multifunkcionalni objekat - Chaoyangmen Beijing SOHO III

U centralnoj zoni Pekinga – Chaoyangmen SOHO III, na ostrvskoj lokaciji, arhitekta Zaha Hadid projektovala je objekat sa 334.000m^2 korisne površine,

[6] http://www.bustler.net/index.php/article/snohettas_winning_design_for_the_new_busan_opera_house/
http://www.arch2o.com/wp-content/uploads/012/10/Arch2O-Busan-Opera-House-03.jpg
https://acdn.architizer.com/thumbnails-PRODUCTION/de/11/de115c299ec36f61e694f988f21e61bd.jpg
http://www.worldofarchi.com/2012/06/busan-opera-house-by-ooda.html
http://www.bustler.net/index.php/article/busan_opera_house_proposal_by_praud/

[7] http://snohetta.com/project/12-busan-opera-house. Arhitektura, okruženje i enterijer 2012. godine. Klijent: “Busan Metropolitan City Government”. Tipologija: prostor za performanse u fazi izgradnje. Status: prvonagrađeni rad na međunarodnom konkursu za razvojni dizajn i arhitekturu. Površina: 48.000 m^2. Busan, Južna Korea. Lokalni partner: “Ilshin Architects”.

[8] http://www.2-french.com/a-portrait-of-zaha-hadid/?lang=en#
http://2.bp.blogspot.com/-iKLvaWs8HIs/UJtFZx_gOeI/AAAAAAAAAHc/iD5k6fTWQEw/s1600/RjnNU.jpg
http://thearchandthedome.wordpress.com/2013/07/07/galaxy-soho/

multifunkcionalnog karaktera. To je najveći komercijalni projekt u istočnom delu grada. Koncept poslovnog objekta kreiran je sa pet kineskih dvorišta, tradicionalno zoniranih u središtu gabarita kao i dva atrijuma. Dizajn i shvatanje prostornih oblika - ekourbarhitektonskih formi se bitno razlikuje od objekata u susedstvu. Inspiracija za upadljivu, mekanu krivolinijsku geometriju potiče iz prirodnih formi. Nema poligonalnih, uglastih gabarita tako da izgledi fasada imaju skulptoralnu naraciju. Objekti su međusobno kontinualno povezani. Postoji odlična fizička komunikacija, dobar prilaz objektu sa svih strana kao i vizuelna preglednost okolnog gradskog prostora. Savremene i jednostavne forme su najava novog interpretativnog urbanog dizajna i graditeljske strategije za 21. vek.

Slika 5. Guggenheim Muzej u Bilbau. Muzej moderne i savremene umetnosti[9]

Posle četiri godine građenja, 1997. godine, 19 oktobra, otvoren je novi, arhitektonski fascinantan "Guggenheim Museum" u Bilbau, u Španiji. Philip Johnson, slavni arhitekta, kazao je da je u pitanju najveće umetničko-graditeljsko i estetsko dostignuće našeg vremena. Kanadsko-američki arhitekta Frank Gehry projektovao je vrlo inventivno, prvorazredni, atraktivan objekat namenjen kulturnim aktivnostima, sa neortodoksnim materijalima i vešto deformisanim fasadnim površinama od titanijumskog lima. Novim načinom razmišljanja u oblikovanju zgrada otvorio je novu stranicu istorije ekourbarhitekture. Osvojio je prvo mesto na međunarodnom urbanističko-arhitektonskom konkursu za idejno rešenje objekta. Otvorio je novu stranicu istorije u ekourbarhitekturi. Unapredio je vremenske granice u shvatanju urbanog dizajna i utemeljio novi duh interpretiranja fizičkih struktura u prostoru. Lokacija u Biskajskom zalivu sa mnogo vode u reci Nervion, u kontaktnoj zoni, kao i zaleđe starog grada, bili su poseban dizajnerski izazov u kome je senzitivnost autora za urbanu sredinu i stvaranje novog, rafiniranog identiteta mesta bila prioritetna. To nije bio umetnički eksperiment, iako je zgrada sa modernim iskazom i snažnim, uravnoteženim, arhiskulptoralnim karakterom, sa grupisanim delovima u sasvim novim nestandardnim odnosima. Ovaj ikonički, signifikantni objekat otkriva nadalje neizbežne promene u umetnosti oblikovanja kuća, u orijentaciji i tendenciji pomeranja misaono-projektantskih granica. Generalno, naših intelekcijskih predstava o gradu.

[9] http://www.archinoah.com/files/architekturfotografie/foto577.jpg

Slika 6. Coop-Himmelb(l)au:"Paviljon 21", prostor mini opere10[11]

Paviljon 21 "Mini Opera Space" planiran je sa kapacitetom od 300 mesta, (700 mesta za stajanje) za eksperimentalne nastupe u Bavarskoj državnoj operi. Predviđeno je da bude montažno-demontažnog tipa sa dobrom akustikom i prepoznatljivim, akcentovanim dizajnom u arhitekturi. Odlučujući uslov u zadatku: „da se ostvari dobra akustika sa malom masom objekta", nije bio nimalo lak. Iz analiza frekvencija zvuka u enterijernom prostoru došlo se do piramidalnih, šiljato nejednakih delova konstrukcije, parametrijskom metodom dizajniranja najsavremenijim građevinskim materijalima, sa namerom da se eliminiše buka sa ulice, da se ostvari dobar, atraktivan izgled fasada i postigne kvalitetna zaštita između trga i ulice. Unutrašnji deo objekta, zidne i plafonske površine, obložene su perforisanim pločama sa upijajućim svojstvima zvuka. U estetsko-umetničkom smislu, projektanti su pokazali visoku senzitivnost za smelo generisanu, "pokrenutu" arhitekturu, reklo bi se ekskluzivnu, skulpturalnu, kompleksnu, proisteklu iz notno-muzičkih vokacija. Eko-urbarhitektonska kompozicija fizičke strukture paviljona predstavljena je na nov način, na ostrvskoj lokaciji, koja sa okolnim objektima nema organsko-metabolički ili kulturološko-istorijski dijalog. Ma koliko delovala kontrastno i remetilački, ova fascinantno-ikonička, scenična arhitektura deluje inspirativno i podsticajno za promovisanje gradotvorno-umetničkih, slikovitih prostornih interpretacija i promena u parteru grada.

Projektanti IAMZ Design Studia, uradili su idejno rešenje za poslovnu zgradu svetski poznate kozmetičke korporacije "L'Oreal" Office u Stockholmu. Ne samo čeona fasada, već konstrukcijski i umetničko-dizajnerski, materijalni sklop, vidno su različiti u umetničko-interpretativnom i kulturološkom pogledu u odnosu na susedne objekte. Nova kreacija sadrži kompoziciono dve fasade, od kojih prva, sa ulične strane, ima jak signifikantni, likovni hidrofluidni izraz sa perforacijama koje bi trebalo da u vizuelnoj komunikaciji sa korisnicima stvore iluziju o svežini. Druga fasada je staklena sa diskretno štampanim čipkasto-

[10] COOP HIMMELB(L)AU Wolf D. Prix / W. Dreibholz & Partner ZT GmbH. Glavni dizajn: Wolf D. Prix. Projektantski partner: Paul Kath. Projektant arhitekture: Volker Kilian. Dizajner arhitekture: Sophie-Charlotte Grell. Projektantski tim: Daniel Bolojan, Wendy W Fok, Martin Jelinek, Daniela Kröhnert, Valerie Messini, Judith Mussel, Martin Neumann, Renate Weissenböck. „Coop Himmelb(l)au" (Osnovana: 1968. godine) je dizajnersko-arhitektonska firma sa sedištem u Beču i ekspoziturama u Los Anđelesu , USA i Gvadalahari, Meksiko.

[11] http://beautifuldecay.com/2010/07/06/form-function-awesome-architecture/

saćastim, mrežnim elementima. U potrazi za arhitektonskom simbolikom identiteta mesta, primenjena je jedinstvena umetnička ideja sa organskim, nekonvencionalnim geometrijskim oblicima koji ostavljaju impresivan utisak blagih pokreta, duh prirodnosti i lepote proizvoda firme. Jednako noću kao i danju.

Slika 7. Nova administrativno-poslovna zgrada "L'Oreal Office" u Stockholmu, dizajnirana je u IAMZ Design Studio[12]

Slika 8. "The Performing Arts Center"13 u Taipeiu dizajniran je u Herwig Baumgartner – B+U[14]

Ekourbarhitektonski koncept za idejno rešenje The Performing Arts Center in Taipei je reperna funkcionalna celina sa kojom se utemeljuje novi način oblikovanja objekata. Morfologija i oblik zgrade su dizajnirani na osnovu analiza efekata zvučnih talasa pretvorenih u tri dimenzije vektora. Vektori su odredili formalni i strukturni okvir za dizajn eksterijera i fasada. Zgrada je materijalizovana sa metalnim i staklenim savremenim materijalima koji otkrivaju moćno transformisane, vitoperene, zakonomerno deformisane

[12] Razvojni deo i investicije: „L'Oreal products company". Površina: 100m2 x 6 etaža. Dizajner: „IAMZ Design Studio". Web stranica: www.iamz.org, Arhitekta: Ahmed Elseyofi. Website: www.seyofi.info, Tehnički supervizor: Dilman Majid. Identitet, arhitektura i meditacija ... L'Oreal: „Naš dizajn je deo identiteta ove zone".
http://www.aasarchitecture.com/2013/05/Oreal-headquarters-IAMZ-Design-Studio.html

[13] Arhitektura: B+U, LLP; 834 S. Brodway 5020 Los Angeles, CA 90014. Herwig Baumgartner, principal; Scott Uriu, Glavna lokacija: Taipei, Taiwan. Klijent: Taipei City Government, Department for cultural affairs. Program: Centar za umetničke performanse, operska kuća, kuća zabave i polivalentni teatar. Veličina: 40.000 m2. Konkursni rad. Datum završetka radova: 2008. Materijal: čelik, metal, staklo. Projektantski tim: Paul Macherey, Justin Oh; Phillip Ramirez, Art Zargaryan; Daniel Saltee, Yaohua Wang. Strukturni inženjering: „ARUP" kompanija. Mehanički inženjering: „ARUP" kompanija. Asocijacija arhitekata: S.C.S & Associates.

[14] http://holst.com.ua/blog/2010/07/12/taipei/#more-3033
http://www.sciarc.edu/news_archive.php?id=1415

skulpturalne površine na različitim pozicijama. Nema uglastih, poligonalnih niti ravnih panelnih vertikalnih i horizontalnih površina kao onih u neposrednom okruženju. Arhitekta Zaha Hadid, čija su arhitektonska ostvarenja urađena u sličnom maniru kaže: "Svet arhitekture nije više na pravougaonim ukalupljenim osnovama ..." Dominiraju fluidne linije, zatalasne površine i razmaknuta, "prazna" polja kroz koja se uvodi dnevna svetlost u enterijerni prostor. Revolucionarana era novih formi u ekourbarhitekturi - biomorfnog karaktera je otpočela. Izgleda da je pronađeno rešenje za izlazak iz područja pravougaonih problema i prozorskih istotipnih fasada. Objekat izražava bogatstvo raznolikih umetničkih i funkcionalnih plansko-graditeljskih upliva sa kojima grad ulazi u drugačiji heteronomičan poredak fizičkih struktura u prostoru.

Slika 9. "POD" Izložbeni paviljon15 u Jaya – Kuala Lumpur, Malaysia[16]

Na teritoriji Petaling Jaya, u Kuala Lumpuru u Maleziji, gradi se novi urbani centar sa više atraktivnih arhitektonskih objekata. "POD", izložbeni paviljon je ikonički deo kompleksa. Odražava duhovnu snagu mesta i stil ekološke gradnje primenom najsavremenijih materijala. Ideja sa biomorfnom člankovito-eliptičnom, razigranom strukturom horizontalne prostornosti, u prirodnom okruženju, potencirana je novim jezikom "oblačenja" fasadne površine materijalom koji u toku dana menja kolorit u zavisnosti od položaja sunca i intenziteta sunčeve svetlosti. Dinamično-sferične forme u kompoziciji stvaraju mit o ispisavanju drugačijeg, futurističkog oblikovanja fizičkih - urbanomorfnih struktura grada, istorijski obrazac o njegovoj neponovljivosti. Ovim projektom menja se koncept održivosti i razvoja regije, materijalno-kulturna i duhovna suština grada, konstrukcija slike o njegovoj ekspresivnosti. Jasna je ideja i namera da se iskorači u svet novih umetničko–likovnih–estetskih koordinata van dotadašnjih stečenih gradograditeljsko–dizajnerskih iskustava, da se predloži reprezentativni

[15] Projekat: Manfredi Nicoletti - Studio Nicoletti Associati and Hijjas Kasturi – Hijjas Kasturi Associates Sdn. Razvoj: „MKH Group", Malaysia. Konstrukcija: Bina Jurati Sdn Bhd. Veličina: 800 m2.https://plus.google.com/104962641191329615146/about?gl=rs&hl=sr

[16] http://www.artribune.com/wp-content/uploads/2011/07/Studio-Nicoletti-Associati-The-Pod-Kuala-Lumpur-Malesia-2.jpg
http://www.artribune.com/wp-content/uploads/2011/07/Studio-Nicoletti-Associati-The-Pod-Kuala-Lumpur-Malesia-1.jpg
http://4.bp.blogspot.com/-Nz_QzuUt7Zs/UfIOckwlWyI/AAAAAAAAm_U/yjouzV3xb4A/s1600/THE+POD+BY+STUDIO+NICOLETTI+ASSOCIATI+WITH+HIJJAS+KASTURI+ASSOCIATES+SDN+02.jpg

graditeljski beleg, maštoviti ikonički, prostorni, unapređeni obrazac u sistemu novih urbanih značenja.

Slika 10. Dizajn: Morfogenetički strukturalizam[17], Biomimetička arhitektura[18], Parametrička arhitektura[19] [20]

Vrlo brzi napredak kompjuterskih tehnologija u projektovanju i dizajniranju objekata, posebno u stvaranju novih konstruktivnih i materijalnih tehničko-tehnoloških rešenja, omogućio je velike promene sinteznog karaktera u eko-urbarhitekturi. U nastajanju novih morfogenetskih fizičkih struktura prisutna su različita multidisciplinarna naučna gledišta: matematička - sračunavanja algoritama, neurofiziološka, biološka, društvena i sl. Svi pristupi u dizajniranju neglobalističkih formi imaju za cilj da se haotični tokovi u umetničko-estetskom i gradograditeljskom razvoju preusmere. Da se složeni strukturalni oblici iz sveta flore i faune transponuju na jezik inženjeringa, da se uhvate u morfodinamičkoj evoluciji i reorganizuju u skladu sa novim saznanjima i materijalima. Modelsko ispitivanje na bazi poststrukturalizma otvara nove vizure, širi granice ka stvaranju estetičnijih mesta, kuća i gradova. Tako biomimetička - savremena filozofija ekourbarhitekture traži vezivne elemente sa prirodom, održivost u kojoj priroda neće biti samo replika. Oponašanjem formi iz prirode, analizama njenih modela, sastava i procesa moguće je dobiti inspirativniji dizajn struktura u životnoj sredini kako bi se stanje u artefaktnim mikroambijentalnim celinama kvalitetno popravilo. Računarima možemo simulirati buduće koncepte gradova i kuća, stvoriti uzvišene slikovne predstave i odgonetati nove prostorno-ikoničke vrednosti, stvarati funkcionalno-umetničke, savremene i futurističke interpretacije horizontalnih i vertikalnih gabarita. Možemo mapiranjem podataka, matematičkim putem, parametrijski prilagođavati arhitektonske oblike uslovima konfiguracije terena i okruženja, praviti nove ubikaciono-fantazmagorične, vizuelne, sintetičke predstave. Parametrijski dizajn je nova moćna, impresivna planerska alatka, sa mnoštvom organskih varijabli za dizajnere, na početku ovog veka.

