

Na osnovu odluke Nastavno-umetničko-naučnog veća Fakulteta umetnosti u Nišu broj -----
----od_____odobrava se za štampanje i publikovanje zbornik radova BARTF 2016. *Umetnost
i kultura danas: Igra kao antropološki, estetički i pedagoški princip.*

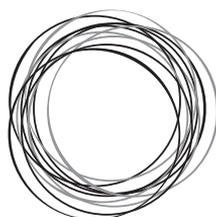
BARTF 2016 BARTF 2016





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:
IGRA KAO ANTROPOLOŠKI, ESTETIČKI I
PEDAGOŠKI PRINCIP**

ZBORNİK RADOVA SA NAUČNOG SKUPA
(Niš, 7 – 8. oktobar 2016)

**ART AND CULTURE TODAY:
PLAY AS AN ANTHROPOLOGICAL, AESTHETIC
AND PEDAGOGICAL PRINCIPLE**

PROCEEDINGS OF THE SCIENTIFIC CONFERENCE
(Niš, 7th – 8th October 2016)

Urednik:
Dr Nataša Nagorni Petrov
Editor:
Ph.D. Nataša Nagorni Petrov

Niš, 2017.
Niš, 2017

Četvrti nacionalni naučni skup sa međunarodnim učešćem
The fourth national scientific forum with international participation

BALKAN ART FORUM 2016 (BARTF 2016)

BALKAN ART FORUM (BARTF 2016)

UMETNOST I KULTURA DANAS:

IGRA KAO ANTROPOLOŠKI, ESTETIČKI I PEDAGOŠKI PRINCIP /

ART AND CULTURE TODAY:

PLAY AS AN ANTROPOLOGICAL, AESTHETIC AND PEDAGOGICAL PRINCIPLE

ZBORNIK RADOVA / PROCEEDINGS

Izdavač / Publisher

Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti / University of Niš, Faculty of Arts in Niš

Za izdavača / For publisher

Prof. dr Suzana Kostić, dekan / Ph.D. Professor Suzana Kostić, dean

Urednik / Editor

Dr Nataša Nagorni Petrov / Ph.D. Nataša Nagorni Petrov

Upravnik Izdavačkog centra / Head of Publishing center

Dr Danijela Zdravić Mihailović / Ph.D. Danijela Zdravić Mihailović

Recenzenti radova / Reviewers of articles

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. mr Miloš Zatkalik, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti

Professor Miloš Zatkalik, University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts;

Dr Ivana Medić, Muzikološki institut SANU

Ph.D. Ivana Medić, Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts;

Prof. dr Suzana Kostić, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti

Ph.D. Suzana Kostić, University of Niš, Faculty of Arts;

Prof. dr Trena Jordanoska, Univerzitet „Sv. Kiril i Metodij“ Skoplje, Fakultet muzičke umetnosti,
Republika Makedonija

Ph.D. Professor Trena Jordanoska, University „St. Kiril and Metodij“ Skopje, Faculty of Music Arts, Macedonia;

Prof. Smiljana Vlajić, Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti

Professor Smiljana Vlajić, University of Novi Sad, Academy of Arts;

Prof. dr Sonja Cvetković, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti

Ph.D. Professor Sonja Cvetković, University of Niš, Faculty of Arts;

Prof. Katarina Đorđević, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti

Professor Katarina Djordjević, University of Niš, Faculty of Arts;

Prof. dr Dragan Žunić, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti

Ph.D. Professor Dragan Žunić, University of Niš, Faculty of 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

Prof. Dr Ljubiša Zlatanović, Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet

Ph.D. Professor Ljubiša Zlatanović, University of Niš, Faculty of Philosophy;

Prof. dr Zorica Stanisavljević Petrović, Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet

Ph.D. Professor Zorica Stanisavljević Petrović, University of Niš, Faculty of Philosophy;

Profesor Dragan Tomić, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti

Professor Dragan Tomić, University of Niš, Faculty of Arts;

Prof. dr Miomira Đurđanović, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti

Ph.D. Professor Miomira Djurdjanović, University of Niš, Faculty of Arts;

Prof. dr Danijela Stojanović, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti

Ph.D. Professor Danijela Stojanović, University of Niš, Faculty of Arts;

Prof. dr Danijela Zdravić Mihailović, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti

Ph.D. Danijela Zdravić Mihailović, University of Niš, Faculty of Arts;

Prof. dr Nataša Nagorni Petrov, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti

Ph.D. Nataša Nagorni Petrov, University of Niš, Faculty of Arts.

Lektori / Language editors

Verica Novakov (za srpski jezik) / Verica Novakov (Serbian language)

Ivana Đelić (za engleski jezik) / Ivana Djelić (English language)

Univerzalna decimalna klasifikacija / UDC

Vesna Gagić / Vesna Gagić

Grafički dizajn korica / Book Cover Graphic Design

Anita Milić / Anita Milić

Prelom i tehnička priprema / Layout and Technical Processing

Ninoslava Girić / Ninoslava Girić

Štamparija / Press

Atlantis d.o.o. Niš / Atlantis d.o.o. Niš

Tiraž / Circulation

70 / 70

ISBN 978–86–85239–50–2

SADRŽAJ CONTENTS

Predgovor / Prologue

Драган Жунић

ИГРА КАО НАЧЕЛО

Dragan Žunić

PLAY AS A PRINCIPLE.....13

PLENARNA PREDAVANJA (Plenary session)

Ivan Milenković

HETEROTOPIJA, ILI IGRA BEZ PRAVILA

Ivan Milenković

HETEROTOPIA, OR GAME WITHOUT RULES19

Neil Rolnick

PLAYING THE COMPUTER: DESIGNING MY INSTRUMENT

Nil Rolnik

SVIRANJE NA RAČUNARU: RAČUNARI KAO MUZIČKI INSTRUMENTI.....29

I. IGRA U ISTORIJI I TEORIJI UMETNOSTI (Play in the history of culture and art)

Сања Р. Пантовић

ИГРЕ ТАКМИЧЕЊА (АГОН) ОД ТЕМЕЉА У РАЗВОЈУ ЦИВИЛИЗАЦИЈА
ДО ЕЛЕМЕНТА САВРЕМЕНОГ МУЗИЧКОГ ИЗВОЂАШТВА

Sanja R. Pantović

GAMES OF CONTEST (AGON) SINCE THE ESTABLISHMENT OF CIVILIZATION
UNTIL THE ELEMENT OF CONTEMPORARY MUSICAL PERFORMANCE41

II. IGRA KAO IZVOR KULTURE I UMETNOSTI (Play as a source of culture and art)

Соња Цветковић

КОНЦЕПТ ТЕЛЕСНЕ КУЛТУРЕ И МОДЕРНЕ ИГРЕ МАГЕ МАГАЗИНОВИЋ У
НАПИСИМА МУЗИЧКИХ КРИТИЧАРА ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА

Sonja Cvetković

MAGA MAGAZINOVIĆ'S CONCEPT OF BODY CULTURE AND MODERN DANCE
IN THE WRITINGS OF MUSIC CRITICS BETWEEN THE TWO WORLD WARS53

Aleksandra Đorđević

BALET NA SCENI NARODNOG POZORIŠTA U BEOGRADU IZMEĐU DVA
SVETSKA RATA – OD OSNIVANJA SAMOSTALNOG DEPARTMANA DO
PRVIH NACIONALNIH BALETA

Aleksandra Đorđević

BALLET AT THE NATIONAL THEATRE IN BELGRADE BETWEEN THE TWO
WORLD WARS – SINCE ESTABLISHMENT OF INDEPENDENT DEPARTMENT
TO THE FIRST NATIONAL BALLETS61

III. METODIČKO-DIDAKTIČKI ASPEKTI IGRE (Methodological and didactic aspects of play and games)

Наташа Тасић

УЛОГА МУЗИЧКИХ ИГАРА У ОБРАЗОВАЊУ ЗА ДЕМОКРАТИЈУ:
СЛУЧАЈ СТУДИЈА „MUSICORN”

Nataša Tasić

THE ROLE OF MUSICAL PLAY IN EDUCATION FOR DEMOCRACY:
CASE STUDY OF STUDIO „MUSICORN”77

Danijela Đ. Stojanović

IGRA SA PRAVILIMA „RITMIČKIH VRSTA”
U IZUČAVANJU VOKALNOG KONTRAPUNKTA

Danijela Dj. Stojanović

RULES OR PLAY OF “RHYTHMIC TYPES”
IN STUDYING VOCAL COUNTERPOINT87

IV. DIGITALNE IGRE (Digital games)

Smiljka Isaković

VIDEO GAMES – PARALLEL UNIVERSE OF THE NEW MILLENNIUM

Смиљка Исаковић

ВИДЕО-ИГРЕ – ПАРАЛЕЛНИ КОСМОС НОВОГ МИЛЕНИЈУМА97

V. IGRA I SOCIJALIZACIJA DETETA (Play and the socialization of the child)

Miloš Zatkalik

O IZGUBLJENIM I PRONAĐENIM TEMAMA:

PSIHOANALITIČKA ZAPAŽANJA O MUZIČKOJ FORMI

Miloš Zatkalik

THEMES LOST AND FOUND: PSYCHOANALYTIC REMARKS

ON MUSICAL FORM 111

Vesna Anđelković, Snežana Vidanović, Bane Miletić

SOCIJALNA I EMOCIONALNA USAMLJENOST I ZADOVOLJSTVO

ŽIVOTOM UČENIKA UMETNIČKE I MUZIČKE ŠKOLE

Vesna Anđelković, Snežana Vidanović, Bane Miletić

SOCIAL AND EMOTIONAL SOLITUDE AND LIFE SATISFACTION

AMONG TALENTED ADOLESCENTS..... 119

VI. IGRA I IZVOĐAČKE UMETNOSTI (PERFORMANS) (Play and the performing arts (Performance))

Ana Perunović Ražnatović

NOVO IGRANJE OPERE *BALKANSKA CARICA*

Ana Perunović Ražnatović

THE BALKAN EMPRESS OPERA NEW PERFORMANCE..... 139

Марко С. Миленковић

UMETNIČKA STILIZACIJA *ВЕЛИКЕ ЧОЧЕЧКЕ ИГРЕ*

У МУЗИЧКОЈ ДРАМИ *КОШТАНА* ПЕТРА КОЊОВИЋА

Marko S. Milenković

THE ARTISTIC STYLIZATION OF THE *GREAT DANCE OF ČOČEK*

IN MUSICAL DRAMA *KOŠTANA* BY PETAR KONJOVIĆ..... 145

Danijela D. Zdravić Mihailović

MUZIČKA SINTAKSA U MENUETIMA FRANCA JOZEFA HAJDNA

Danijela D. Zdravić Mihailović MUSICAL SYNTAX IN MINUETS OF FRANZ JOSEPH HAYDN	161
--	-----

Ивана Медич ПОИГРАВАЊЕ ИГРАМА. ТРЕТМАН ЖАНРА У КОМПОЗИЦИЈИ <i>ТРИ ФАНТАСТИЧНЕ ИГРЕ</i> ОП. 5 ДМИТРИЈА ШОСТАКОВИЧА Ivana Medić PLAYING GAMES WITH DANCES. THE TREATMENT OF DANCE GENRES IN DMITRI SHOSTAKOVICH'S <i>THREE FANTASTIC DANCES</i> OP. 5	173
--	-----

Nataša Nagorni Petrov IGRA I POIGRAVANJE HARMONSKIM SREDSTVIMA U BACHOVIM SARABANDAMA KAO DIDAKTIČKI MODEL U NASTAVI HARMONIJE Nataša Nagorni Petrov DANCE AND PLAYING WITH HARMONIC MEANS IN BACH'S SARABANDS AS A DIDACTIC MODEL IN TEACHING HARMONY	181
---	-----

VII. IGRA I DRUŠTVENOST (Play and sociality)

Biljana S. Pejić, Nebojša M. Milićević, Ana V. Pflug SUBJEKTIVNI DOŽIVLJAJ MODERNOG BALETA Biljana S. Pejić, Nebojša M. Milićević, Ana V. Pflug SUBJECTIVE EXPERIENCE OF MODERN BALLET.....	193
--	-----

VIII. PANEL DISKUSIJA: REPERTOAR MEŠOVITIH HOROVA U SRBIJI U 2015.GODINI (Panel discussion: Mixed voice choruses repertory in Serbia in 2015)

Dimitrije Bužarovski, Trena Jordanoska, Dragan Tomić, Iva Jovanović ISTRAŽIVANJE REPERTOARA MEŠOVITIH HOROVA U SRBIJI U 2015. GODINI Dimitrije Bužarovski, Trena Jordanoska, Dragan Tomić, Iva Jovanović RESEARCH PROJECT ON MIXED VOICE CHORUSES REPERTORY IN SERBIA IN 2015	207
---	-----

Ива Јовановић ПОПУЛАРНА МУЗИКА У РЕПЕРТОАРУ МЕШОВИТИХ ХОРОВА У СРБИЈИ У 2015. ГОДИНИ Iva Jovanović POPULAR MUSIC IN MIXED VOICE CHORUSES REPERTORY IN SERBIA IN 2015.....	239
--	-----

**PREDSTAVLJANJE STVARALAČKOG OPUSA UMETNIKA
NA BARTF-u 2016**
**PRESENTATION OF ARTISTS, CREATIVITY OPUS
AT BARTF 2016**..... 257

SADRŽAJ CD-a:

PREDSTAVLJANJE STVARALAČKOG OPUSA UMETNIKA NA BARTF-u 2016

Nil Rolnik

Snimak javne prezentacije stvaralačkog opusa Nila Rolnika

Aleksandar Sedlar / Aleksandar Sedlar

Opus za solo gudačke instrumente uz pratnju ansambla

- 01 *Macbeth* violin concerto, III stav
- 02 *Double Sens Concertino*
- 03 *3P* viola koncert, III Stav
- 04 *Spring in Japan 2011*
- 05 *Za Kuma*
- 06 *Srpska fantazija*
- 07 *Mesečeva kći*

CONTENTS of CD:

PRESENTATION OF ARTISTS, CREATIVITY OPUS AT BARTF 2016

Neil Rolnick

Recording of public presentation of Niel Rolnick's opus

Aleksandar Sedlar

Opus for solo string instruments accompanied by an ensemble

- 01 *Macbeth* violin concerto, 3rd movement
- 02 *Double Sens Concertino*
- 03 *3P* viola concert, 3rd movement
- 04 *Spring in Japan 2011*
- 05 *For Godfather*
- 06 *Serbian fantasy*
- 07 *Daughter of the Moon*

Predgovor Prologue

ИГРА КАО НАЧЕЛО

Драган Жунић

Универзитет у Нишу

Факултет уметности

zunic@ni.ac.rs

1. Први научни скуп из серије Балкан Арт Форум, БАРТФ 2013, тематизовао је генерални проблем *данашњега места и значаја културе и уметности* на Балкану; БАРТФ 2014 окупио је учеснике око опште, у свима уметностима и у свима теоријама уметности релевантне теме *интерпретације* – у хоризонтима одговарајућег духа времена; БАРТФ 2015, пак, имао је задатак да у уметности препозна, објасни и разуме како симптоме тако и индикаторе свеопште друштвене, духовне *кризе* и кризе смисла наше прошлости и, надам се, савремености, с обзиром на будућност, наравно.

2. У намери да се и даље бавимо великим темама теорије уметности, не бежећи од изазова сопственога времена и тла, тј. напрстина и ломова нашега света и века, одлучили смо да ове године, у оквиру БАРТФ 2016, позовемо на расправу о проблемима ИГРЕ.

3. „Игра” је, од давнина до данас, загонетни појам слојевитог садржаја и широкога обима – велика философска и уметничка метафора, коју теорија вековима узима као онтолошки, гносеолошки, антрополошки, естетички и педагошки принцип – као својеврсну *ἀρχή* (почетак, извор, почело, начело...).

3.1. „Игра” се може одредити као слободна, самосврховита, самосмисаона и фикционална, временски и просторно омеђена и добровољно прихваћеним правилима омогућена људска делатност,¹ али и као космичко збивање. Од животнога и теоријскога становишта зависи да ли ће, из искуства дечије, магијске, драмске и ратничке игре, доћи до онтологизовања ове метафоре, или ће интелектуални опажај космичкога краљевства игре бити основ за препознавање његових провинција у људскоме свету, тј. – прво игре у свету па игра света, или, као код Дериде (Derrida) прво игра света па потом игре у свету. Дериде сматра да се прво мора мислити игра света (*le jeu du monde*), пре покушаја да се разумеју све форме игре у свету (О граматологији). Читав свет је игра, и ништа не постоји изван игре, као што ничега нема ни изван текста.² Када смо већ код ових философских мотива, да поменемо како нам је западна повест идеја понудила, између осталог, следеће представе и појмове: игра времена

¹ Док је у друштвеним играма поштовање правила конститутивно за биће саме игре, у уметности, која такође настаје и делује у мрежи друштвених, естетичких и поетичких конвенција и канона, велики ствараоци руше и ломе правила, дајући својим сопственим делом нова „правила”, нове узоре.

² Derrida, J., *O gramatologiji*. Sarajevo: IP „Veselin Masleša”, 1978. Деридино схватање игре света (*le jeu du monde*) иде из Хајдегеровог (Heidegger) тумачења Хераклита (Hράκλειτος), као и из Финккових (Fink) схватања игре као симбола света (*Das Spiel als Weltsymbol*).