[17] http://www.pinterest.com/pin/397513104579491407/
[18] www.biomimetic-architecture.com
[19] http://www.huffingtonpost.com/adel-zakout/top-10-buildings-parametr_b_838268.html
[20] https://lh6.googleusercontent.com/-6nPOteR30I8/UGnCuVz3C_I/AAAAAAAAAII/Y1ivFRaSrWc/w800-h800/20b.jpg
http://jshannonstudio.com/?page_id=163
http://www.pinterest.com/pin/520306563169442760/
http://www.cgarchitect.com/content/portfolioitems/2012/02/46177/parametric_architecture_large.jpg

2. ZAKLJUČAK

Deset prikazanih primera iz sveta ekourbarhitekture ukazuje na tendenciju stvaranja urbano-umetničko-ikonoloških, po naraciji estetsko-skulpturalnih fizičkih struktura sa kojih čitamo nove misaone i funkcionalne kompozicije narastajućih gradova. Napuštene su ideje o gabaratima prefabrikovanih, „konfekcijskih" objekata nastalih na strogo definisanim, modularnim ortogonalnim mrežama. Nema definisane utilitarnosti niti krutog inženjeringa. Upečatljiva simbološka vrednost objekta ima dominantno mesto. Geometrija tih kuća je koordinisana sa prirodnim okruženjem i artefaktima u neposrednom okruženju. Akcenat je na dizajnu fizičkih struktura sa snažno deformisanim fasadnim omotačima, na imitantnim rešenjima iz prirode, novim konstrukterskim tehničko-tehnološkim rešenjima u kojima digitalni paneli postaju savremena alatka i materijal u gradogradnji gde ekourbarhitektonska ostvarenja žive 24 časa. Mi smo u novoj umetničko-kulturnoj, kreativnoj revoluciji koja donosi prostorno-ikonološke, dinamično-kontrastne slike grada i novu umetničko-oblikovnu duhovnost. Definitivno, svežiju gradograditeljsku memoriju ambijentalnih celina i drugačiju strategiju "rukopisa" oblikovanja kuća baziranu na savremenim materijalima i konstrukcijama.

Imamo posla sa ekourbarhitektonskom filozofijom u potrazi za morfogenetičkim, biomimetičkim i parametričkim formama i njihovim organskim uklapanjem - koordinisanjem sa postojećim okruženjem. Tragamo za efektnijim, čovekomernije formatiranim funkcionalnim gabaritima i interpretacijama kuća. Fokusiramo pažnju na umetničko-ikoničke alatke, na oblikovanje funkcionalnijih fizičkih struktura u složenom i protivrečnom prostoru kome nedostaju senzibilnije promene. Pokušavamo da nađemo odgovore kroz dopune, kontekstualnost i integrisanje ekourbarhitektonskih heteronomijskih struktura, da mudrijim, planskim delovanjem sa novom duhovno-umetničkom filozofijom pronađemo čovekomernije gradove, epske snage, široke kontemporalnosti. Gradove kakvi nam danas trebaju.

Literatura

Dominic Bradbury and Richard Powers. November 2, 2009. *The Iconic House: Architectural Masterworks Since 1900*, ISBN-10: 0500342555, ISBN-13: 978-0500342558. Publisher: Thames & Hudson.

Edward Allen and Waclaw Zalewski. September 28, 2009. *Form and Forces: Designing Efficient, Expressive Structures,* ISBN-10: 047017465X, ISBN-13: 978-0470174654. Publisher: John Wiley and Sons; 1st edition.

Harry Francis Mallgrave and Christina Contandriopoulos. August 4, 2008. *Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005*; ISBN-10: 1405102608, ISBN-13: 978-1405102605. Publisher: Wiley-Blackwell; 1 edition.

Keith Boswell. June 24, 2013. *Exterior Building Enclosures: Design Process and Composition for Innovative Facades,* ISBN-10: 0470881275, ISBN-13: 978-0470881279. Publisher: Wiley; 1 edition.

Markus, Bruderlin. January 1, 2004. *ArchiSculpture: Dialogues between Architecture and Sculpture from the 18th Century to the Present Day*, ISBN-10: 3905632357, ISBN-13: 978-3905632354. Publisher: Hatje Cantz Verlag.

Mike Jenks and Nicola Dempsey. August 22, 2005. *Future Forms and Design For Sustainable Cities,* ISBN-10: 075066309X, ISBN-13: 978-0750663090. Publisher: Taylor&Francis; First Edition.

Philip Jodidio. November 15, 2013. *Architecture Now! Vol. 9*, ISBN-10: 3836538997, ISBN-13: 978-3836538992. Publisher: Taschen; Mul Edition.

Ram S. Gupta. August 2, 2010. *Principles of Structural Design: Wood, Steel, and Concrete*, ISBN-10: 1420073397, ISBN-13: 978-1420073393. Publisher: CRC Press. 1st (first) Edition by published by CRC Press.

Richard Weston. July 19, 2010. *Key Buildings of the 20th Century: Plans, Sections and Elevations* (Second Edition) (Key Architecture Series) ISBN-10: 0393733114, ISBN-13: 978-0393733112. Publisher: W. W. Norton & Company; Second Edition.

Wassim Jabi and Brian Johnson and Robert Woodbury. September 3, 2013. *Parametric Design for Architecture, I*SBN-10: 1780673140, ISBN-13: 978-1780673141. Publisher: Laurence King Publishing.

Nikola Cekić

NEW ARTISTIC-ICONOLOGICAL INTERPRETATIONS IN ECOURBARCHITECTURE

Summary

In this paper, the author focuses on the ecourbarchitectonic physical structures created after year 2000, whose artistic-esthetic value has an iconological character. An entirely new approach in formation of the façade and roof planes as well as of the forms of structures whose appearance resemble sculptural creations has been analyzed. The buildings from all over the world, with different functions contents, indicate a tendency of a different understanding of interpretation of physical structures and correlation with natural and artifact environment. Water surfaces and vegetative material contribute to an effective, cultural, majestic impression of engineering-technological philosophy of city building. The examples in the paper suggest the obvious need of radical changing of the way of thinking in the application of the design strategy in conceptualization of urban agglomerations, and essentially important, conceptually inspired metabolic of relationships among the spatial structures. The world entered new non-globalization trends of creation of the city memory, of the new iconically, symbolically strong, non-cliché, non-standard forms which define the contemporary cultural-artistic and historical identity of macro-ambient entities. This is a good, encouraging sign.

Key words*:* iconological ecourbarchitecture, archisculptoral interpretation, strategic design, the city memory, ambiental identity.

Прегледни рад / *Review article*

UDK 7.038.53:72.04

СИМВОЛИКАТА НА ПОСТМОДЕРНИЯ ОРНАМЕНТ

Лаура Димитрова
Софийски университет „Св. Климент Охридски“
ФНПП, Катедра „Изобразително изкуство“

Резюме

Изследването е насочено към постмодерния орнамент и неговото значение и функции. Разглежда завръщането на орнамента както в постмодерната архитектура, така и във визуалните изкуства, в творбите на декоративнитеизкуства, приложните изкуства и дизайна. В исторически и естетически аспект на орнамента се гледа, като на част от постмодерното изкуство, което се характеризира с еклектизъм, фрагментарност, заемки от други образци, знаци изобразяващи други знаци, безразборни натрупвания, смесване на разнородни материали, техники и стилистични маниери.

Ключови думи: орнамент, постмодернизъм, символ, знак, смесени техники.

Днес орнаментът се отъждествява предимно със своята естетическа функция и се приема като едно от средствата за оформяне на външния облик на произведенията на декоративно-приложните изкуства. За разлика от това разбиране в древността създаването на определен предмет или изделие за бита е считано за сакрално действие, за преповтаряне на процеса на сътворението, при което материалите, техниките, формите и цветовете имат свое символно значение и роля, а орнаментите, които покриват повърхността на съответния предмет, от една страна завършват процеса на съзидание, придавайки му цялост, а от друга представляват кодове към същността на създаденото творение и неговото разбиране, възприемане и предназначение. В този случай би било елементарно да приемем орнамента единствено и само като украса, неговата роля е много по-сложна, многопосочна и същевременно обединяваща – орнаменталната композиция е синхронна на овладяването и организирането на микрокосмоса, който от своя страна отразява универсалния порядък, така тя символно пресъздава процеса на Сътворението.

В живота на архаичния човек орнаментите завършват процеса на създаване на предмети, изделия, архитектурни обекти и не могат да бъдат отделени от тях. Без „задължителните“ орнаменти те не биха били част

от света му, защото вещите без орнаменти според традиционните древни вярвания все още се намират в граничното състояние между битието и небитието, между хаоса и порядъка, а „една вещ се превръща в „човешка“ едва след като се орнаментира“ (Михайлова 1981:52).

Създадената от човека вещ е тъждествена с микрокосмоса и е в съответствие с макрокосмоса, т.е. съобразена е със световния порядък, което осигурява нейната „правилност“ и органична принадлежност към единното цяло.

Символната функция на орнамента произтича от семантиката на използваните в него образи, материали, цветове. От особена важност са прототипите на тези образи от живата и неживата природа и тяхното значение, както и символиката на пространството и пространствените ориентации в композицията, символиката на използваните в нея цветове, материали, на числата и числовите зависимости проявени чрез пропорциите, ритъма и т.н.,символиката на математическите принципи на изграждането – симетрия, асиметрия, ротация, огледален образ и пр.

Чрез изписването на орнаментите става символичното приемане на вещите в „човешкия“ свят. Орнаментите окончателно завършват и „легитимират“ тази принадлежност, като заедно с това въздействат чрез силата на заложената в тях символика, предавайки я на съответните вещи или обекти, а от там и на хората, които имат досег с тях.

За разликаот ситуацията в древността, когато и където мястото на всичко в света е точно определено и семантично обусловено, подчинявайки се на природните закони – респективно на йерархичните зависимости в обществото (защото всичко е свързано с вярата, че тези зависимости са в унисон със световния ред, с макрокосмоса, и не може, нито е редно да бъдат променяни за да не се разруши хармонията в света), при постмодернизма единството на идеите, възгледите, вярата в авторитетите и правилата са подложени на съмнение. Изкуството става израз на индивидуалните идеи за изкуство, т.е. появяват се много и различни модели на изкуство, при които се отхвърлят всякакви правила и систематизации. В предшестващите модерното време общества човекът извършващ дейността на художника не е наричан „художник“ и създаденото от него не е наричано „изкуство“, но въпреки това и той и създаденото от него са съобразени с правилата, нормите и забраните на древното общество и това им гарантира правилност, т.е. правото на единение със света, а и на света, и на нормите и правилата, които действат в него се гледа сериозно и отговорно.

Фиг.1. Еко Нугрохо, „Хибрид“, Музей на модерното изкуство, дворец „Токио“, Париж, Франция, 2012

При връщането на постмодерното изкуство към образците от миналото, обаче, има само едно външно, повърхностно отразяване и използване на тези образци, в основата на което лежи иронията, обусловена от съмнението във всяко правило, ред и авторитет. Изкуството е част от света, но и на изкуството, и на света може да се погледне с известна насмешка, нещата не се вземат така сериозно: и изкуството, и светът може да бъдат част от игра, „големият разказ", митовете и легендите за света се заменят от „малките разкази" на всеки човек, а вечните стойности и идеалите на човечеството от личния опит на отделния индивид. И ако в домодерните общества всичко се подчинява на принципа на ясната структура, на йерархията, на подредеността във времето и пространството, гарантиращи единството и целостта, то в постмодерното общество няма стабилни структури, няма йерархия, няма високо и ниско, нито линейно протичащо време, но за сметка на това има антиподредби от типа на калейдоскопа и лабиринта, мозайката, колажа, пастиша и всичко това се случва в поствремето на всички времена, протичащи едновременно и разнопосочно. В „Постмодерното, обяснено за деца" Лиотар подчертава, че „еклектизмът е нулевата степен на общата съвременна култура: слуша се „реге", гледат се уестърни, на обяд се яде „Макдоналдс", а вечер – в стила на местната кухня, в Токио се употребяват парижки парфюми, в Хонконг се обличат ретро, а познанието е залегнало в основата на телевизионните игри." (Лиотар 1993:15)

Ако по-горе казаното бъде отнесено към постмодерния орнамент, може да се стигне до следната констатация: постмодерният орнамент също е плод на своето време, поради което се отличава със стилово многообразие, основаващо се на еклектика, дисхармония, вторична знаковост (знак на знака) и т. н.

Функциите на орнамента също се трансформират – изкривяват, модифицират и в много случаи пародират и иронизират изначалните архетипи.

Традиционният възглед за орнамента, в който властват подредеността, правилността, целостта и единството, се замества от иронично отношение към „вечните стойности" и от чувство за хумор, които допускат „играта" в интерпретацията на традиционното.

> Постмодерното изкуство и орнаментът като част от него са повлияни от произведения от различни епохи и култури, смесени еклектично и непоследователно. Чавдар Попов пише, че: „Не природата или непосредствената действителност, а изображенията „втора" или „трета" „употреба" (чрез фото, масмедийни продукти, реклами, телевизионни образи и т.н.) служат като изворов материал на художниците. (Попов 2009:79)

Орнаментите изобилстват както в архитектурата, така и в произведенията на декоративно-приложните изкуства и дизайна, но като част от изкуството на постмодернизма и за тях са в сила еклектиката, фрагментарността,

Фиг.2. Постмодерни орнаменти по фасадата на Министерството на културата и комуникациите, Париж, Франция

заемките от други изображения, знаците изобразяващи други знаци, натрупванията, непоследователността и разнопосочността, смесването на материали, технологии и стилови маниери.

Характерното за традиционния орнамент единство е отхвърлено и заменено с хетерогенност, както при изграждащите орнамента елементи, така и при материалите и техниките – често несъвместими и взаимоизключващи се. В това отношение постмодерният орнамент (както и всички други творения на постмодернизма) отразява разкъсваното от противоречия съзнание на постмодерния човек.

Постмодерниятор намент интерпретира традиционните математически принципи на подредба по по-различен начин, било чрез орнаменти от различни стилове, епохи и култури, (в които тези принципи са представени в духа на постмодернизма, т.е. не са изначално заложени композиционни принципи, а присъстват вторично посредством „привнесените“ орнаментални заемки), било чрез използване на постмодерните техники на колажа, асамблажа, пастиша, мозайката, лабиринта и калейдоскопа (при които имаме всичко друго, но не и ясна или математически определена композиционна организация, а по-скоро деструкция на правилността). Това безспорно насочва към идеята за сложността и объркаността на света, в който няма стабилни структури и всичко подлежи на промени.

И ако при традиционната орнаментална композиция мрежата е средство за организация, в контекста на постмодернизма мрежата е понятие, което се свързва с информационното общество и глобализацията.

Фиг.3. Произведение, което може да бъде наречено „глобален орнамент“ от Биеналето на изкуствата, Истанбул, Турция, 2011.

Интернет – световната мрежа е източник на информация и знание, а новите компютърни технологии навлизат и обхващат всички сфери на живота, включително и изкуството. Като плод на тези технологии се появяват компютърносътворени (генерирани) орнаменти. Разрушава се традиционният модел, по който се създава древният орнамент –ръчно, от човека, като краен акт на легитимиране на всяка вещ от предметния свят, акт, чрез който тя се приема в света на хората.

В традиционните представи орнаментът няма самостоятелно значение, той винаги е свързан с нещо, върху чиято повърхност се намира– татуировка върху човешката кожа, фриз върху архитектурна постройка, стенопис или дърворезба върху потон, везба на риза, рисунка върху керамичен съд и пр. Сам по себе си той не би могъл да съществува защото би бил лишен от смисъл и значение. Орнаментът в традиционните представи е лицето, с което всичко от веществения свят се представя, добива образ, легитимира се, знакът, че то съответства на законите на вселената и присъства именно по силата на тези закони. Не случайно във вижданията на различни народи от древността битува схващането, че вещта без орнаменти принадлежи към „оня“ свят, т.е. към отвъдното, нечовешкото, света на хаоса. В свят, където създаването на всеки предмет е считано за преповтаряне на Сътворението, а орнаментите са завършекът, краят на делото, печатът гарантиращ съответствие със зако-

ните на всемира, те са израз на неотменните, изконни взаимовръзки и зависимости придаващи цялост на вселената и всички процеси в нея. Именно затова орнаментите от древността не са случайни и произволни, в същността на всеки от тях се крие определена символика – чрез своята форма, цвят, материал и значение те отразяват определени правила и норми – социални, правни, морални, естетически и пр.

Кои от създадените по времето на постмодернизма орнаменти, биха могли да се нарекат „постмодерни"? Много от тях са създадените с цел декориране на различни предмети, всъщност, отговарят на класическата представа за орнамент, като водеща е естетическата им функция, а символната и други произтичащи от нея функции са забравени. Дали тогава биха могли да бъдат наречени „постмодерни орнаменти"? Като се изхожда от идеите на постмодернизма за плурализъм и уважение на различията, би трябвало и те да бъдат причислени към еклектичния и разнороден свят на постмодерното.Но освен тези, съществуват и други орнаменти съчетаващи в себе си сложни, а понякога и трудноопределими композиционни похвати, както и образи или фрагменти от орнаментални композиции в различни стилове и от различни епохи и култури, изпълнени с неразгадаеми символни кодове и демонстриращи неясни композиционни принципи, излизащи извън конкретни правила – те са в пълно съответствие с идеите на постмодернизъм.Голяма част от тях са компютърно генерирани и изпълват интернет пространството без да бъдат свързани с определена вещ от предметния свят, излизайки по този начин извън рамките на представите за традиционната свързаност на орнамента с предмета върху който се намира и невъзможността му да съществува самостоятелно. Те са орнаменти от виртуалното пространство, принадлежат на свят създаден от компютъра, който не е реален, но при определени условия, би могъл да се реализира, т.е. компютърно генерираният орнамент може да излезе от виртуалното пространство като бъде принтиран, например, на лист хартия или върху някоя вещ. В този смисъл виртуалният орнамент се намира в граничното състояние между два свята – виртуалния и реалния, а неговото съществуване във виртуалното пространство е нестабилно, несигурно и съмнително, той не е свързан с нищо, завършек е на нищото и по силата на тези обстоятелства не може да изпълни ролята и функциите на орнамент. Подобно определение отговаря на традиционното мислене. В духа на постмодерните разсъждения, обаче, би било съвсем нормално виртуалното пространство да бъде прието за по-реално от реалното, а виртуалните орнаменти да бъдат съвсем на мястото си там (доколкото нещо несигурно и нестабилно би могло да има такова определено място), тъй като постмодернизмът подлага на съмнение всяко правило, авторитет и установена нормаи това се отнася както за постмодерното изкуство, така и за постмодерния орнамент като част от това изкуство.

Фиг. 4. Графити с орнаменти от улиците на София, България, 2013

При подредби от типа на лабиринта, калейдоскопа, мозайката, пастиша, колажа, виртуалната мрежа и пр. пространството на постмодерната орнаментална композиция е фрагментирано (съставено от парчета, части извадени от контекста на други пространства чрез фотографии, заемки, преработки на познати образци на изкуството, които са еклектично съчетани – монтирани), а семантичната обусловеност на посоките в него е трудно определима поради многозначността на кодовите послания, които съдържа. Постмодерната идея за пространството е идеята за неговата сложност и безграничност по отношение на условните модели (те могат да бъдат най-разнообразни и често противоречащи си), чрез които се представя.

Постмодерното изкуство има ново отношение към времето – извън традиционната представа – то съчетава минало, настояще и бъдеще, които протичат едновременно, без определен ред. Постмодерният орнамент проявява същите характеристики. Източниците, които му оказват влияние могат да бъдат намерени в различни периоди от историята, а типично постмодерните композиционни подредби колаж, мозайка, лабиринт и пр., за които вече многократно стана дума, усложняват още повече декодирането на орнаменталната система.

Постмодерната стилизация стои извън традиционните правила и си позволява съчетаването на идеи и принципи заимствани от всевъзможни култури.

Орнаментите на постмодернизма често са заредени с ирония. Това не са вековечните архаични орнаменти, отразяващи законите на вселенския порядък, а творения (често изпълнени от нетрайни материали или виртуални интернет орнаменти) напомнящи за променливостта и неустойчивостта на всичко в живота, пародиращи и поставящи под съмнение всеки авторитет, установена норма, правило. Играта и интерпретацията в

процеса на създаване на орнаментите са от съществено значение, именно там (в играта) се случва непредвидимото, спонтанното, малко вероятното, но и предразполагащото към необичайни творчески хрумвания и решения.

В постмодерното изкуство визуалният образ се превръща в „своеобразен художествен код." При постмодерността съществуват само означаващи, знаци, които се превръщат в самата реалност, във виртуалната реалност – масмедии и „други форми на културно производство".„По същество постмодернизмът възпроизвежда съвременното разкъсано съзнание. Той е игра, гради се на парадокси. Оперира с всички стилове от миналото обикновено в ироничен ключ." (Попов 2009:86).

Изчезва неутралната действителност, тя е заменена от знаци.

Постмодерните орнаментални композиции са далече от идеята за „порядък" в традиционния смисъл на думата – еклектични, противоречиви, изпълнена с разнородни символи, които понякога са така отделени от първообразите си, че е трудно да бъде открита съответната зависимост. Символите не просто заместват реалността, а представят различни и хронологически непоследователни „реалности", които по някакъв парадоксален начин съществуват едновременно.

Литература

Лиотар, Жан-Франсоа. 1993. *Постмодерното обяснено за деца.* „Критика и хуманизъм"

Михайлова, Ганка. 1981. *Костюмът в българската обредност – В обреди и обреден фолклор.* Издателство на БАН. София

Попов, Чавдар. 2009. *Постмодернизмът и българското изкуство от 80-те и 90-те години на XX век.* Издателство „Български художник", София

Laura Dimitrova

THE SYMBOLISM OF POSTMODERN ORNAMENT

Summary

This paper explores the importance of postmodern ornament and its functions. Ornament comes back both in postmodern architecture and in thevisual arts, the works of decorative arts, applied arts and design. From a historical and aesthetic point of view the ornament is revealed as part of postmodern art, and is characterized by eclecticism, fragmentation, borrowings from other images, signs depicting other signs, accumulations, mixing of diverse media and contradictory technologies, stylistic mannerisms.

Key words: ornament, postmodernism, symbol, sign, mixed media.

Прегледни рад / *Review article*

UDK 7.038.53:004.738.5

ČITANJE DIGITALNE UMETNOSTI

Dragan Ćalović
Megatrend univerzitet
Fakultet za kulturu i medije, Fakultet za umetnost i dizajn
Univerzitet u Beogradu
Filološki fakultet
calovic_dragan@yahoo.com

Sažetak

Razvoj interaktivnosti u umetnosti bio je podržan promišljanjem koncepcije umetničkog dela koje se ostvaruje u saradnji umetnika i publike, pri čemu samo delo ne mora biti shvaćeno kao finalni produkt uzajamne saradnje umetnika i publike, već često kao događanje, odnosno kao aktivnost stalne nadogradnje ponuđenog predloška ili ispitivanje unapred datih mogućnosti nadogradnje.Uključivanjem u proces umetničkog rada publika zauzima poziciju koautora, pri čemu se aktivna pozicija publike ne ogleda samo na planu interpretacije značenja dela, već i na planu formalnog oblikovanja umetničkog rada ili dešavanja. Preuzeta iz tradicije modernizma, interaktivnost u digitalnoj umetnosti na formalnom planu nastavlja koncepciju umetničkog dela koje se ostvaruje u koautorskom delovanju umetničke publike, dok se na teorijsko-poetskom planu, modernističko ispitivanje mogućnosti razvoja interaktivnog umetničkog dela, koje prelazi granice medija, proširuje na ispitivanje upotrebe digitalnih tehnologija za ostvarenje umetničkih radova, zasnovanih na strategiji interaktivnosti. U tekstu koji sledi ispituje se perspektiva čitanja digitalne umetnosti u odnosu na aktiviranje pozicije publike/ učesnikâ rada u postavljanju zajedničke vizije restruktuiranja društvenih odnosa. U tom smislu različiti projekti/ radovi digitalne umetnosti sagledani su kao naročit oblik proširenja okvira socijalnog žanra u umetnosti.

Ključne reči: digitalna umetnost, interaktivnost, savremena umetnost, socijalni žanr, teorija umetnosti.

Tokom dvadesetog veka promišljanje medija postavljeno je kao jedno od centralnih pitanja unutar teorije umetnosti i umetničke prakse.Usredsređenost na sâm medij, ispitivanje njegovih granica i mogućnosti primene, kako ističu Marija Engberg (Engberg) i Džej Dejvid Bolter (Bolter), predstavlja jednu od bitnih odlika razvoja moderne umetnosti (Engberg, Bolter, 2014:4). U svom uvodnom tekstu *Cultural expression in augmented and mixed reality* (2014), objašnjavajući ovu tendenciju, Engberg i Bolter posebno podvlače stavove Klementa Grinberga (Greenberg), prema čijem je mišljenju razvoj slikarstva

od francuskog impresionizma do američkog apstraktnog ekspresionizma bio vođen razumevanjem slike kao medija ekspresije. Obrazlažući svoje stavove, Grinberg ukazuje da je zapadna umetnost od perioda renesanse, pa sve do devetnaestog veka, bila razvijana na pristupu slici kao *prozoru u drugi svet*. Sledeći ovako postavljeno razumevanje slike, umetnici u renesansi posebnu pažnju posvećuju proučavanju anatomije, razvoju linearne perspektive, te uvođenju naučnih saznanja u proces umetničkog rada. Ove tendencije nastavljene su i u kasnijem periodu, da bi sa pojavom moderne bile napuštene. Sa ukidanjem dubokog prostora u impresionizmu, zapadno slikarstvo kretalo se u smeru razumevanja slike kao dvodimenzionalne površine, čiji se prostor organizuje prema posebnim zakonitostima. Tendencija ispitivanja dvodimenzionalnosti slikarskog platna, kako dalje napominje Grinberg, svoje krajnje granice ostvaruje u američkom apstraktnom ekspresionizmu. U ovakvom kretanju Grinberg prepoznaje usmerenost na sâm medij, koja se u periodu moderne može pratiti u svim oblastima umetničkog rada (Greenberg, 2002).

No već početkom dvadesetog veka, paralelno sa teorijsko-poetskim postavkama modernog slikarstva, koje su uvele shvatanje da je jedan od zadataka umetnika da do krajnjih granica ispita mogućnosti medija, te svoju kreativnost podredi njegovim specifičnostima, razvija se gledište da bi upravo umetničkoj zamisli trebalo podrediti pristup konvencionalno shvaćenim oblicima umetničkog rada. Na temelju ovakvog pristupa razvija se promišljanje perspektive teorijsko-poetskog razvoja redimejda, multimedijalnog umetničkog rada, konceptualnog umetničkog dela, ambijenata, umetničkih instalacija, itd. Zahtevi za prevazilaženjem ograničenja postavljenih konvencionalno shvaćenim medijem umetničkog dela, izraženi u moderni, unutar dadaizma, avangardnih pokreta, te razvoja procesualne, multimedijalne i konceptualne umetnosti, od sredine dvadesetog veka postaju određujući za razvoj novih umetničkih oblika, te ispitivanje mogućnosti uključivanja novih tehnologija u proces umetničkog rada. Postavljena linija razvoja vodila je ispitivanju mogućnosti videa, televizije, kompjuterske tehnologije, itd. za ostvarenje umetničke zamisli, otvarajući prostor utemeljenju digitalne umetnosti.

Rana faza razvoja digitalne umetnosti u velikoj je meri obeležena fokusiranošću na izražajne mogućnosti novog medija. Ova zainteresovanost za medij razvijana je na liniji ispitivanja mogućnosti umetničkog izražavanja, koje su otvorene razvojem digitalnih tehnologija, te prevazilaženja konvencionalnih umetničkih pristupa. Sâm medij i njegova svojstva, u tom smislu, postaju manje značajni u odnosu na prošireniji opseg izražajnih sredstava koje umetniku stoje na raspolaganju. Novim medijima savremeni umetnik pristupa kao gotovim proizvodima, koje uključuje u umetnički rad, bez težnje da ih razvojem posebnih izražajnih svojstava transformiše u umetničke medije. Novi mediji, uključeni u razvoj digitalne umetnosti, ostaju upravo industrijski razvijeni mediji koji svoje pune performanse ostvaruju jednako u *medijskoj kulturi* (Kellner) koliko i u

umetnosti. Jedino na planu interpretacije i mogućnosti upotrebe, no ne i na planu izražajnih mogućnosti, njihovo komercijalno ustrojstvo biva poljuljano. Usredsređenost autora na ispitivanje mogućnosti medija, karakteristična za modernu, u digitalnoj umetnosti proširena je ispitivanjem mogućnosti uključivanja digitalnih tehnologija u ostvarenje umetničke zamisli.

Iako pronalaženje odgovarajućeg medija za realizaciju umetničke zamisli, te podređivanje njegovog odabira prihvaćenim poetsko-koncepcijskim okvirima, možemo prepoznati kao dominantno usmerenje u formalnom planiranju umetničkog dela unutar savremene umetnosti, izvesna usredsređenost na medij ostaje prisutna u teorijskim razmatranjima digitalne umetnosti, gde se posebna svojstva različitih medija, koji izrastaju na ubrzanom razvoju digitalnih i komunikacijskih tehnologija, objedinjenih terminom *novi mediji*, poput interaktivnosti, telematike, telerobotike, itd., prepoznaju kao bitni odreditelji digitalne umetnosti. Ipak, ova usredsređenost razvija se na nivou analize ponuđenih izražajnih mogućnosti, a ne na nivou ispitivanja specifičnosti medija kojima je umetnički rad potrebno podrediti. Konačno, razvoj digitalne umetnosti upravo i podrazumeva razvoj umetničkih praksi koje se oslanjaju na primenu digitalnih tehnologija u umetničkom radu, a ne na istraživanja u konkrektnom mediju umetničkog izražavanja. Tendencija moderne umetnosti ka proširenju, prekoračenju, te prevazilaženju ograničenja postavljenih medijem, unutar digitalne umetnosti obnavljaju se na nivou promišljanja procesa digitalizacije, pri čemu okviri delovanja nisu omeđeni usredsređenošću na promišljanje samog medija, već ispitivanjima mogućnosti primene digitalnih tehnologija.

Pomeranje fokusa sa medija na tehnologiju, upravo bi trebalo shvatiti kao suštinski odreditelj digitalne umetnosti. Ovaj zaokret na planu umetničke prakse, ali i na planu teorijskih pristupa digitalnoj umetnosti, vidi se u analizi mogućnosti primene digitalnih tehnologija, u realizaciji nasleđenih umetničkih strategija (primena interaktivnosti u umetnosti, postupak transliteracije posredstvom digitalnih tehnologija, itd.), u ispitivanju perspektive prenošenja postojećih umetničkih oblika u digitalni format ili njihovog razvoja u sprezi sa digitalnim tehnologijama (digitalna fotografija, digitalni redimejd, ambijenti koji se ostvaruju uz oslanjanje na digitalne tehnologije, itd.), te u primeni digitalnih tehnologija u procesu umetničkog rada (softverski podržano arhitektonsko projektovanje ili oblikovanje u dizajnu, itd.).

U daljem tekstu, promišljanju mogućeg čitanja digitalne umetnosti, nećemo proći kroz analizu posebnih poetika umetnika, niti pak kroz sagledavanje umetničkih svetova ostvarenih u konkretnom mediju, iako bi i ovakvi pristupi bili teorijski veoma interesantni, već kroz ispitivanje specifičnih *umetničkih vizija* koje se ostvaruju primenom digitalnih tehnologija. Budući da je reč o kompleksnom zadatku, u daljem tekstu ispitaćemo jedan od uglova posmatranja odnosa prema mogućnostima otvorenim razvojem digitalnih tehnologija za ostvarenje interaktivnosti, odnosno za uključivanje publike u sâm proces nastajanja umetničkog rada.

Razvoj interaktivnosti u umetnosti bio je podstaknut težnjom aktiviranja pozicije publike. Pažnja umetnika usmerena je na razvoj umetničkog dela koji uključuje učešće publike, pri čemu samo delo ne mora biti shvaćeno kao finalni produkt uzajamne saradnje umetnika i publike, već često kao događanje, odnosno kao aktivnost stalne nadogradnje ponuđenog predloška ili ispitivanja unapred datih mogućnosti nadogradnje. Uključivanjem u proces umetničkog rada, publika zauzima poziciju koautora, pri čemu se ovakva pozicija publike ne ogleda samo na planu interpretacije značenja dela, već i na planu formalnog oblikovanja umetničkog rada ili dešavanja. Kako primećuje Rišard Kluščinski (Kluszczynski), stvaranje interaktivnog umetničkog dela ne pretpostavlja oblikovanje finalnog umetničkog rada, već uspostavljanje polja mogućeg delovanja umetničke publike, čije učešće u njegovoj realizaciji *donosi u život* samo umetničko delo/ dešavanje (Kluszczynski, 2010:2). Otuda, kako objašnjava, jedno interaktivno umetničko delo nastaje, u svom konačnom obliku, tek kao rezultat participativnog ponašanja publike, te se u njegovoj analizi jednako ne može govoriti o promišljanju oblika interaktivnog umetničkog rada u njegovoj inicijalnoj fazi, niti pak o poetsko-značenjskoj zaokruženosti rada na nivou polazišta koje postavlja autor (Kluszczynski, 2010:2). Mada su teorijsko-poetski okviri tumačenja interaktivnog umetničkog dela u velikoj meri određeni primenjenom umetničkom strategijom, njegovi potencijali ostvaruju se tek u procesu koautorskog učestvovanja publike u realizaciji rada, čime se polazne pretpostavke autora proširuju, transformišu ili nadograđuju.

Iako je umetnost već od svog nastanka pretpostavljala aktivnu poziciju umetničke publike, razvoj interaktivnosti u savremenom tumačenju pojma vezuje se za pojavu moderne. Unutar različitih umetničkih pristupa razvijan je koncept umetničkog dela koji pretpostavlja uvođenje umetničke publike u poziciju aktivnog učesnika u procesu umetničkog oblikovanja. Od dadaističkih eksperimenata, preko avangardnih umetničkih istraživnja, pa do razvoja različitih teorijsko-poetskih koncepcija unutar procesualne umetnosti, interaktivnost je uključivana u domen umetničkog rada kao bitan element jednako formalnog koncipiranja umetničkog dela, kao i njegovog teorijsko-poetskog utemeljenja.