и богова (αἰὼν παῖς ἔστι παῖζων, Хераклит;³ Финк, Fink), игра света (Дерида), односно игра као симбол света (Финк); потом: игра као битна антрополошка одлика бића које је озбиљна играчка богова (Платон /Πλάτων/), али и које је људско само када се игра у слободи својих моћи (Шилер /Schiller/), које се некористоносно игра, па и у уметности, сувишком својих животних енергија (Спенсер /Spencer/), бића које се може одредити и као *homo ludens*, чија је култура утемељена у игри (Хајзинга, /Huizinga/), а она сама начин људске egzистенције (Кјеркегор /Kierkegaard/), један од основних феномена људског постојања (Финк), највиша форма људскости, али, штавише, и структура васељене, јер су самосврховите игре људи само моменат игре света, такође самосврховитог (Ниче /Nietzsche/). Ту су још и „језичке игре” (Витгенштајн /Wittgenstein/), те игре у разним системима реалног и симболичког света. Од трансценденталистичких схватања игре душевних моћи у рецепцији естетских појава и уметничких дела (Кант /Kant/) мали је корак до разних естетичких схватања игре као елемента стваралаштва уопште и уметничког стваралаштва посебно (игра с формативним могућностима), као суштине неких уметничких форми и врста, но крупан скок до онтолошких схватања – да је игра начин биствовања уметничког дела (Gadamer /Гадамер/), штавише, да је сама игра, и то мишљена из уметничког, али не естетског – суштина бивствовања (Хајдегер). Најзад, ту су и схватања да су игра и образовање оно најозбиљније (Платон),⁴ те да су идеали, изазови и проблеми образовања и васпитања учинили да игра постане важно педагошко-психолошко начело развојних теорија и програма. Испоставило се да се из естетичко-педагошког склопа може поново, у карактеристичноме мисаоном кругу, закорачити у метафизичко-антрополошку визију игре, и обрнуто. Издвојени и нарочито организовани простор-време дис-континуума игре отвара нам изнова питања односа имагинарног и стварног, привида и стварности, игре и рада (Ниче, Маркузе /Marcuse/), слободе и нужности, чинећи да игра вазда стоји не само као допуна стварности, већ и као утопијски идеал али и становиште друштвене критике; при свему томе, ослобођеност игре од сврховите рационалности и конститутивне форме понављања у свакој игри тумачени су и као регресивна, неслободна и репресивна димензија и функција игре (Адорно /Adorno/).⁵

3.2. Свакидашње појаве ритуалних, култских и карневалских игара, дечијих игара, друштвених забавних игара, спортских игара, музичких извођења, драмских комада, разних видова плеса, језичких и других игара, виртуалних игара, као и читав низ позитивно, вредносно неутрално или негативно метафором игре означених пракси, тј. разних игара борбе и надметања, игара на срећу, игара прерушавања, игара заноса (како их је класификовао Роже Кајоа /Caillois/), као и њихово место и значај у посувраћеној савремености, која вапи и за идеалима и за критиком – захтевају филозофско и научно истраживање, ново одређивање, нове класификације и нове пројекције, али и нову уметничку тематизацију, и обраду – уметничку игру транс-формисања.

3.3. Све то уз непољуљано уверење да се овако широко назначени корпус питања о феномену и појму игре на најпровокативнији начин прелама у пољу уметничког стваралаштва, дифузије и рецепције уметничких дела, те образовања за уметност и путем уметности,

³ αἰὼν παῖς ἔστι παῖζων, πεττεῦων” παιδός ἢ βασιληῆς – „Животни вијек је дијете које се забавља играјући коцке: краљевство дјетета” (Hermann Diels, *Pred Sokratovci: fragmenti*. I svezak. Zagreb: Naprijed 1983, str. 154. Heraklitove fragmentne preveo Milivoj Sironić. Иначе, преводи овога Хераклитовог фрагмента, 52 [79], имају различите значењске нијансе, али највише коментара изазива Хајдегеров преводилачка интерпретација из *Der Satz vom Grund*.

⁴ Платон, *Закони*: човек као играчка богова (644d, 803cd), игра и образовање, васпитање (παιδία /.../ παιδεία) као оно најозбиљније (803d); разговор као лепа и озбиљна игра старца (769a).

⁵ Премда, тај исти Адорно каже у *Паралијомени*: „Игра је у појму уметности онај моменат којим се она непосредно уздигне изнад непосредности праксе и њених сврха” (Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. Herausgegeben von Grete Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977, S. 469). Но, ова игра противречности, ако не може опстати у нашој синтакси – може у адорновској паратакси.

коначно, да је игра једна од најважнијих форми наслућивања и конструисања смисла, те денунцирања и деконструисања лажнога смисла и бесмисла.

О томе се сада ради, о тој индикативној опаски: да се – не само према философима посредовања супротности, философима идентитета, већ и према философима разлике – ова битна антрополошка па и онтолошка „улога“ игре збива управо у уметности, зарад чега она и бива схватана као средишњи *locus ludi*.

Одавно су регистровани, испитани и главни естетички моменти феномена игре: У седмотомном Мецлеровом (Metzler) издању *Основних естетичких појмова*, у чланку **Игра**, говори се о следећим димензијама феномена и појма игре: најпре (I) о прелазу од култских форми представљања до естетичке категорије: игра у античкој култури: мимесис, агон, фантазија; игра у средњовековној култури: духовна игра, карневал и гротеска, *ars combinatoria*; игра као категорија моделовања света: уметнички светови игре, *sarcissio*, бурлеска, орнамент. Потом се (II) говори о откривању естетске потенције игре: игра као естетичка категорија посредовања; игра као прогресивна универзална поезија; игра света; игра као *l'art pour l'art*. Затим (III), игра као културна парадигма авангарде: игра као посредовање уметности и живота; игра као конструкциони модел фантазије; игра као поступак естетске конструкције; игра као интерактивна игра правила, игра као нацрт и тумачење виртуалних констелација, алеаторика, игра као комбинација; онтологизовање игре; егзистенцијалистичке форме игре; игра као прекорачивање границе; игра као експеримент: експериментални театар; игра као реконструкција. Најзад, (IV) обрађује се игра као структура и догађај: игра као аутопоиесис; игра у игри; игра као деконструкција; медијални светови игре.⁶

4. На крају, ако сам се тако лако, скоро играјући се, прошетао кроз читаву историју људскога, додуше западнога мишљења, посредством појма игре (од Хераклита до философа постмодерне),⁷ констатујући да је мотив игре имао, и има, метафизичку, антрополошку, естетичку, педагошку димензију, остаје нам крупна запитаност о тој лакоћи као олакости прелаза од „дечијих игрица“ до „ратних игара“, и од њих до нашега темеља – самога бивствовања: *Да ли смо ми заборавили иде и у које време живимо, да докони и залудни – а њиме и бездушни и аморални – „крстимо јариће“, или смо се ипак ухватали за оно бићно у људскоме Живоју и Свећу?*

4.1. За разумевање овога момента феномена и категорије игре послужићу се – чиме бих друго? – уметношћу, добро познатим примерима уметничке транспозиције фатума и слободе игре.

Да ли ми играмо „игру стаклених перли“, док „пропадају не само уметност, дух, морал и поштење, него и Европа и свет“ (Хесе /Hesse/)? Погледајмо само неколико карактеристичних примера:

Шилерова *Писма о естетском васпитању човека*, где се заснива естетичка антропологија игре, објављена су 1795, усред непосредне радијације великих идеја Француске револуције.

Хајзинхино прекретничко дело *Homo Ludens: vom Ursprung der Kultur im Spiel* појавило се 1938, у предвечерје Другога светског рата.

Хесеова *Игра стаклених перли* писана је 1943, усред страшнога рата и дивљања светскога зла – пишчеве отаџбине.

⁶ Tanja Wetzel, „Spiel“. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Studienausgabe. Band 5: Postmoderne – Synästhesie. Herausgegeben von: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel. Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2003/2010.

⁷ Незаобилазни теоретичари игре: Аристотел (Ἀριστοτέλης), Бахтин (Бахтин), Барт (Barthes), Бодријар (Baudrillard), Батај (Bataille), Буркхарт (Burckhardt), Калер (Culler), Дерида, Кајоа, Дишан, Финк, Фројд (Freud), Гадамер (Gadamer), Гете (Goethe), Хајдегер, Хераклит, Хајзинха, Кант, Кјеркегор, Луман (Luhmann), Маларме (Mallarmé), Ниче, Новалис (Novalis), Платон, Русо (Rousseau), Шилер, Фр. Шлегел (Schlegel, Fr.), А. В. Шлегел (Schlegel, A. W.), Зимел (Simmel), Спенсер...

Андрићева приповетка *Аска и вук* први пут је објављена 1953, само неколико година после завршетка Другога светског рата.

Још неколико година након Другога рата, 1960, објављено је Финково дело *Das Spiel als Weltsymbol*.

Ова мала егземпларна контекстуализација теоријскога и уметничкога фокусирања на феномен игре требало би да укаже на функцију ове битне антрополошке димензију људскога бића у одржања човештва управо у нечовечним околностима ратних „игара“, пред којима је често и сама етика поклекла и посрнула.

4.2. Попут писаца у вртложним и катастрофичним временима, и ми, сасвим скромно, управо тематизујући игру, у свету у којем пропадају вредности, што је можда опомињући наговештај пропадања света самога, играмо игру испитивања постојања и постајања, бивања и стварања, бића и вредности... и тиме људских изгледа, изгледа за људски опстанак. Играмо, и играјући испитујемо онај андрићевски приповедни балет који се – у суочењу са претећим окружењем – може звати „Аскина (наша – Д. Ж.) игра за живот“.

4.3. Не могу а да не поменем још нешто: професор Ратко Божовић, који само из здравствених разлога није могао бити учесник овога скупа, са пленарним излагањем, написао ми је следећу поруку: „Игра као тема моја је животна и теоријска преокупација“, и додао: „да сам био у могућности да дођем, излагање бих насловио ИГРА ИЛИ НИШТА“. Хвала професору Божовићу. Игра или ништа! Ни мање ни више! Не значи ли то: Човек или ништа!?

5. Откуда овакво дубинско „оправдање“ теорије игре уопште и ове мале конференције о игри?

Фридрих Шилер, чију теорију из *Писама о естетском васпитању човека* сматрам родним местом естетичке антропологије игре, написао је да је лепота „нужан услов човештва“ (eine nothwendige Bedingung der Menschheit, 10. писмо; стр. 149), и то управо као „инструмент културе“ (ein Instrument der Kultur, 15; 166), јер човек постаје човеком посредством форми у естетскоме култивисању своје нагонске сфере. Шилерова категорија „лепоте“ овде се, данас, може узети као метафора за читав хоризонт средишњих и сједињавајућих, али и диференцирајућих, естетских и уметничких вредности (од лепога као естетске вредности, тј. од класично лепога, преко романтички лепога, преко узвишенога, љупкога и достојанственога, трагичнога и комичнога... и тако даље, до ружнога као уметничке вредности). Пошто, према Шилеру, „човек са лепотом треба само да се игра, и само са лепотом треба да се игра“ (der Mensch soll mit der Schönheit *nur spielen*, und er soll *nur mit der Schönheit spielen*, 15; 167), излази на то да је игра (са лепотом, и другим естетским и уметничким вредностима) такође нужни услов човека, човештва, људскога рода и инструмент културе. Коначно, због тога се, за Шилера, човек „игра само онда када је у пуноме значењу речи човек, и он је само онда човек када се игра“ (der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt, 15; 168). Та парадоксална поставка (Satz), неочекивана само у науци (nur in der Wissenschaft unerwartet), а Старима (der Griechen) тако блиска, носи, вели он, у његовој филозофској архитектоници, „целокупну зграду естетске уметности и још теже уметности живота“ (das ganze Gebäude der ästhetischen Kunst und der noch schwierigeren Lebenskunst, 15; 168)⁸

Онога живота за који вада, па и овде и сада – играмо.

И за смисао.

⁸ Сви наводи према: Friedrich Schiller, *Ueber die Ästhetische Erziehung des Menschen*, Projekt Gutenberg-De, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-3355/1>, 05.10.2016). Уз редни број писма из којег се наводи Шилеров текст, придодате су и ознаке одговарајућих страница (стр.) из српскога издања: Fridrih Šiler, *О лепом*, Београд: Kultura 1967. Prevod i komentari: Dr Strahinja Kostić. Izbor i predgovor: Dr Miljan Mojašević.

PLENARNA PREDAVANJA
(Plenary session)

UDK 793.2/.8

HETEROTOPIJA, ILI IGRA BEZ PRAVILA

Ivan Milenković

Treći program Radio Beograda

Univerzitet u Beogradu

Fakultet političkih nauka

ives_bg@yahoo.fr

Sažetak

Prema klasičnom određenju – igra se određuje pravilima. Igra – to su pravila igre. Nema igre bez pravila. Utoliko se može reći da su pravila istovremeno i deo igre i da su izvan igre. Pravila su nepromenljivi deo igre, odnosno igramo po pravilima, ali se ne možemo igrati pravilima. Pravila su, dakle, kao nepodložna promenama, ono dekontekstualizovano što omogućuje kontekst. Igra je moguća dok se ne poigrava sopstvenim kontekstom. Ako pravilo igre uvedemo u samu igru, ako otvorimo mogućnost da se pravilom poigramo, igra to prestaje biti. Igra lišena konteksta nije igra. Politika i umetnost, međutim, jesu igre koje ne zadovoljavaju određenja igre: ulog politike i umetnosti jesu sama pravila, s tim što, u oba slučaja, ni umetnost ni politika ne prestaju biti umetnost i politika ukoliko ne igraju po pravilima, već uvode nova pravila u igru. Politika i umetnost su igre koje se igraju igrom. No, da li se, onda, te dve oblasti uopšte smeju nazvati igrom, ili je upotreba reči „igra” u ova dva slučaja metaforična te se, uprkos zapletima s metaforom kao svojevrsnom igrom, ni politika ni umetnost ne mogu imenovati kao igre?

Analiza ovog teksta vodi nas ideji heterotopije koja dopušta određenje igre kao onoga što se ne vezuje za određeni kontekst, odnosno onoga što se ne drži, nužno, pravila igre. Ta igra više ne podrazumeva podelu na središte i okolinu, ona nema centar – dakle nema nepromenljiva pravila – a ono što je kvalifikuje za ime igre (onkraj psiholoških određenja poput zanosa, samozaborava, zadovoljstva, uživanja, prepuštanja, itd) jeste upravo odsustvo unapred datog poretka, te bi se igra, iz ove perspektive, definisala kao dešavanje koje nema unapred dati prostor već ga, što je najvidljivije u umetnosti – svojim odigravanjem stvara.

Ključne reči: igra, pravilo, heterotopija, Gadamer, Fuko, Ransijer, umetnost, politika, kultura, kontekst, subject.

IGRA I SUBJEKTIVNOST

Gotovo je opštim mestom teorije igre postao zaplet prema kojem nije igrač taj koji vodi igru, već upravo igra nosi igrača („ponela ga igra”), ona ga potčinjava svome toku, uvlači ga u sopstveno događanje i time desubjektivizuje. Igrač se gubi u igri i igra preuzima istinsku, nadličnu subjektivnost. Gadamer to izražava na sledeći način: „Igrač dobro zna šta je igra i da ono što on čini jeste 'samo igra', ali

on ne zna šta on tu 'zna'¹. Gadamer, dakle, u igru uvodi dve vrste znanja, jedno – recimo to tako – površno, koje od igrača zahteva minimum, dakle da ne bude idiot i da pravi razliku između igre i stvarnosti, i drugo znanje koje, zapravo, nadilazi igrača, te on nije nosilac (subjekt) tog znanja: manje je znanje u njemu, a više on u znanju: on nešto zna, ali ne zna šta zna jer ga to znanje nadilazi. Ta se razlika, u drugom pojmovnom registru, može opisati i kao razlika između ozbiljne i neozbiljne igre, te bi neozbiljna bila ona igra u kojoj igrač ne dopušta da ga igra ponese. Neozbiljan igrač je izvan igre jer ostaje pri sebi. Biti u igri, po ovom shvatanju, značilo bi dopustiti igri da odvuče najveći deo lične subjektivnosti igrača, te bi, po toj logici, uspešnija bila ona igra u kojoj igrači zadržavaju manje lične subjektivnosti. Izraz „posvetiti se igri” pokriva bi značenjsko polje ovog zapleta. Utoliko, sugerise Gadamer, odgovor o suštini igre nećemo pronaći u igračevoj samorefleksiji², jer draž igre jeste da „zagospodari igračem”³, da ga, takoreći, liši subjektivnosti, suverenosti, refleksije kao samorefleksije. Pitanje o bivstvovanju igre, utoliko, ne samo da ostaje izvan igrača – jer, videli smo, igrač ne mora da zna ništa o suštini igre da bi bio dobar igrač, čak, on je bolji igrač ukoliko o *pojmu* igre manje zna – i ne samo da se prebacuje na teoriju igre, već se problem prebacuje na nivo ontologije. Po analogiji sa iskustvom umetnosti koje menja osobu koja iskušava umetnost, te subjekt umetnosti nije u subjektivnosti umetnika, čak ne ni onoga ko, kao uživatelj umetnosti, učestvuje u njoj sa strane (posmatrač, konzument), već u samom umetničkom delu, tako i subjekt igre nije igrač, već sama igra: „Igra ima sopstvenu suštinu, nezavisnu od svesti onih koji se igraju. Igra postoji i tamo, čak pre svega tamo, gde tematski horizont nije ograničen bivstvovanjem-za-sebe subjektivnosti i gde nema subjekta koji se igra”⁴. Ključna reč koju Gadamer nudi ovde jeste „svest”. Ne, dakle, samo da igra ne počiva u svesti igrača, već igre ima više tamo gde je te svesti manje, gde nema (svesnog) subjekta koji se igra. „Kretanje igre kao takvo jeste, takoreći, bez supstrata. Igra je ta koja se igra ili odigrava – nebitno je da li postoji ili ne postoji subjekt koji je igra. Igra je događanje kretanja kao takvog”⁵.

Ako suština igre nije u subjektu igre, u igraču, u čemu onda jeste? U pravilima i propisima po kojima se igra igra.⁶ Nema igre bez pravila. Utoliko se može reći da su pravila, istovremeno, i deo igre i da su izvan igre. Pravila su nepromenljivi deo igre, odnosno igramo po pravilima, ali se ne možemo igrati pravilima. Pravila su, dakle, kao nepodložna promenama, ono dekontekstualizovano što omogućuje kontekst. Igra je moguća dok se ne poigrava sopstvenim kontekstom. Ako pravilo igre uvedemo u samu igru, ako otvorimo mogućnost da se pravilom poigramo, igra to prestaje biti. Igra lišena konteksta nije igra.

¹ Hans-Georg Gadamer, *Istina i metoda*, Fedon, Beograd 2011, prevod Božidar Zec, str. 150.

² *Isto*.

³ *Isto*, str. 155.

⁴ *Isto*, str. 151.

⁵ *Isto*, str. 152.

⁶ *Isto*, str. 156.