Preuzeta iz tradicije modernizma, interaktivnost u digitalnoj umetnosti na formalnom planu nastavlja koncepciju umetničkog dela koje se ostvaruje u koautorskom delovanju umetničke publike, dok se na teorijsko-poetskom planu, modernističko ispitivanje mogućnosti razvoja interaktivnog umetničkog dela koje prelazi granice medija, proširuje na ispitivanje upotrebe digitalnih tehnologija za ostvarenje umetničkih radova zasnovanih na strategiji interaktivnosti. Zahvaljujući primeni savremenih informacionih tehnologija, interaktivna umetnička dela digitalne umetnosti proširuju opseg mogućeg delovanja umetničke publike u odnosu na okvire koji su tehnološki bili omogućeni u moderni. Interaktivnost u delima digitalne umetnosti može pretpostaviti posredovanje tehnologije u uspostavljanju komunikacije među umetničkom

publikom/ učesnicima rada; iniciranje digitalnim tehnologijama posredovanog uticaja na fizičko okruženje; te ostvarivanje uticaja na nivou hibridne realnosti, pri čemu različiti oblici delovanja mogu biti obuhvaćeni istim umetničkim radom.

Primena interaktivnosti u digitalnoj umetnosti, u okviru šireg konteksta razvoja participativne umetnosti, ne mora nužno imati kao cilj izmenu ponuđenog umetničkog predloška ili ambijenta, već može biti usmerena na oblikovanje ili rekonstruisanje određenog društvenog konteksta. Umetnički radovi, koji uspostavljaju socijalnu situaciju unutar naročitog okruženja rada, kako primećuje Karli Mekintoš (McIntosh), naglašavaju interaktivno iskustvo učesnika, pre nego fizičke elemente rada kojima bi iskustvo bilo podstaknuto (McIntosh, 2014:1). U ovakvom pristupu, sâm društveni kontekst prepoznat je kao objekat umetničkog oblikovanja, dok fizički nosilac rada ima ulogu inicijalnog sredstva za pokretanje i održanje interakcije (Ćalović, 2014). Otuda bi, na nivou poetsko-teorijske analize rada, valjalo postaviti pitanje kvaliteta izmene, odnosno kreiranja, društvenog konteksta posredstvom rada, pre nego kvaliteta fizičkog nosioca kojim se društvena interakcija inicira.

Ostvarivanje interaktivnog odnosa prema društvenom kontekstu u savremenoj umetnosti vodi poreklo od avangardnog zahteva za aktiviranjem pozicije publike u procesu realizacije umetničkog dela, kao i iz modernističke težnje za prevazilaženjem ograničenja medija, te izjednačavanja umetnosti i života. No bez obzira na ovu utemeljenost u teorijsko-poetskim postavkama moderne, *socijalni žanr*, u određenju koje iznosi Marija Lind (Lind), kao objedinitelj različitih metoda kao što su kolektivni rad, saradnja i zajedničko učešće u projektu (collective work, cooperation, collaboration; Lind, 2012:49), ne pretpostavlja primarno usmeravanje fokusa na aktiviranje pozicije umetničke publike, već ovu polaznu pretpostavku, kako ističe Mekintoš, proširuje usmerenošću na razvoj društvenih veza unutar okruženja rada (McIntosh, 2014:3). Bez obzira da li je reč o preoblikovanju postojećih društvenih veza (bilo ličnih veza među učesnicima umetničkog rada/projekta, bilo postojećih veza unutar pripadnika lokanlne zajednice) ili o formiranju novih (kroz iniciranje osećanja zajedništva a posredstvom koordiniranog učešća umetničke publike u jedinstvenom umetničkom radu/projektu), *socijalni žanr* pretpostavlja razumevanje društvenog konteksta kao naročitog *materijala* koji je moguće podrediti umetničkoj obradi.

Prepoznavanje društvenog konteksta kao materijala umetničke obrade zasniva se na ideji izjednačavanja umetnosti i života, preuzetoj iz tradicije moderne. U prvoj polovini dvadesetog veka, unutar avangardnih pokreta, te docnije u okviru masovnih umetničkih manifestacija socijalističke epohe u zemljama Istočnog bloka, pažnja umetnika usmerena je na ispitivanje mogućnosti direktnog intervenisanja u društvenom kontekstu. Radikalnost političko-ideoloških zahteva umetnikâ moderne za izmenom društvene stvarnosti putem umetnosti, savremeni

umetnici zamenjuju težnjom za prevladavanjem stvarnosti posredstvom umetničkih svetova. Primena interaktivnosti, na prelasku iz dvadesetog u dvadeset prvi vek, prevashodno podrazumeva iniciranje participativnog delovanja učesnikâ umetničkog dela u cilju kreiranja društvenog okruženja samog rada, čime se svet umetnosti izgrađuje u konkretnom društvenom okruženju, ili se pak preduzetom intervencijom fizički prostor transformiše u umetničku sredinu. Političko-društveni angažman ovakvog umetničkog delovanja ne mora nužno izostati, zbog čega aktivistička usmerenost participativnog delovanja umetničke publike često ostaje u fokusu rada, no jednako pažnja umetnika može biti usmerena na uspostavljanje socijalnih relacija među učesnicima umetničkog rada/projekta, ili pak na formiranje specifične zajednice umetničke publike.

Oslanjajući se na upotrebu digitalnih tehnologija, savremeni umetnici ispituju mogućnost iniciranja komunikacije među učesnicima umetničkog rada/ projekta. Voren Sak (Sack) u radu *Agnostics: A Language Game* (2005), uspostavlja komunikaciju među učesnicima umetničkog projekta kroz pokretanje javne diskusije na internetu. Učešće u diskusiji, ostvareno slanjem imejl poruka, grafički je na displeju prikazano krugom koji formiraju posebne ikone kojima su učesnici predstavljeni, pri čemu je njihovo pozicioniranje u krugu uslovljeno sadržajem poruke koji se dovodi u vezu sa sadržajem poruka ostalih učesnika. Kamil Uterbek (Utterback) i Romi Ačitiv (Achituv) u instalaciji *Text Rain* (1999), omogućavaju kolektivnu interakciju posetilaca galerije sa plutajućim tekstom, koji se zajedno sa njihovim prikazom projektuje na ekranu velikih dimenzija. U radu *Boundary Functions* (1998), Skot Sniba (Snibbe) inicira pregovaranje zaposednutog prostora manifestovanog linijama koje se na ekranskom podijumu projektuju među posetiocima galerije. Andres Kolubraj (Colubri), Terens Fradet (Fradet) i Džijan Kim (Kim), u radu *Relay* (2012), ispituju načine korišćenja savremenih tehnologija kako bi se kreirala društvena interakcija u javnim prostorima. Služeći se posebno kreiranom aplikacijom, umetnička publika/učesnici rada stupaju u komunikaciju, učvršćujući veze unutar grupe koja se formira oko umetničkog projekta. Povezivanje umetničke publike/ učesnika rada inicira i Rafael Lozano Hamer (Lozano-Hemmer) u radu *Flatsun* (2011), uvodeći mogućnost grupnog/koordinisanog uticaja na sliku koja se emituje putem LED ekrana. U radu *Cycloramadrome* (2014), Aleksandra Dementijeva (Dementieva) ispituje uticaj okruženja na publiku, pri čemu se ovaj uticaj može jednako ogledati u izazivanju određenih emotivnih reakcija, kao i u iniciranju komunikacije. Paolo Kirio (Cirio), u radu *Global Direct* (2014) ispituje fenomen globalnog internetskog umrežavanja i razvoja novih oblika društvenog povezivanja i participiranja u kolektivnim akcijama. Uspostavljanje komunikacije među učesnicima umetničkog projekta često je u fokusu radova u kojima se ispituje upotreba teleprisustva i telerobotike (Paul, 2008: 159). Eric Paulos (Paulos) i Džon Keni (Canny) u projektu *ProP – Personal Roving Presence* (1997), omogućuju ostvarivanje interakcije među učesnicima

umetničkog rada, zahvaljujući audio i video vezama uspostavljenim putem interneta sa telerobotima koji se nalaze u izložbenom prostoru. Kazuhiko Hačija (Hachiya) u radu *Inter Discommunication Machine* (1993) ispituje mogućnost komuniciranja i povezivanja učesnikâ rada kroz direktnu razmenu čulnog iskustva. Noseći kacige sa zvučnicima i monitorima koji u potpunosti prekrivaju vidno polje, učesnici su u radu povezani zamenom vizuelnih i zvučnih nadražaja.

Interaktivno umetničko delo bitno transformiše poziciju umetničke publike, uključujući je u proces realizacije rada. Mogućnost učešća, a ne izvršenja unapred datih koraka u realizaciji, jeste bitan preduslov koncipiranja interaktivnog umetničkog rada, pri čemu aktivno učešće postaje preduslov jednako proživljavanja rada koliko i njegove realizacije. Dajući predlog zajedničke akcije umetnik poziva publiku da uspostavi relacije, tek posredstvom kojih bi trebalo doći do specifičnog umetničkog iskustva. Uključivanje u postavljene okvire interaktivnog delovanja pretpostavlja izvestan stepen pregovaranja pozicija unutar naročitog *konteksta-u-nastajanju*. Budući da svaki učesnik unosi jedinstvena očekivanja i načine reagovanja, iskustvo koje se u susretu sa delom/ projektom ostvaruje, predstavlja rezultat izvesne socio-umetničke situacije, koja se razvija kroz preoblikovanje polaznih okvira.

Aktiviranje pozicije publike kroz iniciranje komunikacije i zajedničkog delovanja u određenom prostoru i tokom određenog vremenskog perioda, zasnovano je na zamisli iniciranja estetskog iskustva posredstvom učešća u postavljenoj socio-umetničkoj situaciji. Kontekst u koji se umetnička publika uključuje uspostavlja se tek u procesu izgrađivanja i/ili preoblikovanja socijalnih veza među učesnicima umetničkog rada/ projekta. Estetsko iskustvo nastaje kao rezultat socijalnog iskustva i dubljih emotivnih reakcija na ostvarenu socijalnu situaciju. Ono se razvija u procesu i kroz svojevrstan dijalog. Upravo razmena, a ne podređivanje ili nametanje, predstavlja osnov koncepcijskog razvoja interaktivnog umentičkog rada, ali je i merilo njegove uspešnosti. Kako ističe Karli Mekintoš „The most successful participatory works can acknowledge and make space for people's differences, while also strongly accentuating the commonalities that unite people" (McIntosh, 2014:5).

Interaktivno umetničko delo, iniciranjem *konteksta-u-razvoju*, predstavlja integrator participativnog iskustva koje se razvija učešćem u određenoj socio-umetničkoj situaciji. Iskustvo povezivanja, pregovaranja, kao i aktivnog učestvovanja u definisanju konteksta, pretpostavlja ideju saradnje kroz dijalog, te preoblikovanja okruženja kroz zauzimanje aktivne pozicije. Iako inicijalni okvir u koji umetnik uvodi učesnike umetničkog rada/projekta može imati različitu poetsku/ političku/ ideološku utemeljenost, u samoj osnovi interaktivnog umetničkog dela nalazi se uključivanje u proces pregovaranja. Umetnička publika (učesnici u interaktivnom delu), postaje deo socio-umetničkog dešavanja koje obnavlja demokratsku viziju aktivnog uključivanja u izgradnju konkretnog okruženja kroz dijalog.

Značajan broj radova/ projekata digitalne umetnosti sledi onu liniju umetničkih istraživanja unutar savremene umetničke prakse, koja je usmerena na konstruisanje zajednice i/ili rekonstrukciju urbanog prostora. Ove radove moguće je sagledati kao transliteraciju socijalnog žanra, pri čemu se redefinisanje okruženja ostvaruje digitalnim tehnologijama posredovanim uticajem učesnika umetničkog projekta. Budući usmereni na iniciranje zajedničkog delovanja umetničke publike/ učesnikâ rada/ projekta, kroz aktiviranje njihovih kreativnih potencijala, radovi ove grupe mogli bi se sagledati kao naročit oblik *umetnosti zajednice* (community art), pri čemu se zajednica shvata u jednom širem određenju koje korespondira sa Makluanovim (McLuhan) konceptom globalnog sela.

Unutar različitih pristupa u okviru savremene umetnosti, moguće je prepoznati fokusiranost na povezivanje članova zajednice u cilju izmene društvenog konteksta. Razumevanje umetnosti kao oblika kreativnog delovanja u cilju rekonstruisanja, te održanja zajednice, svoju zasnovanost temelji na pristupima umetnosti svojstvenim tradicionalnim društvima. Disanajeka (Dissanayake), u tom smislu, naglašva kulturnu uslovljenost tradicionalnog (narodnog) umetničkog rada, te njegovu čvrstu povezanost sa svakodnevnim životom zajednice (Dissanayake, 1988). Ispitivanje uloge umetnika u menjanju društvenog konteksta utemeljeno je u sagledavanju umetnosti kao svojevrsnog simbola društvenih relacija (Dissanayake, 1988), ali i njenom razumevanju kao naročite funkcije učvršćivanja socijalnih veza (Dewey, 1934). Umetnost je, prema iznetim postavkama, shvaćena ne samo kao bitan element duhovnog razvoja zajednice, već i kao nužan činilac njene integracije.

Uprkos bliskoj povezanosti umetnosti i svakodnevnog života zajednice, svojstvenih tradicionalnim društvima, promišljanje ove veze često nije u fokusu savremene teorije umetnosti, dok se različiti oblici kreativnog delovanja, koji su direktno usmereni na preoblikovanje i/ili unapređenje života zajednice, najčešće posmatraju izvan prihvaćenog sistema umetnosti (Hutzel, 2005: 21). Insistiranje na snažnijem društvenom efektu, u okviru savremenih pristupa, ipak, moguće je prepoznati unutar pragmatičkih umetničko-teorijskih promišljanja (pragmatic theory of art). Pragmatička teorija umetnosti zasnovana je na pretpostavci da bi umetnost morala biti u funkciji zajednice u okviru koje se razvija. Naročito, sledeći ovakve postavke, „[...] umetnost bi trebalo da otvori put svetu koji je društveno, politički, ili (najčešće) duhovno bolji" (R. Anderson, 1990: 208; Hutzel, 2005: 21). Ovakvim teorijskim pristupima, data je snažna podrška uključivanju umetnosti u šire projekte rekonstruisanja zajednice. Različiti oblici kreativnog delovanja unutar savremenih umetničkih praksi, sledeći iznete pretpostavke, upravo razvijaju pristupe koji obuhvataju preoblikovanje društvenog konteksta, ili uspostavljanje specifičnih *mikrozajednica*, s ciljem da kod učesnikâ projekta (umetničke publike) podstaknu izmenu ugla gledanja i usvojenih modela ponašanja, ili ostvare preduslove za dalji duhovni rast.

Različiti pristupi uključivanja umetnosti u proces rekonstruisanja zajednice, poput pragmatične umetnosti (pragmatic art), umetnosti za život (art for life), te edukacije za/kroz umetničku akciju (visual culture art education, community-based art education), obično su u savremenim pristupima obuhvaćeni pojmom umetnosti zajednice (Hutzel, 2005:30). Umetnost zajednice pretpostavlja one oblike kreatinog delovanja koji postavljaju osnove izvesnoj društvenoj interakciji i utemeljenju zajednice (Lowe, 2000:358; Hutzel, 2005:31). Lo (Lowe), kao bitnu odliku ovakvog umetničkog delovanja, prepoznaje iskustvenost i inkluzivnost (Lowe, 2000:364; Hutzel, 2005:31). Uključivanjem publike u proces zajedničkog umetničkog delovanja, različite umetničke prakse usmerene na preoblikovanje društvenog konteksta, obezbeđuju uslove uspostavljanja veza kroz zajedničko kreativno iskustvo, te obnavljanja i/ili građenja zajednice okupljene oko zajedničke vizije. Osim toga, ovakvi projekti otvaraju perspektivu građenja kolektivnog identiteta kroz prepoznavanje zajedničkih kulturnih potreba i pregovaranje puteva društvenog i duhovnog razvoja.

Iako u užem smislu umetnost zajednice prvenstveno pretpostavlja one projekte koji su usmereni na revitalizaciju pojedinih delova urbanih prostora ili razvoj zajednica u geografski definisanim lokalitetima, pri čemu mesto boravka, osećanje kolektivnog identiteta, definisanje zajedničkih interesa i razvojnih ciljeva u odnosu na konkretne uslove na datom prostoru, te oživljavanje lokalnih tradicija, igraju bitnu ulogu u razvoju umetničkog koncepta, kao i njegovog ostvarenja, u jednom širem smislu, umetnošću zajednice mogli bi biti obuhvaćeni i oni umetnički radovi/projekti koji uspostavljalju ili redefinišu veze među učesnicima kolektivnog umetničkog delovanja posredovanog digitalnim tehnologijama. Mada ovi projekti mogu biti razvijani u sprezi sa obuhvatnijim delovanjem u cilju rekonstruisanja konkretnih lokalnih zajednica, oni nužno ne moraju biti fokusirani na određen geografski/urbani prostor. Sprega koja opredeljuje učesnike rada, jeste animiranost za uključivanje u tehnološki posredovanu komunikaciju, zbog čega pitanje jedinstvenog fizičkog prostora, unutar kojeg bi se ona odvijala, prestaje da bude preduslov njenog ostvarivanja. Ovo bitno utiče i na izmenu razumevanja zajednice, koja se (re)uspostavlja tek kroz tehnološki posredovano iskustvo zajedničkog delovanja.

Zasnovana na različitim poetikama, dela digitalne umetnosti obnavljaju funkciju komuniciranja u cilju restruktuiranja i/ili redefinisanja fizičkog prostora, kroz uspostavljanje tehnološki posredovanih veza među učesnicima umetničkog rada/projekta, pri čemu fascinacija novim, tehnološki otvorenim mogućnostima uticaja na fizički prostor, predstavlja bitan element iniciranja i održanja participacije u zajedničkoj akciji. U projektu *Vectorial Elevation* (1999), Rafael Lozano Hemer (Lozano-Hemmer) ispituje mogućnosti transformisanja urbanog prostora pomoću pokretnih svetlosnih topova. Izmena prostora nastaje kao rezultat pregovaranja polazne ideje autora i učešća publike kroz usmeravanje svetlosnih snopova putem interneta. Uticaj na javni prostor,

kroz udruženo delovanje učesnikâ umetničkog rada, ispituje i Masaki Fudžihata (Fujihata).U radu *Light on the Net* (1996), učesnicima rada, okupljenim oko internet sajta, data je mogućnost kontrolisanja osvetljenja u Gifu Softopia centru u Japanu. Osman Hak (Haque) u radu *Sky Ear* (2004) sačinjenom od helijumskih balona povezanih sa infracrvenim senzorima i led-lampama, ostavlja publici mogućnost direktnog uticaja na obojenost helijumskog *oblaka* pozivanjem mobilnih telefonskih uređaja kojima je opremljen.Uticaj na fizički prostor putem internetski posredovanog učešća ispituje se i u radu *Telegarden* (1995-2004), Kena Goldberga (Goldberg) i Džozefa Santaromane (Santarromana). Učesnici rada pozvani su da putem interneta sarađuju na održavanju bašte izdajući komande robotizovanoj strukturi, čime je otvoreno pitanje mogućnosti zajedničkog oblikovanja fizičkog prostora kroz ostvarivanje savremenim tehnologijama posredovane akcije. Kenet Rinaldo (Rinaldo) u svojoj zvučnoj skulpturalnoj prostornoj instalaciji *Autopoeisis* (2000), inicira interakciju između učesnikâ umetničkog rada i robotizovanih skulptura, čime se obezbeđuje dinamična struktura zatvorenog prostora. Instalacija koja je bila izložena na *Alien Intelligence* izložbi u muzeju Kiasma u Finskoj 2000. godine, sačinjena je od petnaest robotizovanih skulptura koje podsećaju na artificijelne ruke. Svaka skulptura opremljena je infracrvenim senzorima koji registruju položaj i pokrete posetilaca. Sakupljene informacije softverski se obrađuju, obezbeđujući pokrete skulpturalnih formi, uslovljene pokretima posetilaca, kao i pozicijom ostalih ekstenzija. Na taj način posetioci muzejskog prostora, uključeni u svojevrsnu komunikaciju sa robotizovanim ambijentom, postaju saradnici na njegovoj izmeni, utičući svojim kretanjima na dinamiku pokreta robotizovanih ekstenzija.

Iniciranjem participacije u umetničkom radu/ projektu usmerenom na (re) konstrukciju i/ili redefinisanje fizičkog okruženja, umetnik oživljava iskustvo preoblikovanja prostora kroz saradnju u kreativnom radu. Iskustvo saradnje na zajedničkom projektu snaži potencijal uspostavljanja veza u cilju ostvarivanja zajedničke vizije. Lokalni okviri, pri tom, mogu ali i ne moraju biti prepoznati kao kriterijum definisanja okvira zajednice/ grupe. Mogućnosti uspostavljanja veza uslovljenih prostornom upućenošću, proširuju se tehnološkim posredovanjem, umrežavajući učesnike umetničkog projekta na globalnom nivou. Lokalno iskustvo i regionalno kulturno nasleđe tako postaju građa koja se unosi u proces pregovaranja, ne da bi bila revitalizovana ili redefinisana, već da bi bila uključena u svojevrsni proces kulturne hibridizacije. Gradska jezgra, prirodna sredina ili konstruisani ambijenti, transformišu se udruženom intervencijom pripadnikâ zajednice, koja se formira oko jedinstvene umetničke vizije. Umetnost na taj način postaje orijentir u traganju za ostvarenjem duhovnog povezivanja i svojevrsni multicentar globalnog društva.

Saradnja umetničke publike u cilju intervenisanja u prostoru, često je unutar radova digitalne umetnosti preusmerena na delovanje u sajber okruženju.

Sajber prostori prepoznati su kao novo polje uticaja, ali i okupljanja radi ostvarenja zajedničke akcije. Pitanje mogućnosti redefinisanja sajber okruženja, posredstvom zajedničke akcije učesnikâ umetničkog projekta, postavlja veliki broj savremenih umetnika. Bil Siman (Seaman) i Gidion Mej (May), u radu *The World Generator/ The Engine of Desire* (1995), ispituju mogućnost saradnje učesnikâ umetničkog rada na konstruisanju virtuelnog sveta. Saradnju umetničke publike u usmeravanju simulirane evolucije artificijalnih organizama ispituje i Karl Sims (Sims) u radovima *Genetic Images* (1993) i *Galápagos* (1997). Razvoj digitalnih organizama u imaginarnom svetu direktno je uslovljen odlukama učesnika umentičkog rada, čime se iskustvom saradnje na umetničkom projektu otvara pitanje mogućih uticaja na sajber okruženje. Krista Somerer (Sommerer) i Loran Minjone (Mignonneau) u radu *A-Volve* (1994), koncipiranom kao interaktivno okruženje koje omogućava učesnicima rada kreiranje i *kontakt* sa virtuelnim organizmima, uspostavljaju direktnu vezu između fizičkog i virtuelnog sveta. Džon Klima (Klima) konstruiše softver *Glasbead* (1999), kao interaktivni umetnički rad – muzički interfejs koji obezbeđuje učešće umetničke publike kroz unošenje zvučnih fajlova; dok Žizel Bigelman (Beiguelman) u radovima *Sometimes Always* i *Sometimes Never* (2005), ispituje saradnju umetničke publike kroz unošenje fotografija ostvarenih posredstvom njihovih mobilnih uređaja, te putem uticaja na vizuelne prikaze.

Razvojem socijalnog žanra u digitalnoj umetnosti, sajber okruženje prepoznato je kao novi *proctor* kolektivnog intervenisanja (Ćalović, 2013). Preoblikovanje prostora, ovim zaokretom, zamenjeno je transformisanjem specifične komunikacijske sredine. Udruženim delovanjem, učesnici umetničkog projekta redefinišu vlastiti odnos prema utvrđenim modelima upotrebe digitalnih tehnologija u procesu informacione razmene. Protok sadržaja, algoritmi koji omogućavaju proces razmene informacija u sajber okruženju, kao i modeli upotrebe informacionih tehnologija, prepoznati su kao građa koja se podređuje umetničkom oblikovanju. Ovaj naročiti materijal, čije uključivanje u dalji proces preoblikovanja, redefinisanja ili rekonstruisanja, savremeni umetnik inicira razvijajući vlastitu poetiku, nastaje kao produkt svojevrsne medijske kulture. U tom smislu je i umetničke projekte koji pretpostavljaju participaciju učesnika/publike u razotkrivanju mehanizama uspostavljanja i/ili širenja modelâ upotrebe savremenih tehnologija, moguće sagledati kao aktiviranje pozicije korisnika u redefinisanju industrijski utemeljenih odnosa.

Sredina unutar koje se ovi odnosi izgrađuju, predstavlja naročito okruženje ostvarivanja društvenih interakcija, uključujući formiranje grupa čije je uspostavljanje, kao i održanje, u najvećoj meri uslovljeno korišćenjem savremenih komunikacijskih tehnologija. Nastojanja da se posredstvom umetničkog delovanja produbе veze među pripadnicima zajendice ili rekonstruiše određeni lokalitet, u uslovima razvoja hibridnih svetova, proširuju se na (re)konstruisanje veza među pripadnicima grupa u sajber okruženju, te na redefinisanje samog

sajber okruženja zajedničkim delovanjem. Podsticanje kolektivnih napora u cilju revitalizovanja fizičkih prostora, kroz animiranje članova zajednice da se posredstvom kreativnog delovanja uključe u proces postavljanja zajedničke vizije te uzmu učešća u njenom ostvarenju, reuspostavljanjem okvira delovanja unutar dela digitalne umetnosti, proširuje fokus na sferu digitalne razmene informacija.

Razvojem interaktivnosti u digitalnoj umetnosti okviri participativnog iskustva publike/ učesnika umetničkog projekta/ rada prošireni su na domen korišćenja savremenih informacionih tehnologija. Inicirajući veze među učesnicima rada, savremeni umetnik ispituje obrasce ponašanja usvojene s razvojem informacionog društva, kroz rekonstruisanje, transformisanje ili razgradnju usvojenih modela korišćenja savremenih tehnologija. Povezivanje umetničke publike ostvaruje se kroz pregovaranje intervencija omogućenih radom, bez obzira da li je rezultat zajedničkog delovanja održanje komunikacije ili restruktuiranje prostora. Tehnološki posredovanim vezama, učesnici umetničkog projekta okupljeni su u procesu grupnog redefinisanja postavljene situacije, pri čemu njihove akcije mogu ali i ne moraju biti sinhronizovane. Iniciranje zajedničke akcije shvaćeno je kao povod za izmenu ugla posmatranja pozicije korisnika komunikacijskih tehnologija u uslovima razvoja savremene *participativne culture* (Jenkins, Carpentier, 2013). Ispitivanjem mogućnosti *participacije u* i *posredstvom* umetničkog rada, savremeni umetnik preispituje okvire pristupa digitalnim tehnologijama, određene trenutnim komercijalnim interesima. Marginalizovani oblici upotrebe digitalnih tehnologija revitalizuju se snagom umetničke imaginacije u cilju pregovaranja zajedničke vizije novih društvenih relacija. Ovakvim postupkom, umetnički rad uključuje se u proces restruktuiranja društvenih odnosa kroz preispitivanje savremenih komunikacijskih praksi, postajući deo širih udruženih napora za izgradnju humanijeg društva.

Literatura

Anderson, Richard L. 1990. *Calliope's Sisters: A Comparative Study of Philosophies of Art*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall.

Carpentier, Nico; Dahlgren, Peter and Pasquali, Francesca. 2013. Waves of Media Democratization: A Brief History of Contemporary Participatory Practices in the Media Sphere. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 19 (3), 287–294.

Ćalović, Dragan. 2014. Analiza osnovnih formalno-poetskih načela umetnosti novih medija. U I. D. Vićanović i ur. Odbor (ur.) *Kriza umetnosti i nove umetničke prakse, Zbornik radova*. Beograd: Estetičko društvo Srbije, 145–162.

Ćalović, Dragan. 2013. Umjetnost u *cyber* okruženju. *Filozofska istraživanja*, 130 (2), 243–255.

Dewey, John. 1934. *Art as Experience*. New York: The Barkley Publishing Group.

Dissanayake, Ellen. 1988. *What is Art For?* Seattle: University of Washington Press.

Engberg, Maria and Bolter, Jay David. 2014. Cultural Expression in Augmented and Mixed Reality. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 20 (1), 3–9.

Greenberg, Clement. 2002. Modernist painting. In C. Harrison and P. Wood (ed.) *Art in Theory, 1900-2000: An Antology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 773–779.

Hutzel, Karen Elizabeth. 2005. *Learning from Community: A Participatory Action Research Study of Community Art for Social Reconstruction*. Tallahassee: The Florida State University. *Electronic Theses, Treatises and Dissertations*. Paper 3377. Unpublished Ph.D. dissertation.

McIntosh, Karly. 2014. *Come Together: An Eploration of Contemporary Participatory Art Practices*. London, Ontario, Canada: The University of Western Ontario. A thesis submited in partial fulfillment of the requirements for the degree of Masters of Art History, The School of Graduate and Postdoctoral Studies.

Jenkins, Henry and Carpentier, Nico. 2013. Theorizing Participatory Intensities: A Conversation about Participation and Politics. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 19 (3), 265–286.

Kluszczynski, Ryszard W. 2010. Strategies of Interactive Art. *Journal of Aesthetics & Culture*, Vol. 2.

Lind, Maria. 2012. Returning on Bikes: Notes on Social Practice. In Nato Thompson (ed.) *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*. MA:MIT Press.

Lowe, Seana S. 2000. Creating Community: Art for Community Development. *Journal of Contemporary Ethnography* 29(3), 357–386.

Paul, Christiane. 2008. *Digital art*. London: Thames & Hudson Lt

Dragan Ćalović

READING DIGITAL ART

Summary

In this article we will examine possibilities of strengthening community bonds through art. Art is seen as powerful force able to bring new visions and to initiate involvement in social reconstruction process. We will analyse the perspectives of development of social genre in digital art. For such development, cooperation between artists and participants is recognised as crucial. Different art projects can inspire local community members to build stronger connections and help them to define visions of better society. Cooperation in artistic work can gather community members and inspire them to involve in political decision-making process. It also can improve their ability to state program of development in a more democratic, more inclusive manner.

Key words: Contemporary art, digital art, participation, social genre, theory of art.

Прегледни рад / *Review article*

UDK 76:004.383(497.2)

ВЛИЯНИЕТО НА МЕДИЯТА ВЪРХУ СЪВРЕМЕННОТО ИЗКУСТВО И В ЧАСТНОСТ ВЪРХУ ГРАФИКАТА

Николина Милчева Джановска
ВТУ „Св. Св. Кирил и Методий"
Факултет Изобразително изкуство, Катедра Графика
Велико Търново, България
kunitu@abv.bg

Резюме

Какво е въздействието на медията днес, като средство за работа? Медия, като материал (хартия, платно, винил…), върху която се печата, със своите специфични свойства и особености: фактура (гладка, грапава, с определен релеф), цветови оттенък, дори дебелина. Медия, като средство за документиране на резултата от творческия процес: под формата на каталози. Медията – като посредник, представящ резултата от този процес в общото културно пространство. Колко голяма е силата на медията?

Едно нещо съществува в момента на „случване на събитието" в институцията (галерия, салон и т.н.) – то се представя, репродуцира, евентуално продава или не съществува – не се отразява медийно, не се публикува никъде (не се „обнародва"), следователно не оправдава смисъла на съществуването си, не оказва влияние на никого.

Ключови думи: медия, съвременно изкуство, графика.

Медията, чрез която се изразява творецът е особено важна. Проблемът е заложен с първия щрих, положен от праисторическия човек. Като се тръгне от древността и пещерното изкуство, и се стигне до съвремието, и реализацията на събития във виртуалното пространство, въпросът за взаимоотношенията творец-медия-творба-зрител търсят своето решение. Ролята, която медията играе като технология в конкретния исторически момент е от съществено значение. Надеждността, достоверността и трайността и, като средство за разпространение на информация за даден обект или събитие в определена историческа епоха и обстановка.

Как влияе медията, като материал на възприятията на зрителя? При живописта художникът така третира повърхността, че понякога сякаш основата не съществува, сякаш е изтрита. При скулптурата има водеща роля – от медията се ражда творбата. Нейната природа, с допълнителната обработка от страна на твореца /скулптиране, патиниране, оцветяване,

полиране и т.н./ е на преден план и излъчва примамливото, почти болезнено желание за физически контакт, опит да докоснеш. При графиката медията е заложена като фактор с водеща роля в процеса на създаване на произведението и въпреки че тактилният аспект съществува – тук сякаш се постига идеален баланс между медия и творба. Да се съхрани равновесие между изображението и свободната от мастило повърхност, която заема важна роля на част от композицията, е умение и изцяло избор на художника.

Може да се каже, че развитието на медията - от скалната повърхност, глинената плочка, дърво, кипус, папирус, коприна, пергамент, хартия и т.н. прави възможно разпространението на идеи и културни ценности, и подтиква развитието на цивилизацията! Подобряват се средствата за писане, рисуване и тиражиране, съответно - просвещение и обучение. Чрез нейното развитие обществото прогресира. Връзката между графиката и сферата на писаното слово е силна както тази между хартията и мастилото. Най-ранните самостоятелни графични изображения в европейската художествена традиция са всъщност книжни илюстрации, заемащи цял лист. Почти до края на XVII век графиките най-често са били съхранявани в албуми, а не окачвани на стената в паспарту или рамка. Начинът, по който са били разглеждани, е подобен на разлистването на книга. Графиките под формата на саркастични карикатури тласкат напред и развитието на гражданското общество. Създадените от Гойя, Домие, Хогарт графични серии не оставят зрителя безучастен.