Ovako bi se, dakle, mogla sažeti Gadamerova možda i najuticajnija teorija igre. Na prvi pogled ovakvoj postavci nema se mnogo toga zameriti. Ipak, prva pukotina uočava se u Gadamerovom poistovećivanju svesti i subjektivnosti: „Igra ima sopstvenu suštinu, nezavisnu od svesti onih koji se igraju”. Ali stvar se može, poptuno legitimno, preokrenuti: „Samo tamo gde postoji jasno pokazana svest o suštini igre, dakle o njenim pravilima, ima igre. Tamo, pak, gde svest ne prati igru – nema igre”. U najmanju ruku ovakva formulacija zadovoljava prvo Gadamerovo određenje znanja, onog „slabog” znanja koje zahteva od igrača da razlikuje igru od neigre. Dakle da igrač nešto zna, čak i ako ne zna šta to zna. Međutim, preokretanje teze nemačkog filozofa može da se nastavi, pa da se ponudi sledeća formulacija: igrač u svakom trenutku mora moću da zna šta je igra, jer bez te vrste apercepcije nema igre. Baš u trenutku kada igrača ponese igra, on iz igre ispada jer gubi razliku između igre i neigre. U fudbalu, recimo, kada igrača ponese igra, kad se odveć uživi, kada poništi razliku između igre i stvarnosti, on krši pravila igre (suštinu igre) i za to biva kažnjen opomenom, ili isključenjem iz igre. Igrač ne može ne znati da je u igri.

Na ovom mestu mogao bi se uputiti prigovor da Gadamer, naravno, nije to ni tvrdio, naime govoreći o gubljenju u igri on nije sugerisao to značenje nesvesti, odnosno tu vrsu desubjektivizacije igrača, već je otvorio ontološku perspektivu („igra kao takva”⁷) u kojoj igra preuzima ulogu stvarnosti, te, kao i u stvarnosti, prekoračenje granica implicira kaznu: pad sa velike visine, recimo, uvek dovodi do telesne ozlede. Možemo se igrati ptica, ali je izvan svakog pravila, odnosno izvan svake razborite odluke, ili izvan svakog prihvatljivog iskustva, to da pokušamo da letimo tako što ćemo da se vinemo sa solitera. Igra bi, utoliko, bila specifična oblast ljudskog delovanja, ili ljudskog sveta života, a ne apsolutizovana struktura. No, sve i da je tako, Gadamerova upotreba izraza svest i subjekt ostaje problematična jer ni svest ni subjekt ne mogu da se sapnu unapred datim ograničenjima, a još se manje može govoriti o „igramama” svesti i subjekta koji proizvoljno gube svoja svojstva – samosvest, recimo, ili samorefleksiju – zarad igre ili nečeg drugog. Ukoliko bismo prihvatili gadamerovsku „igru” bilo bi principijelno nemoguće razlikovati, recimo, „igru” sa psihoaktivnim supstancijama i, na primer, šah. U oba slučaja, naime, nastupa prekid u svesti, u oba slučaja, u nekom trenutku, subjektivnost abdicira u korist neke opštije, ili više subjektivnosti, u jednom slučaju u korist subjektivnosti šaha, u drugom slučaju u korist subjektivnosti metamfetamina (igra sa samim sobom).

Još jedna se perspektiva, međutim, može iščitati iz Gadamerovog razumevanja igre. Naime, uprkos tome što je nemoguće misliti igru bez aktivne subjektivnosti (svest), može se govoriti o autonomiji igre. Autonomija ovde manje znači samozakonodavstvo – što je, opet, nemoguće bez aktivne subjektivnosti – dakle sopstveno određivanje pravila, koliko odgurkivanje subjekta u drugi plan. Igra se, dakle, ne može misliti bez subjekta igre – uvek neko igra – ali njeno odvijanje, ili njen učinak, mogu da razvodne subjektivnost subjekta. U umetnosti je, ako

⁷ *Isto*, str. 159.

sledimo Gadamera⁸, to najvidljivije, a takva perspektiva svoj najradikalniji izraz pronaći će u tezi o smrti autora kao subjekta. Za razumevanje samog umetničkog dela, dakle učinka igre, subjekt, autor ili tvorac nisu važni, nije važno šta oni imaju reći o umetničkom delu, niti je važan njihov život, već se računa samo delo kao takvo. Istina umetničkog dela nije u nameri autora, već u samom delu.⁹ Nije važno šta je autor hteo reći, već šta je rekao. Kada umetničko delo ugleda svetlo dana, kada se iz tamnih predela subjektivnosti preda javnosti, istog trenutka autor-subjekt ispada iz igre i delo ulazi u igru tumačenja.

TAKSINOMIJE I HETEROTOPIJE

U prvoj rečenici svog remek-dela *Reči i stvari*, Fuko nas obaveštava da je knjiga koja upravo započinje nastala zahvaljujući jednom Borhesovom tekstu. U drugoj nas priprema za ono što sledi, upozorava nas da ćemo se najpre nasmejati, ali da će taj smeh, zapravo, da uzdrma sve familijarnosti našeg mišljenja, da će da napadne sve one pošiljke koje u „obilje bića unose mudrost“, da će taj smeh da obesnaži „naše hiljadugodišnje praktikovanje Istog i Drugog“ i unese nemir u to praktikovanje.¹⁰ Potom sledi slavna, urnebesna klasifikacija. Fuko citira Borhesov tekst koji, opet, citira „izvesnu kinesku enciklopediju“. U toj enciklopediji, prenosi Borhes, piše da se životinje dele na: „a) one koje pripadaju Caru, b) mirišljave, c) pripitomljene, d) malu prasad, e) sirene, f) čudovišta, g) pse na slobodi, h) one koje su uključene u ovu klasifikaciju, i) koje se uzbuđuju kao ludaci, j) bezbrojne, k) nacrtane tankom kičicom od kamilje dlake, l) *et caetera*, m) koje su slomile krčag, n) koje iz daljine liče na muhe“¹¹. Odmah potom Fuko domeće da je ova taksinomija *nemisлива*, odnosno da susret sa jednim egzotičnim, tuđim, dakle ne-našim mišljenjem, nesvojstvenim i nesopstvenim mišljenjem, pokazuje ograničenost ne samo onoga što zovemo našim mišljenjem, već mišljenja kao takvog. Zašto smo se, međutim, nasmejali? Šta je smešno u ovom nabrajanju? I zašto Fuko dodaje da ova taksinomija pokazuje „ogoljenu nemogućnost“ da se misli?

Na prvi pogled spisak izgleda kao duhovito i proizvoljno nabrojanje u koje izvesni red – te otud i „klasifikacija“ – unosi abecedni poredak (a, b, c, d...). S jedne strane imamo egzotične reference (Kina, kineska enciklopedija) koje su, već po prirodi svoje egzotičnosti, opterećene čitavim nizom nama nesvojstvenih znakova i tumačenja, imamo jedan prostor koji, ako verujemo Borhesu i Fukou, ne pripada našem kulturalnom kodu, a potom i alfabetski poredak svojstven

⁸ *Isto*, str. 160 i dalje.

⁹ Sam Gadamer, međutim, ne uspeva da se suoči s problemom istine na odgovarajući način jer ostaje u tradicionalnom poretku koji istini dodeljuje povlašćeno mesto, a da ne položi dovoljno računa otkud istini takvo mesto. Utoliko on, pozivajući se na Platona, govori o „nadmoćnoj istini“ igre (Gadamer, *isto*, str. 162), što je proizvoljno.

¹⁰ Fuko M (1971), *Riječi i stvari*, Beograd, Nolit, prevod Nikola Kovač, str. 59.

¹¹ *Isto*.

organizaciji enciklopedije: a, b, c, d... Podela životinja je neozbiljna i smešna, abecedni poredak je ozbiljan i u njemu nema ničeg što bi nas nasmejalo, ali on je upravo zbog toga u funkciji komičnog, kao lice Bastera Kitona sleđeno u masku ozbiljnosti. Smešno je jer se ne smeje. Uz to u igri je i to što je Borhes „samo” pisac, proizvođač fikcije, te podozrevamo da je njegova klasifikacija tek igra, duhovita fikcija jednog duhovitog pisca. Sumnjamo da postoji bilo kakva enciklopedija, dakle jedan naročiti poredak znanja koji je, u stvari, karakterističan za naše, evropsko razumevanje znanja, kao što ni nabranje životinja nije klasifikacija u strogom smislu (nedostaje, naime, princip podele, ne vidimo po kom je kriterijumu napravljena podela). Borhes nam, dakle, predlaže igru sa nekakvom koherentnošću za koju je, bez ikakvog udubljanja, jasno da ne počiva ni na kakvoj apriornoj nužnosti, niti bi koherencija bila nametnuta snagom sopstvenog sadržaja. Naš pogled je u tolikoj meri nabažaren na igru identiteta, sličnosti, razlike i analogije da bez problema prepoznaje ono što ne prepoznaje. Nije li ovde reč o samosvrhovitoj igri znakova – samosvrhovitost, uostalom, pripada definiciji igre – igri kao takvoj koja ne upućuje ni na šta drugo do na sebe samu, koja sopstvenu svrhu iscrpljuje u samom odvijanju igre, te u smehu koji izaziva? Ali taj smeh, upozorava Fuko, budi nelagodu.

SKUP SVIH SKUPOVA

U predloženoj klasifikaciji prepoznajemo samo jednu „našu” referencu, „životinje koje su uključene u ovu klasifikaciju” (ključna kategorija, doduše, dodaće Fuko). Ta kategorija upućuje na paradoks skupa svih skupova, na paradoks same klasifikacije, na to da se „nikad neće moći definisati odnos između svake pojedine skupine i odnos koji ih sve zajedno povezuje kao sadržaj i sadržatelj”¹². Ova klasifikacija samom sobom prekoračuje klasifikatorski poredak ukazujući na odsustvo mesta na kojem se odvija. Ona je, naprosto, lišena konteksta, jer odrednica „kineska enciklopedija” ne da ništa ne pojašnjava, nego je konstitutivni deo same igre. Pridev „kineska” ne upućuje na pravila te igre, dakle na kontekst, nego, što je za igru nedopustivo, u igru uvodi i sama pravila. Igra se, naime, definiše sopstvenim pravilima, onim što je, istovremeno, u igri i izvan nje, što je, budući nepodložno promenama, dekontekstualizovano, te je igra – igra samo dok se ne igra sopstvenim pravilima. Igra je moguća dok se ne poigrava sopstvenim kontekstom. Ali ako pravilo igre uvedemo u samu igru, ako otvorimo mogućnost da se pravilom poigramo, igra to prestaje biti. Igra lišena konteksta nije igra.

Kategorije „kineske enciklopedije” uzete za sebe, koliko god nam se činile čudnima, nisu problem.¹³ Problem i smeh pojavljuju se zbog toga što su kategorije svrstane jedna pokraj druge u abecednom poretku (a, b, c, d...). Na smeh nas, dakle,

¹² *Isto*, str. 61.

¹³ Upor. Dagrón, T (2003), „Espaces et fictions: notes sur Foucault et le Renaissance”, *Lectures de Michel Foucault, 2: Foucault et la philosophie*, E. da Silva (ur.), Lyon: Éditions ENS, str. 95.

nagoni to što se klasifikacijom hoće obuhvatiti ono neobuhvativo, smešno je to što je klasifikacija, uzimajući u obzir elemente skupa, nemoguća kao klasifikacija. S jedne strane abeceda upućuje na nekakav poredak. S druge strane elementi klasifikacije opiru se poretku. U red se nastoji uvesti ono što se ne da urediti. U poredak je stavljeno nešto što se opire poretku. I to nam je smešno. Nije problem u tome što će u klasifikaciju ući psi koji su na slobodi, već zato što abeceda sugerira da psi na slobodi stoje u nekakvoj vezi sa životinjama koje iz daleka liče na muve, ali nismo u stanju da proniknemo o kakvoj vezi je reč. Na prvi pogled jasno je da je spoj reda i nereda – nemoguć. Ali o kakvoj je, onda, igri reč?

Ono što nas izbacuje iz ravnoteže i nagoni na smeh jeste, dakle, to što smo pokušali da pronađemo zajedničko mesto, zajednički prostor za susret kategorija koje se opiru onoj vrsti zajedničkosti koju nudi abeceda. Uz to, i abeceda je proizvoljni odnos znakova, kulturalno određeni poredak. Nabranjanje jeste proizvoljno, kao što bi proizvoljno bilo staviti kišobran i mašinu za šivenje u operacionu salu (Lotreamonova formula koju je zaveštao nadrealistima), ali ni kišobran ni mašina za šivenje u operacionoj sali nisu nezamislivi. Nije nezamisliv ni zmaj sa kandžama, krljuštima, krilima i plamenovima koji mu sukljaju iz nozdrva. Nezamisliva je Borhesova taksinomija. Tu nije reč, naprosto, o neredu, već – što je ozbiljnije – o odsustvu reda, o odsustvu zajedničkog mesta, ili zajedničkog prostora koji bi rečenu klasifikaciju omogućio. Problem je „nered u kome blistaju fragmenti velikog broja mogućih poredaka bez zakona i geometrije, fragmenti heteroklitnog”¹⁴. *Heteroklitno* (ili heterotopno) znači da su stvari „polegale”, „postavljene”, „raspoređene” na tako različitim mestima da im je nemoguće pronaći zajedničku tačku i definisati njihov *locus communis*, njihov kontekst. Ovde nije, naprosto, reč o utopiji. Utopija je zemlja bez prostora, sa istorijom bez vremena. Utopije nećemo pronaći u stvarnosti, ali utopije žive, kako Fuko kaže, u jednom „glatkom prostoru” u kojem je moguće zamisliti veze između elemenata koje utopija nudi: nemamo nikakav problem da zamislimo utopiju, da ona, kao mesto bez prostora, bude čak operabilna, upotrebljiva u ulančavanju znakova. Ozbiljnije je, međutim, što heterotopije podrivaju jezik tako što ne dopuštaju da se imenuju stvari, odnosno, heterotopije razbijaju sintakstu „i to ne samo onu koja konstruiše rečenice, nego i onu koja se manje ispoljava i koja 'drži zajedno' (jedne uz druge, ili jedne prema drugima) reči i stvari”¹⁵. Fuko upućuje na sintaksičku funkciju mišljenja koju heterotopna Borhesova taksinomija dovodi u krizu.¹⁶ Kriza se, dakle, događa u susretu sa kulturom posvećenom „uređivanju protežnosti, ali koja obilje bića ne raspoređuje ni u jedan od prostora u kojima bi nam bilo moguće da imenujemo, govorimo, mislimo”¹⁷.

Problem je zaoštren do kraja. Najsnažniju reakciju, u vrtoglavoj pojmovnoj igri, pruža Žak Ransijer.

¹⁴ Fuko, *Riječi i stvari*, op. cit, str. 61.

¹⁵ *Isto*, str. 62.

¹⁶ Upor. Sabot, Ph. (2006), *Lire Les mots et les choses de Michel Foucault*, Paris: PUF, str. 12.

¹⁷ Fuko, *Riječi i stvari*, op. cit, str. 63.

NEMOGUĆE IDENTIFIKACIJE

Nemoguća identifikacija politički je čin pojedinca, ili grupe, kojim se pojedinac, ili grupa, identifikuje sa heterogenom, neuklopivom strukturom (s gledišta poretka kojima pojedinac ili grupa pripadaju), čime dovodi u pitanje, u samom gestu identifikacije, i sopstveni identitet i identitet poretka pred kojim se, i u kojem se, legitimise. Ukoliko tvrdim da sam nešto drugo od onoga što, u profesionalnom, građanskom, etničkom, ili rodnom smislu priznaje poredak kojem pripadam, odnosno ukoliko tvrdim da sam neko drugi, a ne onaj koji može (papierima) da dokaže svoju formalno-pravnu egzistenciju, ako se identifikujem sa nečim, ili nekim, ko poretku ne pripada, ili, ako mu pripada, onda je to manjinska, nepriznata, ili stigmatizovana pripadnost, ako, dakle, tvrdim da se moj formalni i moj sadržinski identitet ne poklapaju – tvrdim da sam, recimo, Napoleon, ili tvrdim da sam isterivač duhova, ili tvrdim da pripadam obespravljenima i prokletima, iako takvih, s gledišta poretka kojem pripadam, nema, ili, naprosto, tvrdim da sam Jevrej, žena, ili Rom, iako to *očigledno* nisam, niti to *moгу* biti, ako tvrdim da sam životinja, Albanac, ili homoseksualac, iako nisam nijedno od toga... (ali *ko kaže* da nisam?) – ako, dakle, tvrdim nešto od onoga što se ne poklapa sa uspostavljenom stvarnošću postojećeg, ili vladajućeg poretka, ja iskoračujem iz tog poretka, podrivam ga. Heterotopija se, u ovom slučaju, pokazuje kao politički čin.

Poredak, ako je dovoljno snažan, reaguje ekskomunikacijom. U slučaju kada tvrdim da sam Napoleon, a da pri tom nemam ubedljive dokaze za takvu tvrdnju, završiću u ludnici (unutrašnja ekskomunikacija). Ako, na pitanje policije „čime se bavim”, odgovorim da sam isterivač duhova, dobiću odgovor da to nije zanimanje i biće mi zaprećeno zatvorom ako ne dam odgovarajući, očekivani, *pravi* odgovor, kao što je i Ogist Blanki dobio istu reakciju tužioca pošto je, na pitanje čime se bavi, odgovorio da je proleter.¹⁸ Moje telo, koje nudi nemoguću identifikaciju, postaje

¹⁸ Rancière Jacques (1998): *Aux bords du politique*, Gallimard, Paris, str. 118. U ovom smislu valja razumeti teško shvatljivi smisao pitanja koje ćemo pronaći u nekim upitnicima na osnovu kojih se odlučuje o našoj slobodi kretanja: „da li ste terorista?” Koji odgovor je, zapravo, „pravi”? Sasvim je izvesno da terorista neće odgovoriti potvrdno. Isto tako potvrdno neće odgovoriti niko drugi. Odgovor koji bi glasio – da, jesam terorista, proizveo bi čitav niz posledica koje prate takvu identifikaciju: od psihijatrijsko-policijskog tretmana, do zatvaranja. U izvesnom smislu ovo pitanje provocira reakciju kojom bi se otvorio prostor za nemoguću identifikaciju, iako terorista, po prirodi svoje „delatnosti”, ne razume sebe kao teroristu. Pripadnici španske ETA, recimo. S jedne strane terorista je osoba izvan određenog političkog poretka, ali šta ako terorista sebe smatra pripadnikom drugog i drugačijeg političkog poretka, pri čemu argument nasilja sopstvenog delanja odbacuje kao nelegitiman s obzirom na nasilje samog poretka protiv kojeg je uperena njegova teroristička delatnost? Slično je i sa partizanom. Na ovom mestu snažno se otvara šmitovski problem političke subjektivacije koja zahteva neprijatelja kao konstitutivnog političkog činioca. Sa dolaskom do Šmita, međutim, događa se novi preokret: biti terorista nije nemoguća, već moguća identifikacija. Šmitova teorija počiva na čitavom nizu identifikacija – sa državom, pre svega – pri čemu je identifikovanje neprijatelja ključna identifikacija. Moguća identifikacija pripada policijskom, ne političkom poretku. Terorista je, utoliko, osoba koja se u ime jednog identiteta bori protiv drugog identiteta. Terorista se, u ransijerovskom ključu, ne bori protiv političkog, već protiv policijskog poretka. Ono na šta, čak i kroz ovako radikalne primere, upućuje pojam nemoguće identifikacije, jeste proizvoljnost svake identifikacije.

strano poretku. Moju reakciju poredak prepoznaje kao autoimunu reakciju i reaguje onako kako reaguje svaki organizam: izoluje strani element.

Ali šta je nemoguće u „nemogućoj identifikaciji“?

Nemoguće je da oni koji određenu identifikaciju predlažu, oni koji tvrde da su, recimo, lovci na biserne školjke, ovaploste tu tvrdnju, da je sprovedu u delo. Nemoguća identifikacija je konstitutivno neovaplotiva, neostvariva. Ali to ne znači da nije delatna. Naprotiv. Ona je samo kao nemoguća delatna u političkom polju. U dekonstruktivnom duhu mogli bismo reći da je ona, nemoguća identifikacija, moguća samo kao nemoguća. Ili, još radikalnije, svojom nemogućnošću ona konstituše političko polje. Jedna od nemogućih identifikacija bila je ona kada su se, za vreme Drugog svetskog rata, Danci pobunili protiv nacističkog odnosa prema Jevrejima tvrdnjom: svi smo mi Jevreji.¹⁹ Nacistički je poredak tu tvrdnju mogao da shvati doslovno, dakle svi Danci, ili barem oni Danci koji to tvrde, jesu Jevreji i prema njima se ima ophoditi kao prema Jevrejima. Ali apsurd, sadržan pre svega u policijskom poimanju sveta i poretka, jači je od moguće reakcije poretka koji ne priznaje tu identifikaciju – pošto je ona, na svaki način, nemoguća, Danci *ne mogu* biti Jevreji – jer poredak reaguje samo na ono što je prethodno *priznao*, što *prepoznaje* kao prostor moguće reakcije. Nemoguća identifikacija navodi policijski poredak na odluku koju nije u stanju da donese. Ako je policijski poredak mogao da identifikuje *sve* Jevreje kao neprijatelje samo zbog toga što su Jevreji, ako je ta vrsta identifikacije, ma koliko sumanuta, moguća jer odgovara logici policijskog aparata koji svoj *raison d'être* pronalazi u identifikaciji neprijatelja, u razgraničenju prijatelja od neprijatelja, dakle onoga koga može da identifikuje bilo kao neprijatelja, bilo kao prijatelja, za razliku, dakle, od moguće identifikacije policijski aparat ne zna šta da radi sa onima koji nisu ni prijatelji ni neprijatelji²⁰. Naime *zna* se ko su (i šta su) Jevreji, kao što se *zna* ko su Danci. Zna se ko su i šta su muškarci, kao što se zna ko su i šta su žene. Ako se to već *zna*, onda je lako identifikovati *sve* žene i *sve* muškarce. Tvrdnja po kojoj bi muškarac tvrdio da je žena, ili obratno, naprosto je nemoguća identifikacija. Muškarac *nije* žena, niti je žena muškarac. Problemi, razume se, nastaju istog trenutka kada pokušamo dati pozitivno određenje: šta Jevreji jesu, a šta su muškarci? Ispostavlja se, naravno, da se svako prirodno određenje – a ovde upravo i jeste reč o prirodnim određenjima – pokazuje kao krajnje ideologizovano i, u krajnjoj liniji, neprirodno. Utoliko je nužno uspostaviti razliku između prirodnog i neprirodnog, a za održavanje te demarkacione linije zadužena je policija. Policija ima prava da zatraži od nas da se identifikujemo i time dokažemo svoje mesto u prirodnom, normalnom poretku, odnosno poretku normalnosti kao prirodnom poretku. Normalizacija uvek ide

¹⁹ Slovenci su se, pre nekoliko godina, pobunili protiv postupaka sopstvene vlasti prema Romima tvrdnjom: Svi smo mi Romi.

²⁰ Roberto Esposito navodi do kakve je pometnje u nacističkim redovima došlo kada se, do sužene nacističke svesti, ipak probilo da Romi pripadaju istoj, arijevske grupaciji naroda, kao i sami Nemci. Roberto Esposito, „Il nazismo e noi“, in: *Il termini dela politica*, Mimesis Editioni, str. 149–158.

pod ruku sa naturalizacijom. Pred policijom dužni smo dokazati da jesmo ono što tvrdimo da jesmo, odnosno naša formalno-pravna egzistencija, naši papiri, imaju odgovarati našoj telesnoj, materijalnoj, sadržinskoj egzistenciji. Policiju zanima tautologija: jesam ono što jesam. Ne mogu biti ono što nisam. U slučaju da dođe do nepoklapanja policija ima utvrditi ko smo, s formalnog gledišta. Ali šta ako je naš politički projekat upravo razidentifikacija? Šta ako naš politički projekat dovodi u pitanje kriterijume identifikacije, smatrajući da oni, na primer, ograničavaju slobodu (uprkos policijskoj tvrdnji da upravo rečeni poredak osigurava najviši stepen slobode)? Drugim rečima, šta ako heterotopiju razumemo kao politički čin? Tada se sučeljavaju politički i policijski poredak. Ransijer piše: „Postavljeno nam je pitanje šta je *političko*? Odgovoriću najkraće moguće: političko je susret dva heterogena procesa. Prvi je proces upravljanja. On organizuje okupljanje ljudi u zajednicu i radi na tome da dobije njihovu saglasnost, a počiva na hijerarhijskoj raspodeli mestâ i funkcija. Tom ću procesu dati ime – policija. Drugi proces je proces jednakosti. On je igra praksi vođenih pretpostavkom jednakosti bilo koga sa bilo kim i brigom da se ta jednakost potvrdi. Najprikladnije ime za tu igru je – emancipacija”²¹ Odmah valja primetiti da je ovde reč o svojevrsnom terminološkom pomeranju, jer određenje policije u ovom navodu odgovara, zapravo, tradicionalnoj definiciji politike. Ransijeru je, međutim, stalo do razlike koja se nalazi u istom korenu: policija i politika proističu iz *polis*a. Izvlačeći posledice iz ovakve postavke, dakle, u kojoj se postavljaju tri termina: politika, političko i emancipacija, Ransijer postavlja dijagnozu: „Aktuelni ćorsokak političke refleksije i političke delatnosti proističe, mislim, iz poistovećivanja politike sa ispoljavanjem onoga što je *svojstveno* nekoj zajednici”²² Implikacija ovakve tvrdnje jeste da ne postoji ništa što bi bilo svojstveno nekoj zajednici, uprkos svim naporima, pre svega kulturalista, da pronađu ono specifično svake zajednice. Ono specifično svake zajednice zapravo je proizvoljnost. Politika oslobođena obaveze da brani ono specifično zajednice, najednom se pokazuje *anarhičnom* delatnošću, što je u najdubljij suprotnosti sa politikom koja se, tradicionalno, shvata kao način organizovanja zajednice, dakle kao ono što je ljuti protivnik svake anarhije. Ali upravo na tom mestu Ransijer uvodi razliku između policije i politike: „upravo je princip policije da se predstavi kao ostvarenje svojstva zajednice, da preobrazi pravila upravljanja u prirodne zakone društva”²³ Jer, ako je nešto prirodno, ako je sama zajednica jedna prirodna celina, ako je zajednica organska celina, onda su i njeni pripadnici određeni tom prirodnošću, a vlast, upravljačka elita, legitimise se tako što vlastita pravila upravljanja proglašava prirodnim pravilima. Sa uvođenjem prirodnosti u poslove politike, izumeva se nekakav *arhe* koji se nalazi u samom temelju zajednice. No, politika dostojna svoga imena mora se, u odnosu na pokušaj da se zajednica načini prirodnom (*Gemeinschaft*), pokazati kao lišena toga *arhe*, tog

²¹ Rancière, *op. cit.*, str. 113.

²² *Isto*, str. 114.

²³ *Isto*.

počela koje se ne dovodi u pitanje. Politika mora biti *an-arhična*. Politika se, zbog toga, u ovakvom rasporedu, suprotstavlja svakom nacionalnom shvatanju zajednice, svakoj pretpostavljenoj prirodosti (*nascere*, roditi se) koja se nalazi u onome *jednom* zajednice – za-jedno. Zbog toga je svaka nemoguća identifikacija stvar politike.

Literatura

Dagron, T. 2003. „Espaces et fictions: notes sur Foucault et le Renaissance“, *Lectures de Michel Foucault, 2: Foucault et la philosophie*, E. da Silva (ur.), Lyon: Éditions ENS.

Esposito, Roberto. „Il nazismo e noi“, in: *Il termini dela politica*, Torino: Mimesis Editioni.

Fuko. Mišel. 1971. *Riječi i stvari*, Nolit: Beograd, prevod Nikola Kovač.

Gadamer, Hans-Georg Gadamer. 2011. *Istina i metoda*, Fedon: Beograd, prevod Božidar Zec.

Rancière, Jacques. 1998. *Aux bords du politique*, Gallimard: Paris.

Sabot, Philip. 2006, *Lire Les mots et les choses de Michel Foucault*, Paris: PUF.

Ivan Milenković

HETEROTOPIA, OR GAME WITHOUT RULES

Summary

According to the classic definition, the game is determined by the rules. Game means the rules of the game. There is no game without rules. Therefore, the rules are said to be, at the same time, part of the game and outside the game. The rules are unchangeable part of the game, i.e. people play by the rules, but they can not play with the rules. The rules are, therefore, as non-subjected to such changes, that what is decontextualized enabling context. The game is possible until not playing with its own context. If the game rule is introduced into the game itself, if the possibility to play with the rule is open, the game ceases to be the game. The game devoid of context is not a game. Politics and art, however, are the games that do not meet the game definition: the shares of politics and the arts are the rules themselves, except that, in both cases, neither art nor politics cease to be art and politics unless playing by the rules, but they introduce new rules into play. Politics and art are games that play with the game. Do, then, these two fields should be named the game at all, or the use of the word „game” in these two cases is metaphorical and, despite the plots with the metaphor as a kind of game, neither politics nor art can be designated as the games?

The analysis of this text leads us to the idea of heterotopia, allowing the definition of game as that which is not linked to a particular context, and that which is not sticking to, necessarily, the rules of the game. This game does not imply any more the division of the center and the environment, it has no center – therefore, no unchangeable rules - and what qualifies it for the name of the game (beyond psychological definitions, such as ecstasy, oblivion, pleasure, enjoyment, engagement, etc.) is actually the absence of the order given in advance, so that from this perspective, the game would be defined as occurrence without the space given in advance, but creating it, which is most evident in the arts – by mere playing

Key words: game, rules, heterotopia, Gadamer, Foucault, Rancière, art, politics, culture, context, subject

UDK (681.828/.5 + 004.38) : 78

PLAYING THE COMPUTER: DESIGNING MY INSTRUMENT

Neil Rolnick

neil@neilrolnik.com

Abstract

After a brief examination of what it means to “play” a computer, it will be traced the evolution of the approach to shaping systems around portable computers which can be performed on with the flexibility and expressivity expected from a musical instrument. The discussion progresses from the earliest efforts at IRCAM in the late 1970s, through the use of the Synclavier in the early 1980s, then the first midi systems – with a variety of interfaces and controllers. The end is with examples of the current “instrument” and the recent efforts to create chamber music in which the partners are actively involved in playing the computer as it processes their sounds. The goal is to have them all play (and play the computer) together.

Key words: computer, music, interactivity, interfaces, instrument, sampler, synthesizer, performance, play, instrument design

INTRODUCTION: DEFINING PLAY

When people ask what I do, I say I’m a composer. When they ask what instrument I play, I say I perform on a computer. They are usually confused.

We don’t think of “playing” a computer. We use computers to edit words or sounds or video, to create spreadsheets and websites. Maybe we play games ON the computer. But what’s the difference between using and playing?

The word “play” has many meanings. From the American English Dictionary:

1. engage in activity for enjoyment and recreation rather than [for] a serious or practical purpose
 - a. amuse oneself by engaging in imaginative pretense;
2. participate or compete in a sport or game
3. represent a character in a theatrical production or a film
4. perform on a musical instrument
5. make an audio tape, CD or radio produce sound

The common aspects of the definition which stand out for me are the direct activity and engagement of playing, and the idea that we take some kind of enjoyment from playing.

So what would define playing the computer as an instrument, rather than using it to edit words or video or sound?

- real time interaction and engagement. Composing or editing sound may be an act of creating music, but unless we make the music sound in real time, we are not playing.
- performance (in a theatrical/musical sense) implies communication with an audience. So playing a computer must engage listeners and viewers, and must be concerned with their perception of the performance.
- the idea that enjoyment or diversion are at least a part of the motivation for play, rather than practical accomplishment of a task. In fact, when we watch young children play, they are often learning important lessons about their world, and how to relate to the physical world and to their social environment. But they do it through an activity which they enjoy, and which is totally absorbing. So being enjoyable and diverting doesn't mean an activity isn't important or useful – only that we don't engage in it solely because of its usefulness.

Today my computer is my musical instrument. I play it as I used to play the piano when I was a younger ... but I play it much better, I think. It is my work, but it is also my play, and like any musician, the enjoyment I get out of playing is what motivates me.

Of course, a lot of learning to play an instrument is just spending time playing, practicing, and performing for audiences. But the computer is a peculiar instrument because the means of making sound is not connected to any particular physical gesture. You don't have to strike a key or pull a bow across a string to make a computer sound. Though you can make a program to cause a key or a bow to make the computer create a sound. So a certain amount of the effort that goes into learning how to play the computer also has to involve designing how to make it playable.

A computer as most people interface with it, with a keyboard and screen and mouse, works well for utilitarian tasks, like typing words. But to play it as an instrument, it needs to be responsive like an instrument; it needs to be fun to play, like an instrument. I have to experience playing it as enjoyable, not as something to accomplish a practical task.

To make the computer something I can play on, and play with, I have had to spend a lot of time thinking of alternative ways of interfacing with it. And I think that the questions I have asked, and the design decisions I've made, put a particular focus on how I understand what it means to play an instrument. For the remainder of this talk, I'm going to describe in some detail how I've gone about shaping my computer into an instrument I can play.

THE PROBLEM

One of the initial claims I heard when I began working with computers and music in the 1970s, was that computers could make “any and all sounds” and that they would make “everything” possible.

When I began thinking about real time control of digital synthesizers at IRCAM in the late 1970s, it became apparent that the unbounded universe of infinite possibilities wasn't a useful concept. In any given situation, playing an instrument requires specific sounds and musical gestures – and the ability to choose from infinite possibilities isn't helpful. In fact, what I wanted were boundaries, limitations within which I could act more freely.

My first attempt at designing a way to “play” a computer was a box with a grid of buttons – not unlike Ableton's PUSH controller, or the Monome controllers of today.



Figure 1. The PUSH controller



Figure 2. The Monome controller

My idea was that since computers have capabilities unlike other instruments, particularly in terms of automation of actions and the ability to trigger or modify a string of events with a single physical gesture, then the interface should be completely different from other instruments.

Gerald Bennet, my immediate boss at IRCAM, argued that it would be more productive to think of an interface that built upon physical skills which are developed in learning to play other musical instruments. For example, since he had developed the subtle physical reflexes necessary to play the piano over decades of practice and performance, why not use a piano-like keyboard which would allow him to use those skills?

Although I won the argument in the design of the interface for IRCAM's 4B and 4C synthesizers. I came to see over the years that Gerald's argument also contained a lot of wisdom, in terms of making use of pre-existing skills. I also see now that the two approaches aren't necessarily incompatible.

THE SYNCLAVIER&EARLY MIDI SYSTEMS

In the early 1980s I started to tour and perform extensively with musical computer systems. First with a Synclavier, then with the very earliest MIDI systems.



Figure 3. The Synclavier II

The Synclavier was a closed, proprietary system. For its time, it was a very powerful synthesis system, based around a piano-like keyboard, with a bank of buttons and a knob above the keyboard which permitted real time manipulation of the sound. There were also inputs for pedals which could be routed to control the sound. I learned to manipulate the controls on the front panel, the keyboard and the pedals to perform flexibly in real time. But the fundamental configuration of the instrument and its controls was set by the manufacturer.

MIDI, first standardized in 1983, was an open and configurable system. When I began using it in 1984, I was faced with an array of component parts which

needed to be shaped into an “instrument.” The potential capabilities of a relatively inexpensive MIDI system were in fact greater than those of the Synclavier, but each system was unique, and there was no standardized interface. Turning a system into an instrument had to be done for each system. And the thinking about configurability was helped by the fact that the main market for MIDI was pop musicians and rock players, rather than just the research community addressed by IRCAM and the Synclavier. For individual musicians price matters a great deal, as does the ability to build a system out of individually purchased components which fit your individual needs.

ALTERNATIVE CONTROLLERS

By the late 1980s and early 1990s, through years of concert performances, I had two contradictory ideas about how I should configure the computer in order to really play it. On the one hand, I needed to limit the physical interface I used, just so that I could learn it and develop the physical skills and coordination necessary to perform fluidly and musically. I wanted to find a universal interface for making music with a computer – something analogous to a piano keyboard, or the fingerboard/bow interface for violin or cello.

On the other hand, this kind of standardization is really contrary to the nature of the instrument – that nature being to evolve rapidly as the technology evolved. So, I began to think about different interfaces and configurations to use for specific pieces.