В историята на графиката в Европа, през различните периоди срещаме графични листи - панорамни изгледи на замъци, имения и градове, по които се съди за вида и състоянието на тогавашната архитектура, комуникация и живот в градовете, тяхното разположение, среда и т.н. Като започнем с великолепните гравюри на дърво от XV век на Михаел Волгемут и Якопо да Барбари (невероятната панорама на Венето с размери 134/282 см), XVI век – дърворезите на Лукас Кранах, разбира се гравюрите на мед на Вацлав Холар от XVII век, в които с невероятна точност могат да се проследят и най-дребните детайли, и завършим с литографиите от XIX век (напр. "Изглед от балон на Дрезден[1]" от 1865г.). Всички те нямаше да бъдат осъществени, ако нямаше подходяща за реализирането им медия. А именно медията, върху която художникът работи, дава характера на неговата графика и я подвежда в определена посока. Първият творец, създал гравюра върху дървена дъска не е известен, но гравюрата върху метал (различните метални техники) и литографията са със „документирани родители".

Остава ли място за иновации в съвременното изкуство, след като все още технологията на работа е същата – отпечатване на гравирани следи

[1] Елцнер, литографирана от Валтер – по рисунка на Frank-Dietrich J., Historische Stadtansichten, VEB E.A. Seemann, Verlag, Leipzig, 1982, p.144-145

от графичен инструмент от една медия (работното клише) върху друга (хартия или друг материал, поемащ мастило)? Разбира се! Никога не сме били по-свободни от днес да пресичаме пространството от медия към медия без ограничение.

Формалното разграничаване в графиката, според използваната техника не е основополагащо, когато говорим за съвременно изкуство. Много автори създават лична, авторска технология при изработването на основата за печат или процеса на работа. Творците днес не си поставят рамка, която да не прекрачват. Свободни в избора на техника и съвременни технологии, смесвайки класически и съвременни средства, те биха били ограничени единствено от своето въображение.

Историята на българската графика започва през XVIII век, като най-често изобразявани теми са панорамни изгледи на манастири и техните околности (често срещан сюжет във византийската иконография), и образи на светец-патрон, заобиколен от житийни сцени. За първи път такива графични листи пристигат у нас още през XVII век като дарове, закупени от местата за поклонение (Йерусалим и Атонските манастири). През XVIII век - чрез щампи, разпространявани от монаси-таксидиоти, както и такива, донасяни от западните търговски центрове – Дубровник, Венеция, Пеща, Виена и др., графичната щампа добива популярност и навлиза в живота и на обикновения човек. Тези графики са били единствено средство за реклама и пропаганда преди ерата на фотографията и масовите комуникации. Служили и като пощенски картички, и като пътеводители, и като информационен бюлетин за нравите, модата в дрехите и градоустройството в непознати, далечни земи. При нас стават част от украсата на дома и свидетелство, че домакинът е светски човек. Разказите за тези места пред роднини и съседи придобиват по-голяма достоверност, и навярно пораждат желание и у друг да обиколи широкия свят, да се докосне до това непознато.

Графиката играе силна роля и като средство за национално пробуждане. Във всички славянски държави: Полша, Чехия, Сърбия, България, Русия се рисуват и разпространяват цели серии графични листи с образи и събития, прославящи важни моменти от историята, и утвърждаващи националния идеал. За българите това започва със „Стематография"-та на Христофор Жефарович, издадена 1741г. във Виена. Илюстрирана с 76 гравюри на мед - гербове на славянски и православни народи, и образи на южнославянски владетели и светци. И продължава с многобройни литографни серии на портрети-ликове на български владетели, национални герои и фигурални композиции, пресъздаващи важни моменти от нашата история, и борбата за национална независимост. Найден Брайкович, Хенрих Дембицки, Анастас Йованович, Николай Павлович и Георги Данчов са авторите, които създават най-запомнящите се литографни творби в края на XIX век.

Разбира се, възниква въпросът доколко графиката е изкуство и носител на художествени идеи, след като се тиражира в голям брой отпечатъци, и служи за „превод" на тогавашната живопис, като я адаптира със средствата на хромолитографията, и репликира едни и същи сюжети векове наред. Всяка нова идея, всеки различно положен щрих, всеки нов сюжет дава отговор на този въпрос. В българската графика именно тези нови сюжети от 1860-те-70-те години са едни от най-запомнящите се и интересни гравюри. Това е „Пътеводител от Самоков до Рилския манастир" на Сотир Карастоянов[2]. Опитите за пейзаж, като самостоятелен жанр на Сотир[3] и по-малкият брат Владимир Карастоянов[4], както и пейзажът от долната половина на „Рождество Богородично" на Георги Клинков[5], който макар и с наивна перспектива е решен с прекрасен баланс между едрите черни и бели петна, а реалистично предадените скални масиви на заден план балансират рехавите дръвчета, които сме свикнали да виждаме в иконите.

И докато през Възраждането този вид изкуство, чрез щампата достига до огромен брой реципиенти, вероятно защото консервативното, патриархално ориентирано към семейните ценности общество от XIX век цени и тачи графичният отпечатък като фамилна ценност, и го съхранява ревниво на едно с иконата. То през следващите години (началото на XX век), влиянието на конкретни художествени образци чрез специализирани художествени издания е нищожно. Отваряйки се към света, интернационализирането и унификацията изменят в спомен и изтриват, превръщайки в архаизъм ценности като национална идентичност, обичаи и култура. Патриотичните отпечатки губят социалната си функция и интересът към тях запада. Появяват се нови форми, които запълват освободената ниша – фотографията измества панорамните пейзажи, цинкографията заменя дървеното клише на щампата и за период от двадесет години графиката в България е в почти пълен застой. Израства ново поколение, което не наследява потребността от такива медийни форми и традицията се изгубва.

Медията има информационна и образователна функция. Като печатно издание тя участва в създаването на архив, който репрезентира определен исторически период не само в областта на изкуствата, но особено важна като средство, което съхранява и разпространява информация за продукт на изкуството. Николай Павлович публикува във в-к „Отечество" (бр. 67, год. 2, Букурещ, 1870) предварително информационно съобщение

[2] гравюра на дърво, 300/150 мм, Самоковски народен музей, Томов Е., Български възрожденски щампи, Български художник, София, 1975, с.72

[3] гравюра на дърво, 125/35 мм, сбирка на Евтим Томов, Томов Е., Български възрожденски щампи, Български художник, София, 1975, с.73

[4] гравюра на дърво, 37/128 мм, сбирка на Евтим Томов, Томов Е., Български възрожденски щампи, Български художник, София, 1975, с.74

[5] гравюра на дърво, 390/265 мм, Самоковски народен музей, Томов Е., Български възрожденски щампи, Български художник, София, 1975, албум ил. 226

– „Разяснение на картината", което служи за огласяване на сюжета на предстоящата за отпечатване и разпространение литография „Аспарух". Това прави и за други свои графики. Медията служи както за документиране, така и за публикуване на най-новото – това което ще се случи днес или предстои да се случи. Тя е една възможност за репродуциране и тиражиране на произведение на изкуството. Като сп. „Летоструй" (издавано от Христо Г. Данов 1869-1874г.), публикуващо периодично на страниците си литографии[6].

Това е осъзнато и от българските творци, учредили през 1892г. Дружество за поддържане на изкуството в България. От 1895г. дружеството започва да издава списание „Изкуство", поставяйки си за цел „…да развива художествения вкус у българина, да разшири неговата култура и създаде по-добри условия за художествен живот в България…"[7].

За България 20-те години на XX век бележат влизането ни в модерния свят. През 1921г. нашето Висше художествено училище тържествено празнува своя четвърт вековен юбилей и е преименувано в Академия. Българските художници вече са завоювали територии и са защитили престижа на професията. Художниците са учители, работят в театъра, сътрудничат с архитекти, имат изяви в приложните изкуства – проектират предмети и украсата им за бита и индустрията. След Първата световна война много млади графици работят и показват работите си на организирани общи изложби, но в официални издания от този период и 30-те години на XX век (конкретно: „50 години българско изкуство", под редакцията на критика Андрей Протич, издание на Народния археологически музей в София, №29, 1933г. книга I и 1934г. книга II, общо 312стр.) не присъства нито една графична творба. В този огромен по обема си каталог е обърнато внимание само на салонното изкуство. Медията със силата на официоз, като културен проводник не е заинтригувана от случващото се в графиката в художествения живот (вероятно защото е носител на нови модернистични търсения, отхвърлящи натуроподобителството в изкуството). Отделни графични творби на млади автори се представят в сп. „Везни", издавано от Гео Милев. „Графичният език характерен за печата се оказва дори по-пригоден за авангардни пластически търсения, отколкото това може да стане в полето на официализираното художествено пространство… Печатът и неговата образност притежава формиращата сила на културен контекст."[8] Илюстрират се корици на списания, издания с поезия и проза. Голямо е значението на списанията и вестниците с културен профил, в

[6]Ацева В., Литографски портрети от Възраждането в Народната библиотека „Иван Вазов" – Пловдив, Българско възрожденско изобразително и приложно изкуство, Издателство на БАН, София, 1985, с.123

[7]уводна статия на проф. Борислав Стоев към албум Организиран художествен живот в България 1894-1994, Български художник, София, 1994

[8]Стефанов Св., Модернизмът в българския печат през 20-ТЕ и 30-ТЕ години, Изкуство/Art in BG, год. II, 11-12/1993, рекламна къща АЯ, София, 2000, с. 5

които художествената критика има свое запазено място. „Златарог", „Хиперион", „Новис" (ново изкуство), седмичниците „Ек" и „Развигор", вестниците „Мисъл", „Литературен глас", популяризират сред българската културна общественост изобразителното изкуство – неговите автори, творби и образен език.

Кога медията се превърна в масмедия? Каква е ролята и за формиране на художествения вкус на една нация или общество? Още от средата на 20-те и 30-те години на XX век художници-графици, изявяващи се като карикатуристи, публикуват в периодичния печат в България и Германия (Die Welt am Abend, Der Knüppel, Arbeiter Illustrierte Zeitung) свои рисунки с антифашистка тематика. Получава се синтез между изкуство и политика. Идейната насоченост на графичните творби, публикувани в „РЛФ"[9], „Жупел", „Ехо", „Звънар", „Антифашистки фронт" и др. е строго обособена в посока „да мобилизира народа в борбата за смъкване на монархията", „да изобличи класовия враг", „да разшири стачните борби", „да живее червеният трудов фронт", „долу фашизма и войната". Някои от тях, под формата на партийни календари и предизборни плакати стават знакови за българската публицистична графика през този период.

След 9-ти септември 1944г. и последвалите години (до 60-те) графиката се превръща в основно средство „в борбата за укрепване на народната власт и за прослава на трудовия героизъм на народа". Благодарение на медиите - вестниците: „Работническо дело", „Отечествен фронт", „Земеделско знаме", „Литературен фронт", „Папагал", „Стършел", творчеството се превръща в един от основните инструменти на властта за налагане на официалната идеология с прословутите и постулати за „партийност", „народност" и „класовост" на изкуството.

Албум „София в гравюри"[10] представя разнообразна панорама на автори, сюжети и графични техники, показващи град София, през погледа на художника от 1949г. Участват почти всички графици от секция „Графика" при Съюза на художниците в България. Въпреки че присъства портрет на „вожда" Георги Димитров и тук-там се разчита по някой партиен лозунг, преобладаващата част от творбите очертават индивидуално творческо виждане на отделните автори за българската столица.

В последвалият период - до 90-те години на XX век, основна ежегодна форма на социализация на произведенията на кавалетните изкуства е т.нар. ОХИ (Обща художествена изложба), допълнена с Окръжни художествени изложби, по-късно Младежки изложби и т.н. И тъй като Съюзът на българските художници е пряко подчинен на Българската

[9] в-к Работнически литературен фронт

[10] албум София в гравюри – 24 автори, 50 гравюри, Наука и изкуство, София, 1950, Една част от оригиналните отпечатъци на гравюрите включени в албума, са изпратени от името на Софийския градски народен съвет на вожда на прогресивното човечество другаря Сталин.

комунистическа партия чрез сектор „Изкуство и култура", към отдел „Пропаганда и агитация" към Централния комитет на БКП, изкуството се стимулира финансово с огромни суми под формата на контрактации, откупки и поощрения. Изложбите са стотици, репрезентирани в каталози с многохиляден тираж. Списание „Изкуство" е основен форум за идеология до средата на 70-те години, а издателство „Български художник" реализира петстотин специализирани издания с над 7-милионен тираж до 1980г.

Как се развиват връзките: автор–творба–публика/зрител и време–пространство–архив/документиране–музей? През цялата втора половина на XX век, публиката има особено важно значение. Често пъти се организират или възникват спонтанно обсъждания, в които участват критици, местни интелектуалци, журналисти и различни кръгове от публиката. Поддържа се илюзията, че няма разлика между художник и публика. Днес съществуват няколко крайности: художник-космополит, занимаващ се с нови форми на изкуство, който остава неразбран от широката публика; художник-аристократ, творящ елитарно изкуство и недостъпен за широката публика; медиен художник-обществеик, който непрекъснато е в „светлината на прожектора" (според известен анекдот - отваряш консерва „Копърка" и той изскача от там) и художник-занаятчия, обидно прозвище за творящия за широката публика, мултиплициращ непрекъснато няколко едни и същи сюжета в продължение на десетилетия. Справедливо ли е това? След рухването на системата много от т.нар. „свободни художници" изпаднаха в невъзможност без подкрепата на държавата да поддържат социалния статус на артист. Някои от тях бързо се адаптираха и преквалифицираха, други изпаднаха в дъното на социалната стълба, трети като „феникси" останаха недосегаеми за политическите и социални промени. За тази ситуация може би няма значение къде живее художникът. По-скоро има голямо значение къде живее публиката – мястото и възможностите, които се представят на зрителите са различни. Има ли конкретен виновник за това – или е виновно времето, в което живеем! Дискусиите по тази тема са стотици. В повечето Художествени галерии в страната фондовете не са обогатявани с нови произведения вече четвърт век, гостуващите изложби са рядкост. Средностатистическият българин не посещава културни прояви като изложби и не насърчава децата си да го правят. Изкуството не присъства в ежедневието на редовия гражданин под никаква форма. Възможно ли е медиите (преса, телевизия, интернет) да променят нагласите и да окажат положително влияние в тази посока, въпреки че са комерсиално ориентирани?

Литература

Божков Ат.1958. Българска революционна графика. София: Български художник.

Маринска Р. 1996. *20-ите* години в българското изобразително изкуство. София: Отворено общество.

Томов Е.1975. Български възрожденски щампи. София: Български художник.

Българско възрожденско изобразително и приложно изкуство. 1985. София: Издателство на БАН.

Изкуство/Art in BG, 2000. год. II, 11-12/1993, рекламна къща АЯ, София.

Организиран художествен живот в България 1894-1994. 1994. Софи: Български художник.

София в гравюри. 1950. София: Държавно издателство Наука и изкуство.

50 години българско изкуство, под редакцията на Андрей Протич, Народен археологически музей в София, № 29, книга I (1933), книга II (1934)

120 години българско изкуство. 2012. София: Фондация Поддържане на изкуството в България.

Frank-Dietrich J. 1982. *Historische Stadtansichten*. Leipzig: VEB E.A. Seemann, Verlag.

Nikolina Milceva Dzanovska

THE INFLUENCE OF THE MEDIA ON THE CONTEMPORARY ART AND ESPECIALLY ON THE GRAFIC ART IN BULGARIA

Summary

What is the influence of the media as a menas of work today? Media as a material (paper, canvas, vinyl ...), on which it is printed, with its specific characteristics and special features: texture (plain, uneven, with a defined relief, colour shede and even thickness. Media as a means of documntation of the result of the creative process through catalogues. Media as a mediator representing the result of this process in the common cultural sphere. How powerful is the media?

One thing exists at the moment of "the event occuring" in the institution (a gallery, an exhibition hall, etc.). It is performed, reproduced, eventually sold or does not exist - it is not paid attention to it in the media, it is nowhere released (it is nowhere "published"), respectively it does not justify the use of its existence and does not have influence on nobody.

Key words: media, contemporary art, grafic art.

Прегледни рад / *Review article*

UDK 791.228:004.928

СЪВРЕМЕННИ ТЕХНИКИ ПРИ СЪЗДАВАНЕТО НА СТОРИБОРД ЗА АНИМАЦИОНЕН ФИЛМ

Денислав Иванов Миевски
ВТУ „Св. Св. Кирил и Методий"
Факултет Изобразително изкуство
Велико Търново, България
dmievski@abv.bg

Резюме

Направеното проучване в доклада проследява в исторически план класическите методи и подходи при създаването на сториборд. Съпоставя ги с нововъведенията от последното десетилетие и проследява тяхното интегриране в съвременната дигитална среда.

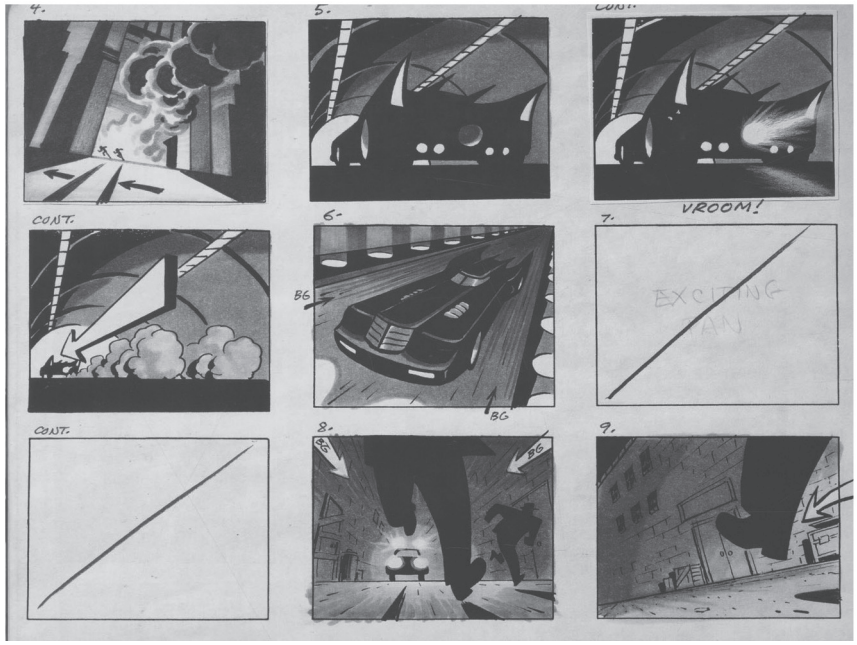
С този доклад се доказва необходимостта от натурна практика в рисуването, анатомията, перспективата и композицията в екранното пространство. Проведените опити разясняват редица въпроси като: „Кое е по-добро – рисунката с молив или тази на графичния таблет?" и „Имаме ли нужда от практика по рисуване, при положение че в интернет е пълно с натурни фотографии?"

Като заключение въз основа на проведените изследвания, се достига до извод, че класическия и дигиталния метод имат най-висок коефициент на полезно действие когато са комбинирани, защото и двата метода имат своите полезни качества, но и на двата им липсва по нещо от другия.

Ключови думи: анимация, сториборд.

Правилната употреба на сториборда изисква познаването му в исторически план като развитие и опит в практическото му прилагане. За това е необходимо подробното проучване на техниките, методите, начините и средствата за изработване на качествен сториборд и да се проследи пряката му връзка с анимационното кино. Обръщам внимание на липсата на съвременна българска литература в тази област и проблема, който тази липса поражда с обучението във вузовете с изучаване на визуални изкуства като кино, театър и анимация.

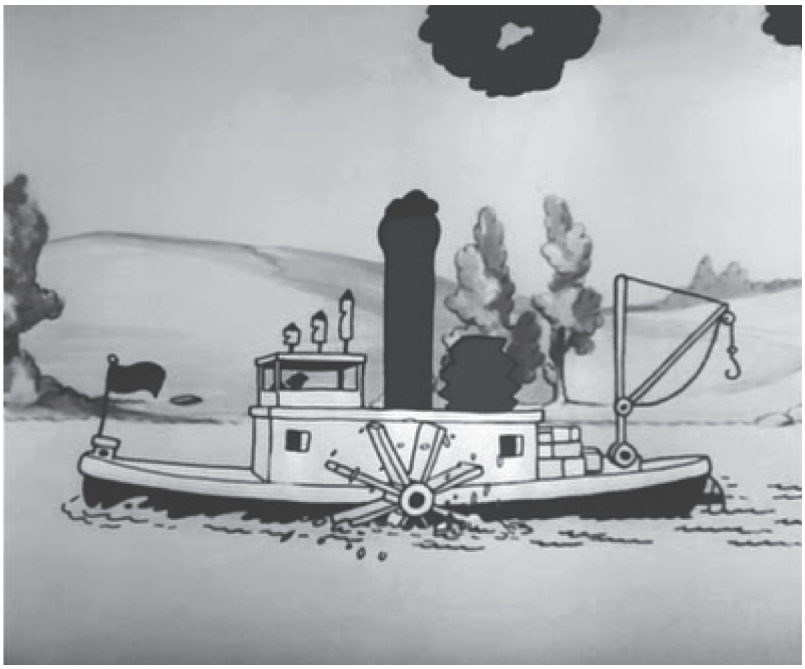
Основната цел на този доклад е да покаже подробно начините на употреба и прилагане на сториборда. Да запознае младите автори с новостите в технологията и да им послужи като отправна точка при тяхната работа.



Сторибордът или така наречената работна книга, какъвто го познаваме днес е разработен през 30-те години на XX век от аниматорите в студията на Уолт Дисни. След тях и редица други студия започват да използват услугите му, начело със студиото Лоутър Лентз/Уди кълвача/. Сам по себе си той представлява съвкупност от ключови кадри поставени във формата на екрана, за който са предназначени, с добавен към всеки от тях пояснящ текст в рамките на няколко изречения. Сторибордът е основен елемент не само при създаването на анимационни или игрални филми, а с напредването на технологиите е незаменим помощник в предпродукционната подготовка на редица реклами, презентации и различни видове телевизионни или компютърни игри. Основната му функция е по възможно най-бърз начин, с помощта на ключовите моменти да покаже на автора как ще изглежда произведението в завършен вид. Първият завършен сториборд е създаден от Дисни през 1933 година за анимационната адаптация „Трите прасенца“. Сам по себе си сторибордът еволюира от комикси като „Story sketches“, създадени през 1920 година, до илюстративна концепция специално създадена за късометражни анимации като „Лудия самолет“ и „Параходът Уили“.

Един от първите игрални филми изцяло заснет по сториборд е „Отнесени от Вихъра“ от 1939 година на режисьорът Виктор Флеминг.

Едно от предимствата да се използва сториборд при създаването на визуален продукт, какъвто е анимационният филм, е възможността авторът да експериментира с промени в сюжета, още преди същинският

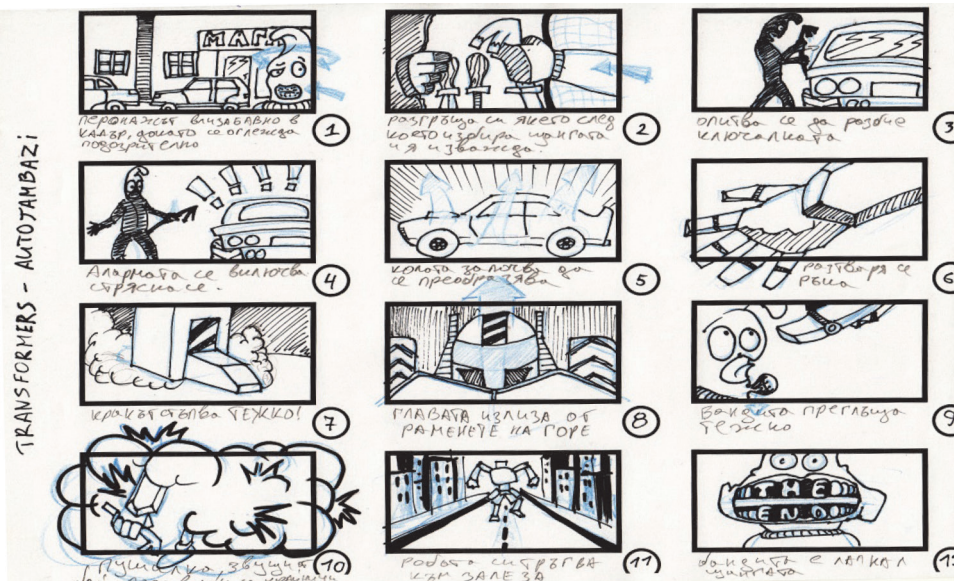


процес на анимиране, за да предизвика в последствие по-силни емоции или интерес у зрителя. Интересен трик при комбинирането на готовият вече сценарий с направата на самия сториборд е така наречения „Flashback" или сцена случваща се в момента на действието, представяща спомен, сън, визуализация на чувствата на героя през чийто очи гледаме, за да ни помогне да вникнем по-дълбоко в емоцията на дадената сцена и да засили подсъзнателните ни възприятия.

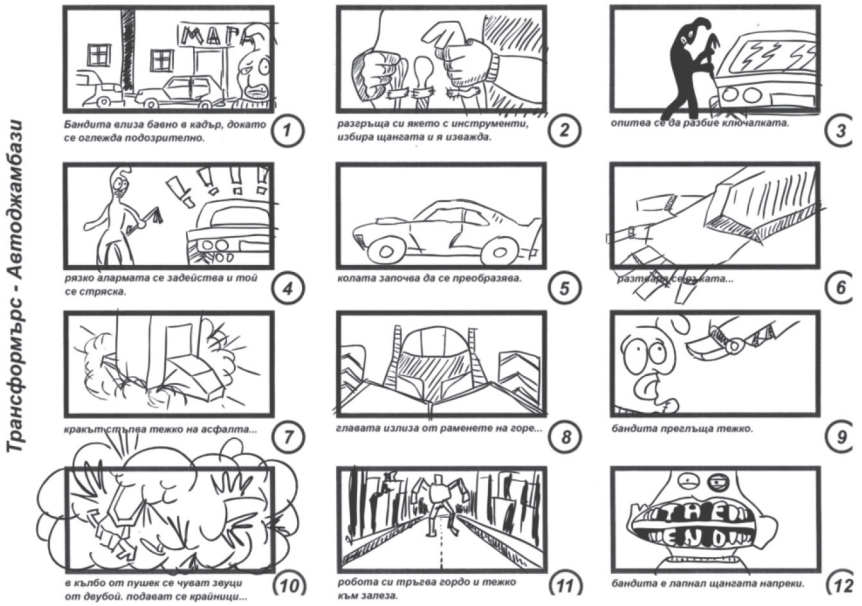
В хода на проучването бяха създадени три сториборда по един и същ сценарий, първият от които беше реализиран с помощта на класическите средства лист, молив, гума и маркер. Вторият беше изпълнен изцяло на графичен таблет в дигитална среда – софтуер за рисуване (Adobe Photoshop CS6 и storyboard pro). Третият беше комбиниран от първите две техники, където основните рисунки бяха направени на ръка, след което с помощта на скенер бяха прехвърлени в дигитална среда за монтаж и постобработка.

За да разберем постигнатите резултати и да оценим техните качества, трябва да знаем как точно се изготвя сториборд и на какви изисквания трябва да отговаря! А те са да визуализира разказа на зададения сценарий, да може да се фокусира върху историята и времетраенето и в няколко ключови момента (много важно при анимацията), и да съдържа подробно описание с текст към техническите изисквания на всеки кадър (описание на движението, позициониране на камерата, осветление и т.н.).

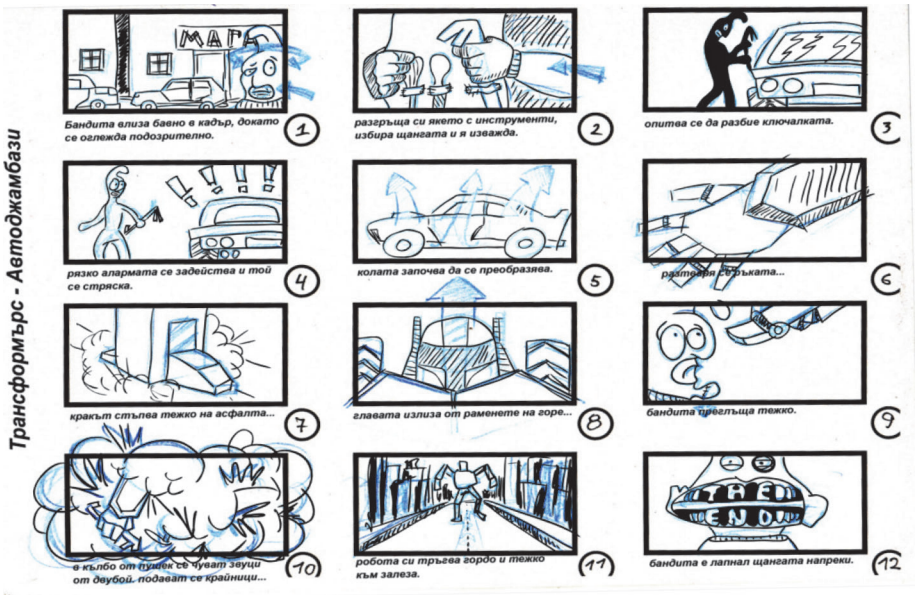
Изработването на сториборд по класическия метод на работа изисква много малко от автора като материали и пространство. Главното са художествените му възможности, с които да пресъздаде сценария в работната книга. Необходимите средства са моливи или перомолив (2в), твърда и мека гума, и няколко маркера с различна дебелина (0,1мм-1см) и форма (кръгли и плоски). За предпочитане е да се използват предварително форматирани листи, с помощта на квадратни или правоъгълни рамки в зависимост от зададената за формата на филма резолюция. След като се подготвят тези листи художникът избира ключовите моменти от сценария и ги пресъздава с една единствена рисунка, за всеки момент подкрепена с нужната текстова информация.



При дигиталният метод на работа имаме същия процес на предподготовка както и при калсическия. Проучване на сценария, избиране на ключовите моменти и предварително задаване рамката на формата, спрямо изискваната резолюция. При работата в дигитална среда много бързо се избира формата и също толкова бързо и лесно може да бъде променен в последствие. Векторната рисунка с таблет, която използвахме при този метод много лесно може да бъде преоразмерена, размножена или коригирана, в зависимост от желанието на автора или изискванията на режисьора. След завършване на всички кадри за сториборда много лесно и бързо могат да бъдат прегледани, коригирани, разместени или подобрени, благодарение именно на дигиталната среда – програмата, където всичко е на едно място, подредено и синтезирано.



В комбинирания метод взехме най-доброто от двата предходни и го събрахме. С готовата предподготовка беше много лесно да се направят на ръка ключовите кадри. Забавянето беше единствено при процеса на дигитализиране с помощта на скенер, но дигиталното омастиляване стана изключително бързо. Използвахме всички положителни качества на дигиталната среда на програмата, за да успеем максимално бързо и ефектно да завърша сториборда.



И в трите опита постигнатите резултати са задоволяващи. Има съвсем леки разлики в бързината на работа, качеството на рисунката и вида на крайния продукт.

Класическият метод на работа показа добри резултати в свободата на движението и точността на рисунката. Работата с молива и перото създават една наистина жива линия на образите и обектите, приятна както за автора така и за зрителя. Недостатъците са в скоростта при работа с различните панели, триенето с гума, допълнителното омастиляване и времето за корекция и преглед.

При дигиталното изпълнение липсва живата линия в рисунката, заместена от вектора или растера на програмата за рисуване. Няма го усещането за динамика на статичното изображения и се забелязва леко дразнеща стерилност. Положителните качества при този метод на работа са бързината при работа с много изображения едновременно, бързата корекция и лесният предварителен преглед в реално време на всички готови кадри. Удобството при работата с векторни изображения е бързо и без промяна в качеството да се сменя размера и положението на нарисувания обект, неговото мултиплициране и лесно композиционно коригиране.

И както очаквахме - третият вариант беше най-успешен. Качеството на рисунките беше отлично, защото съчетаването на предварителна моливна рисунка с векторен контур в дигитална среда даде най-задоволителен резултат като съотношение време – качество на работа.

В съвременният свят на дигитални технологии, сторибордът освен че еволюира, също така успешно се интегрира и в редица направления различни от киното и театъра - като комикса, графичните новели, бизнес мероприятията, интермедията, софтуера и компютърните игри. Но основното и най-главно приложение си остава практическото в кинематографията, като основен инструмент на режисьора аниматор. Употребата му може да бъде на практика всякаква, а посочените три вида техники на работа са чисто базови, от които всеки един автор може да си изгради индивидуален и лесен за него самия начин на работа.

Литература

Герчева, К. 1987. Естетика на Анимационното кино. София: Народна младеж.

Герчева, К. 1983. Феноменът Българска анимация. София: Наука и изкуство.

Маринчевска, Н. 1997. Квадрати на Въображението. София.

Маринчевска, Н. 1995. Българско анимационно кино 1915–1995. София.

Урумов, В. 1981. Професи Аниматор. София: Народна младеж.

Animation now, Taschen, 2005.

Mateu, M. 2010. *Framed INK*, Design Studio Press.

Jones, C. 1989. *Chuck Amuck*, New York.
Wiliams, R. 2001. *The animator survival* kit. London: Faber and Faber.
Http://en.wikipedia.org/wiki/Storyboard
http://www.storyboardthat.com/
http://accad.osu.edu/womenandtech/Storyboard%20Resource/

Denislav Ivanov Mievski

MODERN TECHNIQUES IN CREATING STORYBOARD ANIMATION

Summary

This research report follows in historical plan classical methods and approaches in the creation of storyboards. Compares them with the innovations of the last decade and follows their integration in digital environments.