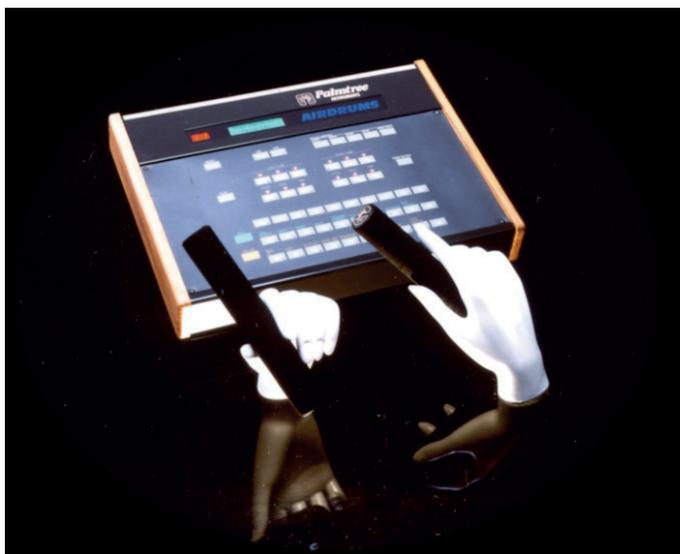


Figure 4. Airdrums

This piece, which I wrote after visiting former Yugoslavia in 1989-90, used special controllers called AirDrums, which contained 3 mercury switches in each tube to sense 3 dimensional movement, which I could program to send MIDI controls. A bit of a precursor of what we can do today with our iPhones.



Figure 5. Evolution UC-33 controller

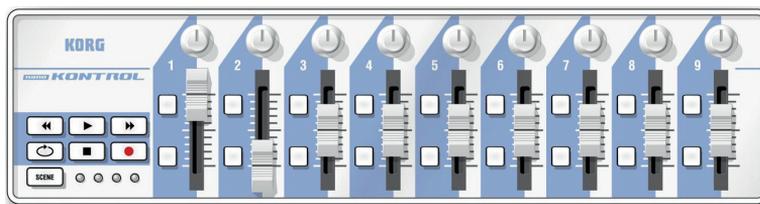


Figure 6. Korgnano KONTROL

During this time, I collected a variety of controllers with combinations of buttons, knobs, wheels, faders, pedals, etc., which I could use for specific performances.

At the same time, since my musical practice involved improvisation as well as performance of composed pieces, I did need to find a way to have an open interface which didn't focus on the needs of a specific composition. Initially, this just meant using a keyboard sampler/synthesizer with a large bank of sounds. As long as I was familiar with the choice of sounds, I could interact with the instrument improvisationally, although it was now returning in function to something more like an organ with a lot of different (and weird) stops, rather than really taking advantage of the computer's capabilities.

SOLUTIONS FOR NOW

Jumping forward to the last 10 years or so, I've developed a setup which has a certain consistency, but which also lets me design special interfaces for specific pieces, while leaving a lot of flexibility in approaching the technological needs of different pieces.



Figure 7. Ableton Live user interface

The key element of this for me is to use commercial software packages (like Ableton Live) to do as much as I can on the laptop, while using specialized software (like the program MAX) to work around any limitation I find in the commercial software.

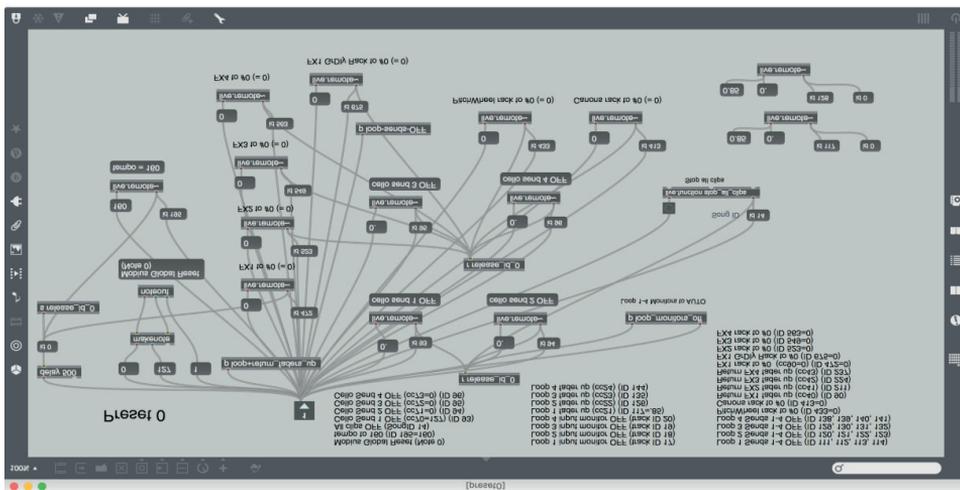


Figure 8. Max for Live user interface

And while my interface often includes standard physical controllers like keyboards, I now tend to use iPads and tablets and phones which I can program as unique MIDI controllers, with exactly the controls I need for a specific piece, laid out in a way which will be most useful for me.

For improvisational situations there is a similar program for iPad, called touchAble, which gives me a more flexible interaction with Live, though much less ability to focus on the specific controls I might need in any give composed piece.

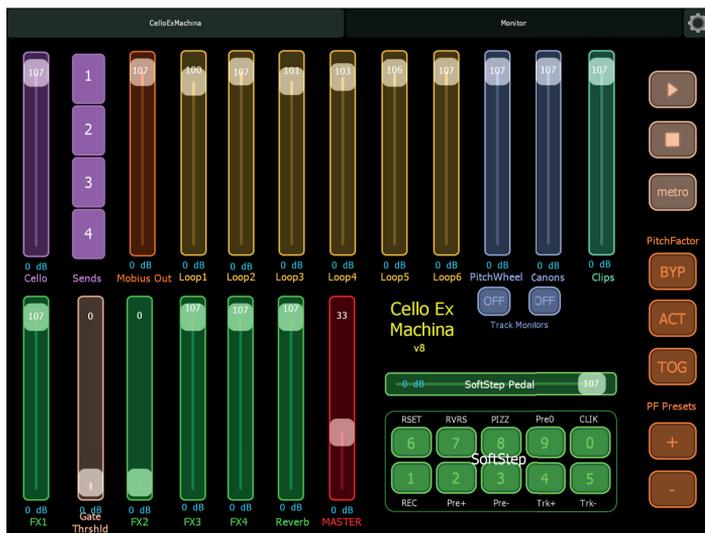


Figure 9. Lemur interface on the iPad



Figure 10. touchAble interface on the iPad

One aspect of my particular approach to making my computer into an instrument I can really play has to do with the fact that I travel a lot to perform – and the fact that I often travel alone, and am not a rock musician with a team of support personnel! So while many of the function I program into my iPads are available in different commercial interfaces like the Ableton PUSH or the Novation Launchpad, I can't really afford to carry around an assortment of big boxes for performance of different pieces. Nor can I afford to buy them all. On the other hand, I can purchase used tablets very inexpensively on the internet, and as long as they can run the performance software I need for my work, they're satisfactory, and very light and easy to carry.

Most recently, I've been interested in finding ways to let other musicians play my computer when we perform together and I am using the computer to process their sound in real time. In the 3 large scale instrumental pieces on my latest CD I've given the players various combinations of iPads and foot pedals so that they can control different processes on their own.

In all 3 pieces there are sections where the players record and playback loops of their playing, then manipulate the recorded material using the iPad or using foot switches.

There are some situations in which individual notes are processed in response to the player's articulation in her playing, so that a sort of counterpoint of processed notes is heard against the rest of the played line.

And in *Cello Ex Machina*, I worked with the cellist so that she can perform the entire piece without me, controlling a half-hour's worth of detailed and sophisticated digital processing entirely from pedals, a couple of iPads, and her articulation while playing. For me, this takes the search for ways to "play" the computer to its next logical step, which would be to integrate the computer into the playing of a traditional musical instrument.

To wrap up, playing the computer involves treating it like a musical instrument – which means

- making and controlling sound in real time, with accuracy and confidence in translating physical gesture to sound
- designing and learning the interface which facilitates that control
- actually building the corporeal and musical comfort to approach this hybrid as a musical instrument.

Because it's not an instrument until you play it!

APPENDIX: Links to musical examples discussed in this paper.

Loopy (1983), performed on the Synclavier II:

<https://soundcloud.com/neilrolnick/neil-rolnick-loopy>

A Robert Johnson Sampler (1987), performance in 1988 on early MIDI system:

<https://vimeo.com/84642741>

MacedonianAirDrumming (1990), promotional video:

<https://youtu.be/dgyMgspuoec>

audio:

<https://soundcloud.com/neilrolnick/neil-rolnick-macedonian>

A Robert Johnson Sampler (revised 2005), performance in 2013:

<https://vimeo.com/61152995>

Neil Rolnick

SVIRANJE NA RAČUNARU: RAČUNARI KAO MUZIČKI INSTRUMENTI

Sažetak

Nakon kraćeg utvrđivanja značenja sintagme „svirati na računaru”, pratiće se evolucija pristupa oblikovanju sistema u okviru prenosnih računara na kojima se može izvoditi fleksibilno i ekspresivno kako je očekivano od muzičkih instrumenata. Diskusija se razvija od najranijih napora u IRCAM-u krajem 70-ih, kroz korišćenje Synclavier-a ranih 80-ih, onda prvih midi sistema – sa različitim interfejsovima i kontrolorima. Završava se primerima sadašnjeg „instrumenta” i nedavnim naporima da se stvara kamerna muzika gde su partneri aktivno uključeni u sviranje na računaru dok on obrađuje njihove zvuke. Cilj je da svi oni sviraju (i sviraju na računaru) – zajedno.

Ključne reči: računar, muzika, interaktivnost, interfejsovi, instrument, sempler, sintisajzer, performans, svirati, dizajn instrumenta.

I
IGRA U ISTORIJI I TEORIJI UMETNOSTI
(Play in the history of culture and art)

Прегледни рад / *Review article*

УДК 78.071.2 : 371.384

ИГРЕ ТАКМИЧЕЊА (АГОН) ОД ТЕМЕЉА У РАЗВОЈУ ЦИВИЛИЗАЦИЈА ДО ЕЛЕМЕНТА САВРЕМЕНОГ МУЗИЧКОГ ИЗВОЂАШТВА

Сања Пантовић

Универзитет у Крагујевцу

Филолошко-уметнички факултет

sat.pantovic@gmail.com

Сажетак

У стварању свих облика друштвеног живота указано је на изузетно плодан фактор игре; у модерној европској терминологији у подручје игре спада и *агон* (*ἀγών*). Холандски историчар, Јохан Хуизинга (*Johan Huizinga*), у свом делу *Хомо луденс* (*Homo Ludens*), истиче да је такмичење у игри, као импулс друштва, одувек испуњавало живот и подстицало на развој различитих облика архајске културе. У игри такмичења родио се култ, песништво, мудрост и знање, а из једне друштвене игре произишло је и право. Мисао о агону као најважнијем елементу друштва везана је за хеленску културу. Од њеног постанка па до данас такмичење није било толико блиско ниједној људској делатности као музици. Проучавањем историје игара такмичења спознали смо да је њихов покретач слобода, а поштовање правила их претвара у значајан и пресудан елемент културе. Савремена такмичења у музичком извођаштву имају дводимензионални концепт: „такмичења против других” или „такмичења мотивације”. Указом на заборављену реч ‘игра’ испред савременог појма ‘такмичење’, дефинисаћемо решење ове загонетке.

Кључне речи: игра, такмичење, музика, савремено музичко извођаштво.

УВОД

Игра је комплексна и целовита појава која прожима све људске активности, а њена основна вредност је у интересовању које она може да побуди. Покретац игре је *паидеја* (*παίδεια, paideia*)¹ – првобитна слобода, потреба за разономом и фантазијом, која се испољава у импровизованој забави (Кајоа, 1965: 10). *Лудус* (*ludus*)², који се касније јавља и удружује са паидејом, представља

¹ Паидеја, реч која у грчком језику означава дечију игру, шалу, васпитање, образовање, а у корену има именицу *геиџе*.

² Лудус, реч која у латинском језику означава слободу, ведрину, игру.

жељу за необавезном тешкоћом и усавршавањем играча, тренинг и стицање вештине (Кајоа, 1965: 10); он обогаћује и васпитава паидеју и уско је везан са агоним. Агон³ у свету игре заузима област правила (Кајоа, 1965: 11); он искушава вештину, снагу, прорачун, самоконтролу, поштовање правила, жељу за одмеравањем једнаким оружјем, покораване судији, унапред дат пристанак да се игра ограничи на уговорене оквири. Када игра стекне институционално постојање, правила постају део њене природе. Дакле, од потпуне слободе, спонтано изражене у игри, до правила, која откривају њен институционални карактер, игра се јавља као активност у којој имагинација и импровизација, као вид разоноде, омогућавају да дођу до изражаја унутрашње стране човековог креативног бића. У играма такмичења човек улаже напор да прекорачи сопствене границе и достигнуто, са циљем да стигне до себе непознатог (Божовић 2006: 98); игре такмичења показују с једне стране тежње, склоности, уобичајене начине мишљења, а истовремено васпитавају и увежбавају играче у духу тих истих врлина и подстичу њихове склоности и навике; оне представљају чисту форму вредности појединца и служе за њено истицање. Игре, које уживају највећу популарност код неког народа, могу да послуже и за дефинисање неких његових моралних и интелектуалних особина. У том случају оне постају огледало једне цивилизације и епоха у којима се она развијала.

1. ФУНКЦИЈА ИГРЕ ТАКМИЧЕЊА У РАЗВОЈУ ЦИВИЛИЗАЦИЈА

Историја народа широм света од првобитне заједнице до великих стваралачких епоха упућује на игру као исконски и трајни импулс човека. Све значајне делатности заједничког живота људи проткане су игром. У светој игри архајског човека посебно се истичу обичаји агоналне нарави – игре такмичења које настају у целом свету, а објашњавају се самом људском нарави која увек тежи ка вишем; урођена функција којом човек ту тежњу остварује је управо игра. У ритуалности такмичења и у духу ривалства долази до изражаја човекова радна и активистичка природа. Холандски историчар, Јохан Хуизинга, у свом делу *Хомо луденс*⁴ истиче:

„ У агонском духу игре се рађа култура једне цивилизације, јер је таква игра слобода, проналазачки дух, машта и дисциплина у исто време.”

(Кајоа, 1965: 9)

Почетак агонистике у целом свету представљало је одмеравање два човека око неке добити или поседа, око права, а касније око части победе; оно се спроводило у оквиру свете игре, уз поштовање правила. Првобитна

³ Агон, реч која у грчком језику означава такмичење.

⁴ Хомо луденс, у преводу са латинског, човек који се игра.

заједница је своје култне обреде који су служили за спас света извршавала играњем; у тој игри она је предочене догађаје претварала у стварност и на тај начин помагала да се одржи ред у свету. У најранијем раздобљу кинеске културе, сеоске дружине су у духу игре такмичења обележавале свечаности годишњих доба, а од њиховог исхода зависила је плодност и добар род (Хуизинга, 1970: 78). Сваку победу у игри такмичења архајског друштва прати уверење да је посредством заслуге победника читава дружина добила благослов и срећу; у каснијој кинеској држави читаво рангирање друштва произилази из тих примитивних обичаја и објашњава какву је улогу одиграло начело агона у развоју кинеске културе. Агонални основ културног живота у прастарим заједницама најсликовитије се објашњава описом обичаја индијанских племена у Британској Колумбији који се у етнологији назива потлах (Хуизинга, 1970: 83). Потлах је велико славље којим једна од две групе са много раскоши и уз церемоније обилно дарује другу, са искључивом тежњом да докаже своју надмоћ над њом; кроз извесно време друга страна мора да понови свечаност и да се одужи у даровању у још већој мери; ако одлаже, изгубиће име, част, грађанска и религиозна права. Свечаност са даровањем је прожимала друштвени живот племена која су је неговала: њихов култ, њихово право, њихову уметност. За време обреда певале су се обредне песме, а врачевци су играли. Такмичење се одвијало не само у даровању, него и у уништавању властитих добара, а правила обреда су била строга: за кашљање и кијање биле су предвиђене најстроже казне. Најважнији агонални принцип потлаха је примарна заједничка игра која је индивидуу или колектив уздизала на виши степен духовности. Племенити човек архајског друштва своју врлину је доказивао окушавањем снаге и храбрости, оштроумља, уметничких вештина, богатством и дарежљивошћу; на такмичењу за част, према противнику се отмено опходио, уступао му место и давао предност, а разлог таквог понашања био је управо осећај части (Хуизинга, 1970: 106). Из потлаха се родило право. Тумачење да је судски процес игра такмичења проишло је из његове агоналне бити и задржало се све до данашњих дана:

„И данас видимо како кроз све облике живота зрачи и својство игре и својство агона, оба уздигнута у подручје светости које је свакој заједници потребно за њено правосуђе.”

(Хуизинга 1970: 107)

Судски процес је борба због правде или неправде, борба за добитак или губитак; али ако се сада од вршења правде у високоразвијеним друштвима окренемо према правосуђу нижег културног степена, опазићемо да идеја добитка и губитка, а то је чисто агонална мисао, замењује идеју правде и неправде: нпр, када би Еским један другоме нешто замерио, он би га изазвао на такмичење у свирању бубњева или певању; племе би организовало свечани

скуп у ведром расположењу, а када би настао прекид, противници су се опходили као најбољи пријатељи; публика је певала, тапшала и проглашавала победника (Хуизинга, 1970: 117). Дакле, реч је о пракси културе у којој се судски процес врши у агоналном облику, а истовремено је и игра. Такмичења у знању потичу из свете игре, култа, и чине његов битан део (Хуизинга, 1970: 143); питања која су једни другима постављали учесници подсећала су на загонетке, као део обичне друштвене игре одгонетања; коначно, игром питања и одговора прожета је читава индијска етика. У том култном агону, родило се и филозофско мишљење (Хуизинга, 1970: 146). Теолошко-филозофски разговори у облику питања и одговора довели су до научних питања која су кнезови из каснијих времена постављали својим дворским учитељима. Такмичења у знању су подразумевала и песнички начин изражавања који је изнедрио 'лепу' реч као претходницу књижевности. У архајској култури је изразито литургијска и друштвена улога песничке речи у најужој вези са чињеницом да је у том раздобљу она допирала до уха само путем музичког израза.

Мисао о агону као најважнијем елементу друштва, такође спровођеном у светој игри, везана је за хеленску културу у којој се посебно истиче музичко-агонски елемент. Значај агона у животу Грка најјасније објашњава једна чињеница из семантике грчког језика: *παίγεα* се односи на васпитање, образовање; *αἰών* подразумева виши облик игре (Хуизинга, 1970: 46).⁵ У грчком 'средњем веку' који обухвата пети и шести век, дављење оружјем и учешће у играма такмичења и за државу, а не за нужду живота, био је једини племенити посао. Тиранија се са својим утилитарним карактером јављала као непријатељ агона. Једну страну тог друштва чинило је све што је везано за култ у коме су такмичења важна исто колико и приношење жртве, а друга се јавља као 'паидеја'⁶, односно гимнастика и музички агон, при чему се индивидуа подвргавала методичком проучавању, а себи није смела да допусти сопствену генијалност (Буркхарт, 1992: 80); музику треба схватити као средство за развијање врлине која, као што гимнастика развија одређене особине тела, образује одређене особине карактера, навикавајући људе на праву и чисту радост; обе дисциплине истовремено су доприносиле стицању знања и духовној разаноуди. Насупрот савременом друштву, више пажње се поклањало квалитету, него квантитету нације. Грчки 'агон' је био, како пише швајцарски историчар уметности и културе Јакоб Буркхарт (*Jacob Burckhart*), у васпитању и уздизању индивидуе општи елемент врења који је изазивао ферментацију сваког хтења и умења, чим наступи потребна слобода (Буркхарт, 1992: 81). У грчком 'средњем веку' у њему је могао учествовати сваки рођени Грк⁷, а за такав подухват била је потребна нација каква је грчка.

⁵ Агон, као елемент игре, обухвата термини за игру у латинском (*ludus*) и новијим европским језицима.

⁶ У овом контексту, реч 'паидеја' је подразумевала васпитање и образовање младих Грка.

⁷ У Египту, то није могао сваки Египћанин.

Остварење 'агонског' је створило нови појам за хеленство; грчко образовање преузели су и Римљани, са одушевљењем и страхопоштовањем које је потиснуло право римско образовање. Грчка метропола је обезбедила четири велика утврђена места где су се сусретали људи из целог хеленског света⁸; онај ко није учествовао, сматрао се варварином.⁹ Грчки агон је манифестовао 'изврсност' и 'нацију', па нам се агонска победа, тј. племенита победа без користи и непријатељства у то доба може учинити као старински израз за мирољубиву победу неке индивидуалности. Награде победнику на свим агонима представљали су вредни предмети, а тек касније се уводе венци направљени од различитих биљака. Прави циљ борбе била је победа, која је узвишена, и гарантује оно што је сан сваког Грка: да му се диве за живота и после смрти да га славе. У победи је уживао не само појединац него и цео његов град; али тај миран завршетак био је последица напетости која је надмашивала све што се дешава приликом модерних такмичења, и то усред мноштва гледалаца и великих познавалаца појединих поступака понетих подједнаким осећањима, а судије су десет месеци пре такмичења обучаване за тај посао (Буркхарт, 1992: 101). У време када је слава агона била битна и једина, агон је овековечен спомеником у форми изоловане наге фигуре, тако постављене, да га посматрач сматра гимнастичким или музичким победником; на тај начин, земаљски живот је учињен бесмртним у тренутку када је победио.

У целој антици Грци су јединствени по томе што је агон код њих овладао култом, посебно негујући у својој сфери музичке елементе, што постаје главни услов за развој поезије; агонског карактера је и драма као и сви могући свечани хорови. Грци су се према бављењу музиком односили као према прворазредном питању живота, надовезујући се на мит и сматрајући да је она нешто законито не само у смислу стила, него и у политичко-религиозном смислу; дуже време после епа, музика се развила као највиши уметнички елемент. Од тада се кроз цео музички живот провлачи такмичарско настојање: китаристи и аулисти, на сваком наступу налазе своје судије, као да је то разумљиво. У моменту када је елемент атлетског и музичког агона сасвим прожео грчки живот, васпитање се сасвим усмерило ка томе да се свако образовао само онолико колико је било потребно да се задовољи агон који је владао свакодневним животом. Од панхеленских музичких агона, најзначајнији се одигравао у Делфима. У Делфе није морало да се иде – то је била ствар слободне воље. Делфи су били моћни само онолико колико су били признати, али су представљали скуп обавештења и центар грчког знања о свету (Буркхарт, 1992: 146); победа у Делфима била је значајна и за развој

⁸ Олимпија (*Ολυμπία*) – олимпијске игре, Делфи (*Δελφοί*) – питијске игре, Истам (*Ισθμία*) – истамске игре и Немеја (*Νεμέα*) – немејске игре.

⁹ На тим местима су, између осталог, излагани сјајни предмети из приватног посуда. Дакле, у тамошњој светковини, на коју су одлазили и сви Римљани, постојале су и најраније изложбе уметности (Буркхарт, 1992: 89).

каријере. С обзиром на учешће масе хорова и инструменталних извођача, претпостављало се да је сав народ од ране младости био музикалан и односио се стручно према појединим китаристима и аулистима. Судије су биле строге и поштених намера; ако их није било, пристрасност у публици је могла да изазове велики неред. Раније дављење музиком условило је пораст броја виртуоза који су очекивали славу, па је и појава великих уметника постала витално питање за дотичну светковину. У грчком друштву, музика је поред образовне, духовне, имала и етичку функцију: Хелени су од ње очекивали лечење од болести и доношење мира приликом размирица; велики песници, мислиоци и државници који су припадали овој нацији, сматрали су да музика, као духом надахнута мелодија, дирљиво изражава расположење и осећање¹⁰; она се односила и на све уметности и умећа којима су владали Аполон (*Απόλλων*), грчки бог светлости, музике, поезије, медицине – и музе.

У средњем веку, игре такмичења у говору су условиле настанак универзитета; ренесансу је обележила савршена уметничка игра; потреба за претеривањем у бароку објашњава се свеобухватним играчким садржајем стваралачког порива. Музика осамнаестог века по свом садржају и облику је најчистија и највиша форма човекове жеље да превазиђе самог себе (Хуизинга, 1970: 250); романтизам је допринео развоју свести о естетским вредностима, афирмисању високих уметничких садржаја и дубоке животне вредности музике у све ширим круговима, без занемаривања било ког њеног квалитета, па и агоналног. Крајем деветнаестог века, грађански идеал благостања који оживљава појам корисности наткриљује дух друштва; у тој атмосфери игра такмичења, сагледана у контексту претходних епоха – нестaje.

У досадашњем излагању спознали смо карактер игре такмичења од темеља у развоју цивилизација до краја деветнаестог века, као договор о правилима која безусловно владају унутар одређених граница, договор који нема никакву корисну сврху осим да подуђује опуштање, радост и развој духа. Садржај ових игара увек је прожимала музика, било као елемент свете игре у форми фона на коме се развијала песничка реч или као конкретан музички агон. Управо тај податак показује нераскидиву повезаност игре и музике; тој тврдњи доприноси и чињеница да се у многим језицима руковање инструментима назива играњем¹¹, а то сигурно није семантичка подударност; игра је ван разума и практичног живота, ван сфере нужде и користи, а то се односи и на музички израз и на музичке облике; форме игре и њени задаци одређују норме које су ван логичких појмова, видљивости и опипљивог облика – те норме су ритам и хармонија, а оне у истом смислу прожимају и музику. Заправо, музика је племенита друштвена игра која увесељава слушаоце и тежи изражавању узвишене лепоте: такође, она је игра

¹⁰ Грчки филозоф, Платон (*Πλάτων*), у свом делу *Закони (Νόμοι)* износи да музику треба вредновати према осећању уживања које она изазива (Буркхарт, 1992: 131).

¹¹ У арапском, француском и германски језицима.

у којој се показује виртуозност (Хуизинга, 1970: 218). Од њеног постанка, ниједној људској делатности такмичење није било толико блиско као музици.

2. ТАКМИЧЕЊЕ КАО ЕЛЕМЕНТ САВРЕМЕНОГ МУЗИЧКОГ ИЗВОЂАШТВА

Такмичење које се одиграва у данашњем друштву оптерећено је сасвим другим циљевима у односу на игре такмичења у протеклим епохама. Ако у школама постоји изванредан степен амбиције, у животу уместо чежње за славом долази оно што је далеко од тога – конкуренција у послу; садашњи човек тежи много више да стекне положај у свету него изненадно, сјајно признање, јер живот је постао такав да намеће неодложне потребе и свако тражи успех на материјалној страни. А што се тиче васпитања, уместо грчког паидеја, скоро сасвим усмереног ка будућем умењу, дошло је данашње школско образовање коме је циљ темељно, а ипак многострано знање. То посебно увиђамо ако сагледамо како се данас вреднује надареност – она остаје у запећку школе која је незаинтересована чак и за највећи коефицијент интелигенције као основ за улагање у стваралачку будућност друштва. За рад са надаренима неопходна је припрема образовних институција не само кроз специјализовање наставе, већ и кроз целокупну промоцију надарености. Таленти као најбитнија претпоставка за стваралаштво и развој у нашем друштву нису подржани, охрабрани и мотивисани. Таленат се везује уз сензационално биће, уз неочекивану индивидуалност; у нашем друштву се дешава да због екстремног нереда несхваћена креативност ишчезне. Даровитост је потцењена; зато је неопходно савладати отпоре креативном мишљењу.

Фундамент нашег истраживања у оквиру савременог друштва су такмичења у музичком извођаштву. На основу *Студије о добрим и лошим стварањима учешћа на такмичењима код деце са изразитим музичким способностима* аутора Миле Лацковић (Лацковић, 2012/13: 6), агон у овој области добија дводимензионални концепт:

а) „такмичење против других” или

б) „такмичење мотивације”.

„Такмичења против других” карактеришу:

– жеља да се победи и буде бољи од других;

– избор лакшег или поновљеног програма;

– мање способни противници, јер је циљ победа по сваку цену;

– агресивни и прорачунати учесници који гледају на успех као пратећу околност, поистовећују се са местом 'победника', напорно раде да би избегли неуспех, осећају се фрустрирани после сваког неуспеха, увек су им други криви за неуспех;

– победа на такмичењу је основ за стипендију, запослење, академску каријеру.

Циљеви „такмичења мотивације” су:

- такмичење као енергетски фактор за учење, развијање вештина и побољшавање извођења;
- избор тежих задатака и јачих противника;
- уочавање слабости које мотивишу развој и напредак;
- веровање да способност може да се обликује и да се развија кроз напоре;
- фокус на изазовне задатке и стицање нових знања;
- понашање усмерено ка стицању савршенства;
- промена стратегије и повећавање напора као изазов коме се тежи;
- успех на такмичењу је подстицај за успешну каријеру.

Позитивна искуства са такмичења развијају повољне асоцијације које усмеравају у 'нове победе'; негативна искуства са такмичења изазивају стрес код талентоване деце и успоравају развој надарених. Разлоге за неуспех треба тражити у претходном музичком васпитању и образовању.

Ситуација извођења у јавности и како ту ситуацију извођач опажа, може да има значајно позитивно или негативно дејство на само извођење. Најпознатији пример такве појаве је трема. Мада свако јавно наступање, не само у музици, изазива извесну тензију која, донекле, може и да помогне у случају самог наступа, често су присутна и трајнија непријатна стања напетости, узбуђења, чак и снажних анксиозних реакција која онемогућавају да иначе даровити и добро припремљени извођачи достигну оптималне репродуктивне домете. Многи чиниоци доприносе да јавни наступ постане изразито стресна активност: претерано учешће на такмичењима, тежња ка савршеном извођењу, свест о критичком посматрању од стране публике и критике, сложени захтеви контроле низа физиолошких и психолошких карактеристика које највише подлежу трему: концентрација, меморија, координација (Кршић, 1982: 138). Трема је реакција научена путем искуства у претходном музичком васпитању и образовању; конструктиван начин превазилажења треме састоји се у претходној мотивацији, примени различитих техника аутогеног тренинга и промени перцепције о ситуацији извођења, њеним замишљањем током вежбања (Мирковић-Радош, 1996: 161). Даровитом појединцу само посебан склоп особина – црта личности, способности и мотивационих својстава, омогућава да уз одговарајуће вођење и систематски рад оствари све видове своје даровитости. Музичка даровитост је, као и општа, многострана и различито смештена у личност као јединствену организацију особина; ако се музичка даровитост схвати на овај начин, онда је јасно зашто су општа психолошка знања о детету и сазнања о његовом музичком испољавању важна колико и музичка знања којима дете треба да влада; успех би требало да буде природна последица добре усмерености развоја која подразумева сарадњу музичког педагога и психолога (Мирковић-Радош, 1996: 274). У музичким школама Србије даровитост се идентификује на основу успеха на пријемним испитима,

такмичењима и ваннаставним активностима; педагошка знања и вештине не обухватају сферу даровитих; не постоји званична мрежа за размену искустава наставника; посебна психолошка саветовалишта за даровите не постоје; помоћ деци са изразитим способностима спроводи се по принципу 'уради сам' (Лацковић, 2011/12: 3). С обзиром на комплексност музичког извођења, његова евалуација је такође сложен задатак. Процене извођења су често недовољно објективне, јер одражавају субјективну оцену процењивача, свесна или несвесна мерила која он сматра важним, као и имплицитна становишта шта је добро извођење; атмосфера такмичења посебно потенцира присуство ванмузичких чинилаца на процене музичког извођења. Објективност процене извођења може се повећати тиме што ће се у еволуционом процесу јасно дефинисати критеријуми у односу на које ће се извођење вредновати (Мирковић-Радош, 1996: 270).

ЗАКЉУЧАК

Музика којом се изражава одушевљење, радост и људске страсти и која чини извођача врло деликатним објектом који својим урођеним и стеченим квалитетима служи њој, не сме да изазива штетне емоције, незадовољство, страх, панику, већ само велику радост и уживање; она је игра у којој агон, као њен виши облик, води ка 'изврности' у овој области. Оживљавањем речи 'игра' у приступу и спровођењу васпитно-образовног процеса у савременом музичком извођаштву, учинићемо да 'такмичење мотивације' овлада духом нашег музичког подмлатка.

Литература

- Božović, Ratko. 2006. *Leksikon kulturologije*. Beograd: Udruženje „Nauka i društvo Srbije”.
- Burkhardt, Jakob. 1992. *Povest grčke kulture*, prev. O. Kostrešević. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojadinovića, Sremski Karlovci.
- Kajoa, Rože. 1979. *Igre i ljudi*, prev. R. Tatić. Beograd: Nolit.
- Kršić, Jela. 1982. *Ornamentika, pedalizacija, trema*. Sarajevo: Svjetlost.
- Лацковић, Мила. 2011/12. *Примена индивидуализованог образовног плана у раду са децом изразитих музичких способности*. Београд: Завод за унапређење образовања и васпитања.
- Лацковић, Мила. 2012/13. *Добре и лоше стране учешћа на такмичењима код деце са изразитим музичким способностима*. Београд: Завод за унапређење образовања и васпитања.
- Mirković-Radoš, Ksenija. 1996. *Psihologija muzike*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Huizinga, Johan. 1970. *Homo ludens*, prev. A. Stamač. Zagreb: Matica hrvatska.

Sanja Pantović

**GAMES OF CONTEST (AGON)
SINCE THE ESTABLISHMENT OF CIVILIZATION
UNTIL THE ELEMENT OF CONTEMPORARY
MUSICAL PERFORMANCE**

Summary

In the previous presentation we realized that a game of contest was a complex and integral event, involved in all human activities and capable of arousing interest. The domain of its rules included agon (contest) as a superior form of games. The games of contest were a decisive element in all forms of social life in antiquity; games gave birth to cult, poetry, wisdom, knowledge and law. The idea of agon as the most significant segment of a society is related to Hellenistic culture; it especially emphasized the games of contest in musical performance which contributed to the appearance of a great number of virtuoso performers at the time. Greek agon manifested "perfection" and "nation"; therefore a noble victory free of benefits and enmity in the era might sound as an old fashioned expression for peaceful victory of certain intellectualism. In musical performance of contemporary society agon has a two-dimensional concept: "competition against the others" and competition of motivation". By revival the term "game" in the approach to and conducting of educational process in the domain of musical performance we will make "competition of motivation" guide the spirit of our musical youth.

Key words: game, contest, music, contemporary musical performance.

II
IGRA KAO IZVOR
KULTURE I UMETNOSTI
(Play as a source of culture and art)

Оригинални научни рад / *Original research paper*

УДК 78 + 796.412.2 : 929 *Маја Мајазиновић* “1918/1941“

КОНЦЕПТ ТЕЛЕСНЕ КУЛТУРЕ И МОДЕРНЕ ИГРЕ МАГе МАГАЗИНОВИЋ У НАПИСИМА МУЗИЧКИХ КРИТИЧАРА ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА

Соња Цветковић

Универзитет у Нишу

Факултет уметности

cvetkos@mts.rs

Сажетак

Уметнички, педагошки и просветитељски рад Марије Маге Магазиновић (1882–1968), прве заступнице модерне игре и ритмичке гимнастике у Србији, феминисткиње, кореографкиње и теоретичарке плеса, после деценија заборавана у послератном периоду, актуелизован је и сагледан из различитих (историјских, културолошких, идеолошких) аспеката у одређеном броју радова новијег датума. О наступима њене Школе за ритмику и пластику писали су између два светска рата истакнути интелектуалци различитих профила у водећим дневним листовима: филозофкиња Ксенија Атанасијевић, етнокореолошкиња Љубица Јанковић, песник Милан Дединац, позоришни редитељ и теоретичар Раша Плаовић, књижевник Станислав Винавер. У оквирима свог концепта телесне културе, ритмичке (пластичне) гимнастике и уметничке игре, Мага Магазиновић је, између осталог, разматрала и функцију музике (Однос уметничке игре према музици). Интересантан је и избор композиција, нарочито домаћих аутора, које су послужиле као основ њеним кореографским поставкама. У овом раду разматраћемо рецепцију креативног рада Маге Магазиновић кроз написе истакнутих музичких критичара међуратног периода: Милоја Милојевића, Миленка Живковића, Бранка Драгутиновића, Драгутина Чолића.

Кључне речи: Мага Магазиновић, ритмичка гимнастика, модеран плес, Милоје Милојевић, музички критичари између два светска рата

Динамичан и за жену у српском друштву прве половине 20. века свакако нетипичан живот Маге Магазиновић привукао је у последње време доста пажње. Њена уметничка, педагошка и просветитељска делатност после деценија заборавана у послератном периоду, актуелизована је и сагледана из различитих (историјских, културолошких, родних, идеолошких) аспеката у одређеном броју радова новијег датума. Тако је о Маги Магазиновић углавном писано као о храброј, несхваћеној и неправедно заборављеној

личности нашег уметничког живота са почетка прошлог века и у периоду између два светска рата (Šantić, 2000b), просветитељки која је у своју средину донела савремена европска и светска достигнућа, док су у њеном раду на пољу игре, оцењеном као радикална уметничка пракса, препознати истрајни феминистички ставови који подразумевају еманципаторски положај жене у друштву (Ђурић, 1996: 186; Šantić, 2000b: 14–15; Ђурић, 2015: 239–251).