With this report, demonstrating the need for natural practice drawing, anatomy, perspective and composition in screen space. Trials clarified a number of questions such as "Which is better - a pencil drawing or graphics tablet drawing?" And "Do we need practice in drawing, given that the Internet is full of full-scale photos?"

In conclusion, based on the studies, reached the conclusion that the classical and digital method has the highest coefficient of performance when combined because both methods have double beneficial qualities, but both lack something from the other.

Key words: animation, storyboard.

PREDSTAVLJANJE STVARALAČKOG OPUSA UMETNIKA NA BARTF-u 2014

10. oktobar 2014.

U okviru predstavljanja stvaralačkog opusa umetnika iz zemlje i inostranstva, na naučnom skupu Balkan Art Forum 2014 *Umetnost i kultura danas: Duh vremena i problemi interpretacije*, svoj stvaralački opus predstavile su dve umetnice: Laura Dimitrova (Univerzitet "Sv. Kliment Ohridski", Sofija, Republika Bugarska) i Smiljana Vlajić (Akademija umetnosti Univerziteta u Novom Sadu, Republika Srbija).

Dr Laura Dimitrova, primenjeni umetnik

Laura Dimitrova je rođena u Sofiji (Bugarska). Diplomirala je 1982. godine na Nacionalnoj akademiji umetnosti u Sofiji (Bugarska). Od 1991. godine je član Saveza bugarskih umetnika. Od 2010. godine vanredni je profesor Dekorativne umetnosti FPPE, na Univerzitetu "Sv. Kliment Ohridski", Sofija (Bugarska). Doktor nauka postaje 2013. godine. Radi u oblasti slikarstva, crteža, kolaža, umetnosti na papiru, umetničkog tekstila. Živi u Sofiji. Do sada je učestvovala na više od 200 grupnih izložbi, sesija na otvorenom i umetničkih projekata u Bugarskoj i inostranstvu.

Samostalne izložbe:
1989. "Tekstil" – izložba u galeriji "Rakovski" 108, Sofija, Bugarska
2003. "Tekstil" – izložba u Galeriji Udruženja bugarskih umetnika, Sofija, Bugarska
2006. "Kolaž i plastika" – izložba u Galeriji Udruženja bugarskih umetnika "Shipka" 6, Sofija, Bugarska
2010. "Divlja Pesma" – izložba u Galeriji Udruženja bugarskih umetnika "Shipka" 6, Sofija, Bugarska
2011. "Slikanje i crtanje" – izložba u umetničkoj galeriji Polomie, Lom, Bugarska
2011. "Putovanje do Zemlje" – izložba u galeriji "Rafael Mihailov", Veliko Trnovo, Bugarska
2011. "Zlatna voda" – izložba u galeriji Alma Mater, Sofija, Bugarska
2012. Otvoreni studio u Cité internationale des arts, Pariz, Francuska
2012. "Putovanje" – izložba u Cité internationale des arts, Pariz, Francuska
2013. "Tri", galerija Dzamia, Dupnica, Bugarska
2014. "Papirne poruke", Galerija Foto sinteza, Sofija, Bugarska
2014. "Sloboda tišine", Galerija GEDOK, Minhen
2015. "Sto načina da se kaže DA", galerija Rezonanca, Plovdiv, Bugarska
2015. Izložba u galeriji Alma Mater, Sofija, Bugarska

Nagrade:
Druga nagrada za crtež i grafiku na izložbi umetnika iz severozapadne Bugarske, Lom, 2005. godine
Nagrada "Džejms H. Pinto" na 13. Međunarodnom bijenalnom festivalu portreta INTERBIFEP Tuzla, Bosna i Hercegovina, 2008. godine
2011. godine osvojila je nagradnu stipendiju Udruženja bugarskih umetnika za rezidencijalni boravak u Cité internationale des arts, u Parizu, Francuskoj, 2012. godine
Nagrada za grafiku na 6. Bijenalu malih umetničkih formi, Pleven, Bugarska, 2012.
Nagrada guvernera okruga Stara Zagora na Trećem balkanskom kvadrijenalu slikarstva, Stara Zagora, Bugarska, 2012.
Nagrada za bugarskog umetnika na Međunarodnom godišnjem konkursu za umetnost na papiru, AMATERAS, 2013. godine
Nagrada Umetničke galerije Ruse na 4. Međunarodnoj umetničkoj minijaturi, Ruse 2013.
2013. osvojila je nagradnu stipendiju Udruženja bugarskih umetnika za rezidencijalni boravak u GEDOK-u, u Minhenu, Nemačkoj, 2014. godine.

http://lauradimitrova.blogspot.com/
http://lauradimitrova.crevado.com/
http://lauradimitrova.com/
http://lauradimitrova.wix.com/laura-dimitrova

Mr Smiljana Vlajić, kompozitor

Smiljana Vlajić je rođena u Beogradu, Srbija. Diplomirala na odseku za Kompoziciju i dirigovanje na Akademiji umetnosti u Novom Sadu 1997. u klasi akademika Dušana Radića sa simfonijskom poemom »Igra utrnule stvarnosti« za veliki trostruki sastav orkestra. Magistrirala 2005.g. u klasi profesora Rajka Maksimovića sa simfonijskom poemom »Opus Alchemicum«. Trenutno radi kao vanredni profesor na Akademiji Umetnosti u Novom Sadu. Na Katedri za Kompoziciju i teorijsko-umetničke predmete predaje sledeće predmete: Analiza muzičkog dela 1 OAS, Analiza muzičkog dela 2 OAS, Analiza savremene muzike OAS i MAS, Analiza savremene umetnosti MAS, Analiza atonalne muzike DAS (svi obavezni). Od 2009. do 2013.god. radi i na Muzičkoj Akademiji na Cetinju (CG) na predmetima Estetika, stilistika i poetika muzike 20.veka, i Analiza stilova na specijalističkim i magistarskim studijama. Trenutno je na funkciji prodekana za nastavu Akademije umetnosti u Novom Sadu (od 2012). Osnivač i idejni inicijator Centra za savremenu muziku u okviru Akademije umetnosti u Novom Sadu koji okuplja mlade umetnike na različitim projektima, organizuje, čuva i unapređuje savremeno stvaralaštvo i izvođaštvo. Idejni osnivač i

pokretač Takmičenja kompozitora „Rudolf Bruči“ na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. U saradnji sa kompozitorom Miroslavom Štatkićem deluje u okviru sastava *Alchemy of music* sa kojim je ostvarila učešće na brojnim festivalima i koncertima. Član je Udruženja kompozitora Srbije i Udruženja kompozitora Vojvodine. Kao prodekan za nastavu organizuje, uvodi i akredituje prve doktorske studije iz oblasti dramskih umetnosti, likovnih umetnosti i muzičkih umetnosti (tri studijska programa: Kompozicija, Muzikologija i Izvođačke umetnosti). Angažovana je u okviru Zavoda za unapređenje obrazovanja i vaspitanja kao član spoljašnje komisije za projekte usavršavanja nastavnika. Dela su joj izvođena u zemlji i inostranstvu. Učesnik je brojnih nastupa na koncertima, festivalima, radio i tv emisijama.

https://www.dropbox.com/sh/anfmp12mapjqbwy/AACtMupYxJvpHHdlqYsG49_Ta?dl=0

Najvažnija dela

Kamerna muzika:
Trio za obou, klarinet i fagot
Varijacije za obou, klarinet i fagot
Gudački kvartet
Trio za dve violine i klarinet

Klavirska dela:
Svita za klavir
Tri prelida za klavir
Svita za dva klavira
Zvona i hod (za klavir i dva klavira)
Ladina kletva za klavir

Solo pesme:
Video sam konje kako jure

Horska dela:
Grešnici pred sudom Božjim
Noć
Predskazanje
Pohvala Svetom Savi

Vokalno–instrumentalna dela:
Res Divine za hor i orkestar
Secretum Secretorum za hor i orkestar

Orkestarska dela:
Igra Utrnule Stvarnosti
Opus Alchemicum
Uspomene iz Podsvesti (gudački orkestar)

Elektronsko–instrumentalna dela:
Phantasticon (kamerni orkestar i elektronika)

Elektronska muzika:
Šta mi je jedne noći govorio Mesec

Multimedijalni projekat:
Perun je samo na kratko zaspao
Tačka

Koautor udžbenika »Muzička analiza 1«,
(M. Zatkalik, M. Medić i S. Vlajić »Muzička analiza1« CLIO, 2002.)

PRESENTATION OF ARTISTS' CREATIVITY OPUS AT BARTF 2014

10th October 2014.

Within the creative opus presentation of artists from the country and abroad, at the national scientific forum with international participation *Balkan Art Forum 2014. Art and culture today: Spirit of time and problems of interpretation*, two artists presented their creative opus: Laura Dimitrova (University "St. Kliment Ohridski", Sofia, Republic of Bulgaria) and Smiljana Vlajić (Academy of Arts, University of Novi Sad, Republic of Serbia).

Dr Laura Dimitrova, Applied Artist

Laura Dimitrova was born in Sofia, Bulgaria. She graduated from the National Academy of Arts, Sofia (Bulgaria) in 1982. Since 1991. she is a member of the Union of the Bulgarian Artists. Since 2010. She is an associate professor in decorative art at FPPE, "St. Kliment Ohridski" University, Sofia (Bulgaria). Since 2013. she is PhD. She works in the fields of painting, drawing, collage, paper art, artistic textile. She lives in Sofia, Bulgaria. Up to now, she has taken part in more than 200 group exhibitions, plain air sessions and art projects in Bulgaria and abroad.

Individual Exhibitions:

1989. "Textile" – exhibition at "Rakovski" 108 Gallery, Sofia, Bulgaria

2003. "Textile" – exhibition at the Union of Bulgarian Artists' Gallery, Sofia, Bulgaria

2006. "Collage and Plastic"- exhibition at the Union of Bulgarian Artists' Gallery "Shipka" 6, Sofia, Bulgaria

2010. "Wild Song" – exhibition at the Union of Bulgarian Artists' Gallery "Shipka" 6, Sofia, Bulgaria

2011. "Painting and drawing" – exhibition at Polomie Art Gallery, Lom, Bulgaria

2011. "A Journey to the Earth" – exhibition at "Rafael Mihailov" Gallery, Veliko Tarnovo, Bulgaria

2011. "The Golden Water"- exhibition at Alma Mater Gallery, Sofia, Bulgaria

2012. Open Studio at Cité internationale des arts, Paris, France

2012. "Voyage" – exhibition at Cité internationale des arts, Paris, France

2013. "Three", at The Dzamia Gallery, Dupnitsa, Bulgaria

2014. "Paper Messages", The Photo synthesis Gallery, Sofia, Bulgaria

2014. "The Freedom of Silence", Gallery GEDOK, Munich

2015. "100 Ways of Saying YES", the Resonance Gallery, Plovdiv, Bulgaria

2015. Exhibition at the Alma Mater Gallery, Sofia, Bulgaria

Prizes:

Second Prize for Drawing and Graphic Art at the Exhibition of the Artists from Northwest Bulgaria, Lom, 2005.

The Award "James H. Pinto" from 13th International Biennial Festival of Portrait INTERBIFEP, Tuzla, Bosnia and Herzegovina, 2008.

In 2011 she won The Union of Bulgarian Artists' Scholarship Award for Residency at Cité internationale des arts, Paris, France in 2012.

The award for graphic art from the 6th Biennial of the Small Art Forms, Pleven, Bulgaria, 2012.

The award of the governor of Stara Zagora district from the Third Balkan Quadrennial of Painting, Stara Zagora, Bulgaria, 2012.

The award for Bulgarian artist from the International Annual Paper Art Competition of AMATERAS, 2013.

The award of the Art Gallery of Ruse from the 4th International Art Miniature, Ruse 2013.

In 2013 Laura Dimitrova won The Union of Bulgarian Artists' Scholarship Award for Residency at GEDOK, Munich, Germany in 2014.

Websites:

http://lauradimitrova.blogspot.com/
http://lauradimitrova.crevado.com/
http://lauradimitrova.com/
http://lauradimitrova.wix.com/laura-dimitrova

MA Smiljana Vlajić, composer

Smiljana Vlajić, was born in Belgrade, Serbia. She graduated from the department of Composition and conducting at the Academy of Arts in Novi Sad in 1997, in the class of the academic Dusan Radić with a symphonic poem "The game of numb reality" for large triple orchestra composition. She obtained her master's degree in 2005, in the class of prof. Rajko Maksimović with a symphonic poem "Opus Alchemicum". She is currently working as an associate professor at the Academy of Arts in Novi Sad. She is teaching the following subjects at the

Department of Composition and theoretical-artistic subjects: Analysis of musical work 1 UAS, Analysis of musical works 2 UAS, Analysis of contemporary music UAS and MAS, Analysis of Contemporary Art MAS, Analysis of atonal music DAS (all mandatory). From 2009 to 2013 she worked at the Music Academy in Cetinje (Montenegro) at subjects Aesthetics, stylistics and poetics of music of the 20th century, and Analysis of styles at specialist and master studies. Currently, since 2012, she has been the vice-dean for education of the Academy of Arts in Novi Sad. She is a founder and conceptual initiator of the Center for Contemporary Music within the Academy of Arts in Novi Sad, which brings together young artists on various projects, organizes, preserves and promotes contemporary art and performance. She is a conceptual founder and initiator of the Composition Competition "Rudolf Bruci" at the Academy of Arts in Novi Sad. In collaboration with a composer Miroslav Štatkić, she performs within the ensemble *Alchemy of music* with which she has participated at numerous festivals and concerts. She is a member of the Association of Composers of Serbia and the Association of Composers of Vojvodina. As the vice-dean for education she organizes, introduces and accredits the first doctoral degree studies in dramatic arts, fine arts and musical arts (three study programs - Composition, Musicology and Performing Arts). She is engaged within the Institute for Advancement of Education as a member of the external commission for projects of teacher training. Her works have been performed in the country and abroad. She has participated at numerous concerts, festivals, radio and TV broadcasts.

https://www.dropbox.com/sh/anfmp12mapjqbwy/AACtMupYxJvpHHdlqYsG49_Ta?dl=0

Major works

Chamber music:
Trio for oboe, clarinet and fagot
Variations for oboe, clarinet and fagot
String Quartet
Trio for two violins and clarinet

Piano works:
Suite for piano
Three Preludes for piano
Suite for two pianos
Bells and pace (for piano and two pianos)
Ladina's curse for piano

Solo songs:
I saw the horse racing

Choral works:
Sinners before the God' s judgment
Night
The prophecy
Praise to St. Sava

Vocal-instrumental pieces:
Res Divine for chorus and orchestra
Secretum Secretorum for choir and orchestra

Orchestral pieces:
The game of numb reality
Opus Alchemicum
Memories from the Subconscious (string orchestra)

Electronic-instrumental works:
Phantasticon (chamber orchestra and electronics)

Electronic music:
What Month was talking to me one night

Multimedia project:
Perun has just been shortly asleep
Point

Co-author of the textbook "Music analysis 1"
(M. Zatkalik, M. Medić and S. Vlajić »Music analysis 1" CLIO, 2002)

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

781.68(082)(0.034.2)
37.036:78(082)(0.034.2)
78.01(082)(0.034.2)

НАЦИОНАЛНИ научни скуп са међународним учешћем Балкан Арт Форум (2 ; 2014 ; Ниш)
Umetnost i kultura danas: duh vremena i problemi interpretacije [Elektronski izvor] : zbornik radova sa naučnog skupa (Niš, 10 - 11. oktobar 2014) / [Drugi nacionalni naučni skup sa međunarodnim učešćem] Balkan Art Forum, (BARTF 2014)] ; urednici Danijela Stojanović, Danijela Zdravić Mihailović = Art and Culture Today: Spirit of Time and Problems of Interpretation : proceedings of the scientific conference (Niš, 10th - 11th October 2014) / [The Second National Scientific Forum with International Participation] Balkan Art Forum, (BARTF 2014)] ; editors Danijela Stojanović, Danijela Zdravić Mihailović. - Niš : Univerzitet, Fakultet umetnosti : University, Faculty of Arts, 2015 (Niš : Atlantis). - 1 elektronski optički disk (DVD) ; 12 cm

Sistemski zahtevi: Nisu navedeni. - Nasl. sa naslovne strane dokumenta. - Tiraž 80. - Radovi na srp. i bug. jeziku. - Tekst ćir. i lat. - Napomene i bibliografske reference uz radove. - Bibliografija uz svaki rad. - Summaries.

ISBN 978-86-85239-30-4

a) Музичко дело - Интерпретација - Зборници b) Музика - Рецепција - Зборници c) Музичко образовање - Зборници
COBISS.SR-ID 217979916

BARTF 2014