Мага Магазиновић била је несумњиво једна од најобразованијих жена свог доба у Србији,¹ прва заступница модерне игре и ритмичке гимнастике, кореографкиња и теоретичарка плеса. Са Зором Прицом отворила је 1910. године у Београду „прву савремену културолшку појаву у Србији” (Šantić, 2000: 25), Школу за декламацију, естетику, гимнастику и иностране језике,² деценију пре него што је руска емигранткиња Јелена Пољакова основала балетску школу при Народном позоришту (1921) и 13 година пре извођења првих целовечерњих балетских представа на сцени престоничког театра (1923). У Магиној школи су као музички сарадници радиле и поједине истакнуте личности нашег музичког живота: пијанисткиње Стана Ђурић-Клајн и Рајна Димитријевић, док су музички сарадници Студентске фолклорне групе основане 1936. године на Коларчевом универзитету, коју је такође водила Мага Магазиновић, били композитор и диригент Борис Папандопуло, диригент Живојин Здравковић и оперска певачица Бахрија Нури-Хацић (Šantić, 2000a: 532–533).

Захваљујући усавршавању у иностранству, Мага Магазиновић је била директно упозната са тенденцијама које су омогућиле реформу традиционалног концепта игре и успостављање другачијих вредносних система у овој уметничкој области.³ Упоредјујући одлике класичног и модерног балета, она даје предност модерном (Magazinović, 1996: 206–208), а разматрајући однос музике према новим појавама у сфери уметничке игре говори и о свом схватању модерне музике. Њени ставови о модерној „игривој” музици у којој доминира ритам а не мелодијско-хармонска компонента (Magazinović, 1996: 208), поклапају се са општеприхваћеним одређењем тренутка рађања модерног балета које и она прихвата, а који се везује за крај прве и почетак друге деценије 20. века, трупу Сергеја Дјагиљева (Дягилев) Руски балет, музику Клода Дебисија / Debussy (*Ипре*, 1912) и Игора Стравинског/ Стравинский (*Петрушка*, 1911. и

¹ Припадала је првој генерацији студенткиња Филозофског факултета у Београду које су се избориле за редован статус, била је прва жена запослена у Народној библиотеци Србије и прва новинарка *Полићике*.

² Школа је од 1911. до 1935. године, када је престала са радом, приређивала јавне наступе својих полазника, а убрзо по оснивању променила је назив у Школа за ритмику и пластику.

³ У периоду од 1909. до 1934. године више пута је боравила у иностранству (Минхен, Берлин, Цирих, Хелерау, Бајројт, Беч), где је похађала школе, конгресе и летње курсеве истакнутих европских и америчких реформатора традиционалног балета и заступника модерних концепата игре и глуме: Макса Рајнхарта (Max Reinhardt), Шарлоте Шнитер (Charlotte Schnitter), Елизабете Данкан (Elizabeth Duncan), Емила Жак-Далкроза (Émile Jaques-Dalcroze), Рудолфа фон Лабана (Rudolf von Laban).

Посвећење њролећа, 1913) и кореографије Михаила Фокина (Фóкин), Вацлава Нижинског (*Нижинский*) и Леонида Мјасина (*Мясин*) (Magazinović, 2000: 451–458). Међутим, у супротности са овим модернистичким теоретским ставовима и гледишима јесте чињеница да је Мага Магазиновић већину својих кореографских поставки реализовала на музику композитора барокног, преткласичног, класичног и романтичарског стила.⁴ Одредница „модеран композитор” може се односити само на Белу Бартока (Bartók), на чију музику су настале две кореографије: *Циџанска свиџа* (1932) и *Румунска свиџа* (1935).

Од почетка двадесетих година прошлог века Мага Магазиновић је радила на стилизацији и обради српских народних игара што је 1926. довело до идеје о стварању „пластичне пасторале” *Јелисавка, мајка Обилића* по мотивима српских народних игара и песама, коју је критичар *Српској књижевној иласника* Љуба Перковић прогласио за наш први балет.⁵ И поред извесних недостатака, запажених у неуједначеној хармонизацији Косте Манојловића, он ову пасторалу види као несумњив успех, „као први успели покушај на стварању нашег народног балета – који само ми можемо створити, а никако странци” (Перковић, 1926: 219), алудирајући вероватно, на тадашњу доминацију руских играча и кореографа у Народном позоришту у Београду. Избор музике Маге Магазиновић за две кореографије из 1927. године: „пластичне баладе” *Смрти мајке Јуџовића*, где је као музичка подлога послужила композиција Косте Манојловића *Иџа удовица* за виолину и клавир и плесну елегију *Молиџва Косовке девојке* према родољубивој хорској песми *Пагаџиџе браћо* чешког композитора из 19. века Гвида Хавласа, заиста је анахрон више него што би се очекивало с обзиром на њено познавање револуционарних промена и тенденција у европском балету и балетској музици тог доба и декларативно опредељење за модеран плесно-музички израз.

О наступима Магине Школе за ритмику и пластику између два светска рата писали су истакнути интелектуалци различитих профила у водећим дневним листовима: филозофкиња Ксенија Атанасијевић, која је била и музичка сарадница ове школе, етнокореоолошкиња Љубица Јанковић, песник Милан Дединац, позоришни редитељ и теоретичар Раша Плаовић, књижевник

⁴ Кореографије *Свеџиџенице* (Хендл/Händel), *Менуџи* (Бокерини/Boccherini), *Мизеџа* (Глук/Gluck), *Гавоџа* (Моцарт/Mozart), *Буђење* (Вебер/Weber), *Валс* (Шуберт/Schubert), *Жалосџи, Валс, Зелена фрула* (Шопен/Chopin), *На сџугденџу* (Дворжак/Dvořák), *Лейџиџур* (Григ/Grieg), *Харлекини, Луџикина усџаванка* (Чажковски/Чажковский), *Иџа с мачем* (Љадов/Лјадов), *Робови* (Брамс/Brahms). Потпунији хронолошки списак кореографских поставки Маге Магазиновић и музике која је у њима коришћена видети у: Šantić, 2000a: 522–529.

⁵ Објашњавајући појам „пластике” у својој студији *Телесна кулџура као васџиџање и умџиностџи* (1932), Мага Магазиновић истиче да је „пластички [је] сваки покрет и гимнастички (...) и ритмички (...), ако је изразит, односно одуховљен и психички испунjen, сваки покрет у који је изводач – субјект uneo својом концентрацијом штогод од своје личне особености. Та одуховљеност телесног покрета чини га, фигуративно речево, рељефним, испушченним – а то је оно што битно одликује творевине вајарства – скулптуре – пластике од творевина осталих уметности ... То значи чисто оношење себе, своје особености у сваки покрет који по себи не означава никакав програм ни емоционални ни мисаони, већ чисто и једино изражава тренутак психичко-физичког доживљаванја себе лично.” (Magazinović, 1996: 203).

Станислав Винавер. Креативни рад Маге Магазиновић привукао је пажњу и већине најзначајнијих музичких критичара међуратног периода – Милоја Милојевића, Миленка Живковића, Бранка Драгутиновића, Драгутина Чолића – у чијим написима се може пратити рецепција њеног концепта пластичне игре, првенствено кроз присуство фолклорне инспирације и кореографских елемената преузетих из народних игара.

Милоје Милојевић је у *Полиџици* редовно и афирмативно извештавао о раду Школе за ритмику и пластику, посебно истичући резултате на пољу стилизације народних игара:

„Ја нарочито истичем апсолутну новост код нас: стилизовање наших народних игара. Г-ђа Мага је први стилизатор, веома питорескно и сликовито компонованх игара нашег стила. Имало је поезије у играма, „штимунга“, разумевања и пуно поштених уметничких намера” (Милојевић, 1921: 2).

„...Г-ђи Маги уписујемо у нарочиту заслугу што ради на стилизовању наше народне игре. И овога пута је дала једну романтичну сцену ’Врзино коло’ (игра злих вила и врагова на раскршћу у поноћ) и Српско коло. У техничким вежбама и пластичним студијама г-ђа Мага ради на координацији интелекта и геста на музикалној основи по принципима Далкроза и показује лепе резултате. Али је, уверени смо приморана приликама у којима ради, добар део свога овогодишњег концерта посветила и примамљивим играма Харлекина, Враголанке, Циганчице, Шпањолки, Пјерета да би свратила пажњу на своју школу којој је циљ изнад технике, у вишим етичким сферама које широка маса још не уме да опази” (Милојевић, 1929: 7).

Иако и даље са благонаклоним ставом, Милојевић неколико година касније ипак примећује извесну површност и неинвентивност у Магиној стилизацији народних игара:

„Г-ђа Мага Магазиновић има једну неоспорну заслугу: она већ толике године ради у својој средини на популарисању идеје о пластичној лепоти и у нашој омладини развија интерес за пластичну игру. А то није и једина њена заслуга. Са симпатичним одушевљењем г-ђа Мага Магазиновић систематски ради и на стилизацији гестова наше народне игре ... Стилизација наше народне игре је проблем који ни један кореограф до сада није решио, па га није решила ни Г-ђа Магазиновић. Имамо осећање да је све на површини у тој стилизацији, да нема неког психолошког продубљивања при пластичном стилизовању наше народне игре и да има приличан број већ традиционалних комбинација ... А ми бисмо волели да наши кореографи даду нешто сасвим ново при тим стилизацијама, нарочито наши ’пластичари’... Верујемо да ће и г-ђа Магазиновић, која са толико интелигенције понире у тај проблем, умети да нађе дефинитивно решење проблема” (Милојевић, 1934: 8).

Осим народних игара, на овом матинеу изведена је и опсежнија кореографија у четири слике *Зелени балет* на музику Шопена, коју је Милојевић окарактерисао

као „читав балет” и „први покушај г-ђе Магазиновић да са својим ученицама изведе један дужи балет на пластичној основи” (Милојевић, 1934: 8). За разлику од клавирске пратње којој је замерио „да није увек била у духу, а често ни у темпу Шопенове инспирације” (Милојевић, 1934: 8), најугледнији београдски критичар имао је само речи хвале за кореографију, али је његов колега Драгутин Чолић био веома оштар у оцени исте балетске свите:

„Цела концепција овога балета захтева један већ уметнички израђен модеран балетски ансамбл и свакако је штета што ова школска приредба није остала у својим претензијама у оквиру ученичких способности. На овај начин само се профанише модерна балетска уметност и помаже развој дилетантизма у најгорем смислу те речи... Кореографској обради недостаје инвенција, јер су читаве партије изграђене на варијацији једне фигуре” (Чолић, 1934: 7).

Слично, крајње негативно виђење уметничких домета Магине школе изложио је готово деценију раније и Станислав Винавер, објашњавајући на почетку своје критике принципе и методе Жак-Далкроза, Магиног учитеља и узора:

„Метод Далкросов ниуколико није намењен уметничким сврхама, већ да научи и оспособи наше тело да, вођено музиком, ритмично осећа, ритмично, рекли бисмо, мисли ... Попут многих, и гђа Мага Магазиновић хтела је од далкросизма нешто што би се могло искористити у уметничке сврхе. И створила је неку врсту ванредно примитивнога и ритмично (што је најкобније) наивнога балета који муца, посрће, спотиче се и пада. Ценимо труд и љубав гђе Магазиновић, али по резултатима које смо имали пред очима могли смо констатовати само очајну неукост и оскудност покрета, недовољну музикалност замисли и малтене одсуство ритма...” (Винавер, 1923: 458).

Поводом 25-годишњице рада Школе за ритмику и пластику 1935. године, Мага Магазиновић је приредила свечани матине у Народном позоришту на којем су уз пратњу Оркестра краљеве гарде изведене *Косидба на њланини* (сценски приказ стилизованог фолклора, односно народних песама и игара *Стара влахиња*, *Моравац*, *Девојачко коло*, *Зайлей*, *Бурђевка*, *Босанчица*, *Тројанац*) и две кореографије са тематиком Боја на Косову: *Смрти мајке Јујовића* (1927) и *Косовска шрилоија (Молейсвије за њобеду крстиа, Борба и њоидија Јујовића, На косовском дојишиу*, 1935). Кореографски репертоар са фолклорном и националном епском тематиком одушевљено је поздрављен од стране Милоја Милојевића у Политици, као и других критичара који су писали о овом уметничком догађају: Миленка Живковића у Времену и Бранка Драгутиновића у *Правди*.

„Г-ђа Магазиновић има један израђени националистички идеал и са планом реализује националне сижее помоћу ритмичких и пластичних елемената игре. Ти сижее су идилични и историски, који, тако приказани имају сми-

сао легенде, нечега вечнога што иде симболично из нараштаја у нараштај. Ми морамо бити дубоко захвални г-ђи Магазиновић за ту идеологију ... У оквиру сцене Народног позоришта, у упрошћеном декору, слике у постави г-ђе Магазиновић, имале су и потребног рељефа и боје, и сва душевна стања била су оживљена не виртуозно, не технички ради технике, већ са поетске тачке гледишта, национално идеолошки и етички...”

(Милојевић, 1935: 15).

На крају свог приказа, Милојевић није могао у потпуности да пређе преко избора музике, пожелевши Маги Магазиновић „истрајности и средстава да своје креације може остварити уз **уметничкије разрађену и обрађену музику, дубоку и изразиту** (подвукла С. Ц.), да би, кроз такву музику, све оно оптимистичко и трагично у њеним поставкама добило адекватно музичко тумачење“ (Милојевић, 1935: 15).

Према неким мишљењима, сведеност декора и кореографије у балади *Смрти мајке Југовића* можда није могла у потпуности да дочара утисак

„ ...о нашем старом властелинском господству, што би се постигло сјајем, златом, свилом и кадивом, – како то често и траже народне песме. – Али и овако... у сивим танким тканинама на удовицама и дворанима, баш је појачан елегичан тон. Местимице, у кретању и састављању група било је нечег егзотичног, и архаичног, и нечег што је сасвим нехотице личило на замисли које би се могле очекивати од Мештровића“

(Ц. [Цветковић Косара], 1927: 255).

Миленко Живковић, исто као и Милоје Милојевић, у први план истиче националну мисију ове уметнице

„ ... да положи код нас темеље једној специфично расној балетској уметности, која би и идејно и технички црпла елементе из наше родне средине. Узимајући материјал из националне историје и живог фолклора, г-ђа Магазиновић дошла је до својих концепција стилизације народних игара, као и пластичне визије Косовске трилогије и Смрти мајке Југовића. Указујемо овде на извођење Молитве за победу крста и Смрти мајке Југовића као на најпотпуније успехе ове приредбе”

(Живковић, 1935: 10).

Бранко Драгутиновић се у својим утисцима са свечаног матинеа прво осврнуо на уметнички и културни контекст у којем је школа Маге Магазиновић почела са радом:

„У једној примитивној средини као што је била наша, која није полагала на културу тела, рад Маге Магазиновић је био скопчан са великим тешкоћама. Поред материјалних тешкоћа, требало је раздијати заблуде традиционалних родитеља и придобити их за један заиста користан покрет ... Оно што

даје нарочити значај плесној естетици г-ђе Магазиновић јесте чињеница да свој пластични израз везује за наш народни живот, обичаје и традицију. Инспирирана живописношћу наших народних обичаја и узвишеном трагиком Косовског циклуса народних песама, г-ђа Магазиновић је са уиграном и ритмички прецизном групом својих ученица, међу којима се не истичу примадонске амбиције појединаца, већ се све утапају у колективне напоре ансамбла, остварила типично наш штимунг. На тај начин г-ђа Магазиновић кроз свој ритмичко-пластичан израз постаје чувар народних обичаја и народне традиције”

(Драгутиновић, 1935: 4).

Већина музичких критичара између два светска рата била је заокупљена различитим аспектима у вези са начинима испољавања националног идиома у српској музици, па су национални елементи у концепту пластичне игре Маге Магазиновић и били најчешће разматрани у позитивном контексту. Српска музичка средина с нестрпљењем је ишчекивала национални балет, а њени покушаји на том пољу виђени су као обећавајући. Синтеза глобалних модела модерног плеса и музике традиционалног национално-романтичарског проседеа осредње уметничке вредности у пластичним кореографијама Маге Магазиновић остала је, ипак, на нивоу мање или више успелог експеримента и није досегла естетски ниво који ће у *Охридској лејенди*, делу које ће с правом понети епитет првог националног балета, остварити Стеван Христић као композитор и Нина Кирсанова и Маргарита Фроман као кореографкиње.

Литература

А Винавер, Станислав. 1923. (16. март). Од оваплоћења до области – Г-ђа Магазиновић као педагог. *Мисао – књижевно-социјални часопис*, књ. 11, св. 6, 458.

Драгутиновић, Бранко. 1935. (12. новембар). Балет. Прослава двадесетпетогодишњице Школе за ритмику и пластику Маге Магазиновић. *Правда*, 4.

Ђурић, Dubravka. 1996. Maga Magazinović: kontekst i značenje rada. *Pro femina*, br. 5/6, 184–187.

Ђурић, Дубравка. 2015. Политика физичке културе, модерни плес и три наратива о Маги Магазиновић. У Б. Дојчиновић, А. Вранеш, З. Бечановић-Николић (ур.), *Књиженство, теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915. године*, тематски зборник. Београд: Филолошки факултет, 239–251.

Magazinović, Maga. 1996. Telesna kultura kao vaspitanje i umetnost. *Pro femina*, br. 5/6, 189–217.

Живковић, Миленко. 1935. (12. новембар). Музика – концерти и приредбе у Београду. *Време*, 10.

Милојевић, Милоје. 1921. (19. мај). Из концертне дворане. Матине ритмичке гимнастике ученица г-ђе Маге Магазиновић, „Манеж”, 14 – V – 921. *Полићика*, 2.

Милојевић, Милоје. 1929. (13. мај). Опера – концерт школе г-ђе Магазиновић. *Полићика*, 7.

Милојевић, Милоје. 1934. (24. април). Са балетске сцене – матине балетске школе Г-ђе Маге Магазиновић. *Полићика*, 8.

Милојевић, Милоје. 1935. (12. новембар). Са балетске сцене – свечано матине школе г-ђе Маре Магазиновић – поводом двадесетпетогодишњице рада. *Политика*, 15.

Перковић, Љуба. 1926. Матине из ритмике и пластике школе Г-ђе М. Магазиновић. *Српски књижевни гласник*, књ. 18, бр. 1, мај – август, 219–220.

Ц. [Цветковић, Косара]. 1927. Уметност. Вече српских народних мотива обрађених ритмиком и пластиком. Јавни час школе г-ђе Маре Магазиновић, Манеж, 14 – II – 927. *Мусао*, књ. 23, св. 3–4, 1. и 16. фебруар, 254–256.

Чолић, Драгутин. 1934. (24. април). Балет – матине ритмичке школе г-ђе Маре Магазиновић, *Правда*, 7.

Šantić, Jelena (prir.). 2000a. *Maga Magazinović – moj život*. Beograd: Clio

Šantić, Jelena. 2000b. Maga Magazinović – luk vekova. U J. Šantić (prir.), *Maga Magazinović – moj život*. Beograd: Clio, 7–35.

Sonja Cvetković

MAGA MAGAZINOVIĆ'S CONCEPT OF BODY CULTURE AND MODERN DANCE IN THE WRITINGS OF MUSIC CRITICS BETWEEN THE TWO WORLD WARS

Summary

Artistic, pedagogical and educational work of Marija Maga Magazinović (1882–1968), the first representative of modern dance and rhythmic gymnastics in Serbia, feminists, choreographer and dance theorist, after decades of oblivion in the postwar period, is actualised and analyzed from different (historical, cultural, ideological) aspects in a number of articles of recent date. Prominent intellectuals of different profiles (philosopher Ksenija Atanasijević, dance ethnologist Ljubica Janković, poet Milan Dedinac, theatre director and theorist Raša Plaović, writer Stanislav Vinaver) wrote in the leading daily newspapers between the two world wars about the performances of Maga Magazinović's School for rhythmic and plastic. Within the framework of its concept of physical culture, rhythmic (plastic) gymnastics and modern dance, she discussed, among other things, about function of music (The relationship between artistic dance and music). Also, it is interesting the choice of music, especially compositions of the Serbian authors, which served as the basis for its choreographic settings. In this paper, we discuss about the reception of creative work of Maga Magazinović in writings of prominent music critics of the interwar period (Miloje Milojević, Milenko Živković, Branko Dragutinović, Dragutin Čolić).

Key words: Maga Magazinović, rhythmic gymnastics, modern dance, Miloje Milojević, music critics in Serbia between the two world wars

Pregledni rad / *Review article*

UDK 792.82 „1918/1941“ Narodno pozorište, Beograd

BALET NA SCENI NARODNOG POZORIŠTA U BEOGRADU IZMEĐU DVA SVETSKA RATA – OD OSNIVANJA SAMOSTALNOG DEPARTMANA DO PRVIH NACIONALNIH BALETA

Aleksandra Đorđević

Univerzitet u Beogradu

Fakultet političkih nauka

alexys_cello@yahoo.com

Sažetak

Istorija baleta u Beogradu započinje po završetku Prvog svetskog rata i vezana je za grupu ruskih umetnika koji su se na ovim prostorima obreli bežeći od Oktobarske revolucije i ruskog građanskog rata. Prve baletske tačke u Beogradu izvođene su 1919. godine u okviru operskih predstava, da bi već 1922. u okviru Narodnog pozorišta bio formiran samostalni baletski departman sa šestoro igrača. Do postavke prvih nacionalnih baleta nije prošlo mnogo, a za to vreme beogradska publika imala je prilike da se upozna sa repertoarom koji je podrazumevao najznačajnije baletske spektakle u istoriji igre. Igrači i pozorišni radnici su se za to vreme susreli sa čitavim nizom poteškoća, od neadekvatnih prostora za igru, manjka stručnog osoblja, do publike čije kulturne prakse i estetske navike nisu blisko povezane sa umetničkom igrom i klasičnim baletskim nasleđem. U tom smislu, doajeni baleta u Beogradu bili su ujedno misionari, edukatori i kreatori kulturnog života jugoslovenske prestonice.

Ključne riječi: balet, Narodno pozorište u Beogradu, ruska emigracija.

1. UVOD

Istorija baleta u Beogradu započinje po okončanju Prvog svetskog rata i neraskidivo je povezana sa ruskim umetnicima i scenskim radnicima, koji su bežeći od Oktobarske revolucije i građanskog rata, spas potražili u Kraljevini SHS. Novoformirana balkanska država, teško pogođena nizom ratova, osiromašna i sa velikim gubicima u ljudstvu, imala je pred sobom ozbiljan zadatak obnove i modernizacije. Sticajem okolnosti, deficit stručnih kadrova u narednim godinama postepeno se popunjavao iz redova ruskih emigranata,¹ što je stvorilo pogodno tle

¹ Oko 40 000 ruskih izbeglica bilo je nastanjeno na teritoriji Kraljevine SHS u međuratnom periodu. Videti Miroslav, Jovanović. 2006. *Ruska emigracija na Balkanu 1920–1940*. Beograd: Čigoja štampa.

za razvoj mnogih disciplina koje nisu postojale u predratnoj Srbiji. Tako beogradsko Narodno pozorište nedugo posle okončanja rata dobija dva nova departmana – 1919. godine formirana je Opera, da bi se svega nekoliko godina kasnije iz nje artikulisao samostalni baletski ansambl, formirajući nezavisan departman.

2. PRVI BALETI – PERIOD PRE OSNIVANJA BALETSKOG DEPARTMANA

Institucionalizacija baletske umetnosti u Beogradu započela je osnivanjem Opere Narodnog pozorišta 1919. godine. U toj pozorišnoj sezoni, u ovoj instituciji zaposlena je prva balerina, Ruskinja Marija Bologovska. Prvi izdanci baletskog ansambla formirani su kao ogranak novonastalog departmana Opere, radi realizacije prakse da se u okviru pojedinih opera izvode i baletske tačke. Ovaj ansambl činile su Marija Bologovska, Nina Hitrovo, Ana Jurenjeva, Nataša Bošković, Sonja Stanisavljević i Nata Milošević. U to vreme Narodno pozorite sa tadašnja dva svoja departmana (opera i drama) i celokupnom upravom obitava u zgradi *Manježa*. Rekonstruisanje matične zgrade Narodnog pozorišta na Trgu republike započeto po završetku Prvog svetskog rata, izmešta pozorišne radnike na novu lokaciju. Uslovi za rad su jedva zadovoljavajući, ali vizija rukovodstva i želja za unapređenjem ove institucije stvara uslove za angažovanje prvih baletskih igrača.

U sezoni 1919/20. prva školovana primabalerina Narodnog pozorišta, Ruskinja Marija Bologovska izvodi plesne tačke u okviru opera, a kasnije i kao posebne numere – tzv. baletska divertissima (Milin, 2003: 65–79), čime započinje institucionalno utemeljenje baletske umetnosti u Beogradu. Već u maju 1920. godine prikazana je prva opera sa učešćem baleta i od tada plesne tačke postaju deo mnogih opera. U operi *Evgenije Onjegin*² Petra Iljiča Čajkovskog, Bologovska se predstavlja izvodeći „*Rusku igr*“, a zatim slede solo tačke u operama *San letnje noći* (jun 1920), *Minjon* (septembar 1920), *Rigoletto* (1921), *Hofmanove priče* (1921), *Faust* (1922) i druge. Prema podacima iz Godišnjaka Narodnog pozorišta, u prvoj sezoni izvedeno je ukupno 12 baletskih predstava, ali nedostaju preciznije odrednice o tome šta je od repertoara prikazano u ovoj sezoni, a nedostaju i imena koreografa i tehničkog osoblja (Petričević, 2015:27). Pretpostavlja se da je sve do imenovanja Klavdije Isačenko za zvaničnog reditelja, plesne koreografije u operama i dramama potpisivala sama Bologovska (Petričević, 2015:30). Prvi nastup Bologovske kao baletske solistkinje, ali ne i potpisnice koreografije bila je *Travijata*, 1921. godine.

i Miroslav, Jovanović. 1995. Prognana elita. Socijalna struktura ruske izbegličke kolonije u Kraljevini SHS. *Godišnjak za društvenu istoriju II-3*, 297–321.

² Premijera održana 8.5.1920. godine.

Vremenom se među ruskom umetničkom emigracijom, koja se u Kraljevinu SHS naseljavala u valovima između 1919. i 1925. godine (Jovanović, 2006) našlo još značajnih baletskih umetnika i pozorišnih radnika, čije je angažovanje u Narodnom pozorištu usmerilo dalji pravac razvoja beogradske baletske scene.

3. SAMOSTALNI BALETSKI DEPARTMAN

Formiranje skromnog baletskog ansambla u koncertnoj sezoni 1919/20, predstavljalo je početni impuls koji će već 1922. godine rezultirati utemeljenjem samostalnog baletskog departmana. Jedan od ispunjenih uslova, koji su doprineli osamostaljivanju baleta u Beogradu, jeste preseljenje Narodnog pozorišta u matični zgradu.³ Do tada su se predstave održavale u zgradi *Manježa*,⁴ koja u tehničkom smislu nije u potpunosti mogla da zadovolji potrebe Narodnog pozorišta. Bolji tehnički uslovi u renoviranoj zgradi, proširena pozornica, kao i dodatne prostorije za tehničko osoblje i rekvizite omogućili su proširenje pozorišnog kolektiva i još izvestan broj novih slobodnih radnih mesta.

Šestoro igrača i jedan koreograf činili su prvobitno jezgro nezavisnog baletskog ansambla (Milin, 2003:65–79). Nedostatak lokalnih profesionalaca anulirao je dolazak prvog talasa ruskih izbeglica, tzv. „bele emigracije”, među kojima je bilo nekoliko istaknutih ličnosti iz sveta umetničke igre. Prvobitni ansambl sačinjen je isključivo od igrača ruskog porekla, čijim je radnim biografijama Beograd mogao da se ponosi. Ovi umetnici sa sobom su doneli sistematizovano znanje bazirano na razrađenim obrazovnim metodama ruskih učilišta, koja su negovala kulturno-umetničko nasleđe carske Rusije postavljajući pred izvođače i publiku visoke umetničke i estetske kriterijume. Neki od novopristiglih umetnika aktivno su nastupali u trupama Sergeja Djagiljeva (Арсењев, 2009: 235) i Ane Pavlove i zahvaljujući njima, beogradska baletska scena imala je potencijal da stane rame uz rame sa najprestižnijim evropskim prestonicama.

3.1. Uprava

Prvi i jedini imenovani direktor baleta bio je koreograf i igrač Aleksandar Fortunato. Njegov angažman započinje u sezoni 1923/24, da bi ga, sa zvanjem šefa baleta, na rukovodećoj poziciji zamenili Fjodor Vasiljev, Margarita Froman, Nina Kirsanova, Anatolij Žukovski (Petričević, 2015: 75).

³ Dostupno na sajtu Narodnog pozorišta

⁴ Detaljnije o pozorištu u Manježu videti Zorica, Guzina. 2002. *Tajne Beograda*. Beograd: Želnid.

3.2. Igrači

3.2.1. Aleksandar Fortunato

Aleksandar Fortunatto bio je prvi igrač, koreograf i režiser Narodnog pozorišta u periodu od 1923–1927. godine. Iako najslabijeg formalnog obrazovanja, Fortunatto je dao značajan doprinos razvoju baleta u okviru beogradskog Narodnog pozorišta. Od 1924. godine postao je direktor baletskog ansambla, a njegova uloga koreografa i igrača neizostavna je za postavljanje na beogradsku scenu najznačajnijih svetskih baletskih spektakala. Za vreme svog direktorskog mandata aktivno je nastupao kao igrač, a ostavio je lični pečat radeći kao koreograf na više baletskih postavki. Potpisnik je koreografija za najznačajnije baletske predstave koje su odigrane na daskama Narodnog pozorišta u toku prvog desetleća od formiranja baletskog ansambla. Jedna od najvažnijih premijera, zahvaljujući kojoj baletski departman Narodnog pozorišta stiče kredibilitet i utiče na razvoj kulturnih navika, estetskih vrednosti i ukusa publike vezanih za muzičko-scenske umetnosti, održao se 29. juna 1925. godine u vidu beogradske premijere čuvenog baleta Čajkovskog *Labudovo jezero* (Đuričić, 1999: 126).

3.2.2. Elena Poljakova

Istorija klasičnog baleta u Beogradu započinje dolaskom balerine Elene Poljakove. Do odlaska u emigraciju radila je kao solistkinja Marijinskog teatra u Peterburgu, a dugo je nastupala i u baletskoj trupi Sergeja Djagiljeva u Parizu (Арсењев, 2009:235). U periodu od 1922–1927. godine pozicionirala se na mestu primabalerine, koreografa i režisera u beogradskom Narodnom pozorištu, a u istom periodu bavila se i pedagogijom u okviru Glumačko-baletske škole, gde preuzima poziciju nastavnika klasičnog baleta, koja je do tada pripadala ruskoj balerini Mariji Bologovskoj (Đuričić, 1999:125–126). Njena najveća zasluga za utemeljenje baletske umetnosti u Beogradu leži prvenstveno u dugogodišnjem pedagoškom radu, a njeno ime vezuje se za naglu popularizaciju klasičnog baleta. Iako je plastika već u izvesnom smislu imala određeni broj interesenata kroz pedagoške radionice Marije Mage Magazinović, pravo interesovanje za baletsku umetnost u Beogradu javlja se tek sa pojavom ove balerine na beogradskoj sceni. Zaslužna je za veliki uspeh baletskog ansambla beogradskog Narodnog pozorišta, jer je za samo nekoliko godina od njegovog osnivanja, već u sezoni 1922/23. ansambl izveo svoju prvu celovečernju baletsku predstavu – *Krcko Oraščič*⁵, jednočini balet Petra Iljiča Čajkovskog, čija je premijera bila zakazana za 22. januar 1923. godine. Nakon ovog pionirskog projekta, ubrzo su na scenu postavljeni i drugi biseri svetske umetničke baštine. *Šeherezada* i *Silfide*, jednočini

⁵ Originalni naziv ovog baleta na ruskom jeziku je *Щелкунчик*, a u literaturi na srpskom jeziku moguće je naći naziv *Ščelkunčik*.

baleti našli su se na repertoaru iste godine, a kada su uslovi to omogućili, 11. juna 1924. godine došlo je do premijere prvog celovečernjeg baleta u tri čina, baleta *Kopelija* Lea Deliba (Đuričić, 1999:125–126).

3.2.3. Nina Vasiljevna Kirsanova

Na beogradskoj sceni Kirsanova se prvi put pojavila 7. novembra 1923. godine. Kao partnerka Aleksandra Fortunatta, debituje na sceni *Manježa*. Po potpisivanju ugovora o radu sa beogradskim Narodnim pozorištem u februaru 1924. godine, Kirsanova se pozicionirala kao primabalerina i solistkinja Narodnog pozorišta, dok njen partner Aleksandar Fortunatto dobija mesto prvog direktora Baleta (Petričević, 1998). Do 1926. nastupa kao primabalerina Narodnog pozorišta u Beogradu, te par Kirsanova – Fortunato postaje nosilac svih naslovnih uloga sa baletskog repertoara Narodnog pozorišta (Đuričić, 1999). Krajem iste godine par odlazi u Pariz, gde nakon više uspešnih nastupa, Kirsanova dobija angažman u Ruskoj operi. Od 1926. godine započinje period njenog odsustva iz Beograda, kao i čestih turneja po inostranstvu.

U periodu od 1927. do 1931. godine, po specijalnom pozivu, postaje članica trupe Ane Pavlove kao primabalerina za karakterne uloge. Njen drugi angažman u okviru Narodnog pozorišta trajao je od 1931–1934. godine, ali ovom prilikom pored pozicije primabalerine, postaje šef baleta, reditelj i koreograf. U ovom periodu Baletski ansambl Narodnog pozorišta ostvario je i svoju prvu inostranu turneju – četiri predstave izvedene 1933. godine na gostovanju u Atini (Petričević, 2015).

3.2.4. Anatolij Mihailovič Žukovski

Anatolij Žukovski (1905–1998) bio je igrač, balet-majstor, koreograf i režiser. Polaznik baletskog studija Elene Poljakove (Petričević, 2015). U periodu kada radi kao šef baleta Narodnog pozorišta u Beogradu, pokazao je veliko interesovanje za proučavanje balkanskog folklora i narodnih igara. Prilikom sopstvenih baletskih postavki obilato koristio tradicionalne motive balkanskih naroda (Арсеньев, 2009:233). Upravo u tom kontekstu ostvario je značajan uticaj na popularizaciju baletske umetnosti u Srbiji, budući da je klasičan balet uspevao da prilagodi ukusu i estetskim navikama domaćeg stanovništva stilizacijom folklornih scenskih pokreta i motiva koji su prepoznatljivi u okviru domaće kulture. U svoje koreografije uključivao je elemente tradicionalnih igara i balkanskog folklora, a kostimi koji su korišćeni u baletskim postavkama obogaćeni su motivima narodnih nošnji balkanskih naroda. Zajedno sa Kirsanovom učestvovao je u prvoj postavci Hristićeve *Ohridske legende* 1933. godine, tumačeći naslovnu mušku ulogu. Njegov doprinos ogleđa se u stilizaciji i baletizaciji balkanskih narodnih igara, uključivanju folklornih elemenata u klasičan baletski izraz, čime donekle definiše i usmerava razvoj nacionalnog baletskog izraza.

3.3. Koreografi

3.2.1. Aleksandar Fortunatto

Zahvaljujući radu Aleksandra Fortunata, u prvom desetleću od osnivanja baletskog departmana, beogradskoj publici prikazani su najznačajniji baleti ne samo klasičnog već i modernog repertoara. Beogradska publika i ljubitelji umetničke igre imali su prilike da u instant varijanti dobiju neku vrstu ubrzane edukacije i upoznaju se sa najraznovrsnijim igračkim repertoarom klasične baletske tradicije koja se vekovima razvijala u Italiji i Francuskoj, a potom i Rusiji tokom XVIII i XIX veka i za to vreme iznedrila čitav niz remek-dela. Biseri klasičnog i modernog baletskog repertoara postavljeni su na scenu Narodnog pozorišta u prvoj dekadi po osnivanju baletskog ansambla, što je predstavljalo ogroman uspeh za departman koji je praktično još bio u povoju. Pod Fortunatovim rukovodstvom postavljene su prve celovečernje predstave: *Krcko Oraščić* (22.1.1923), *Kopelija* (1924), *Labudovo jezero* (1925), *Žizela* (1926), *Uspavana lepotica* (1927).

Prema Đurić, glavna kritika upućena na koreografski rad A. Fortunata upućena je na njegovu praksu da ne obraća previše pažnje na dosledno postavljanje koreografija. Naročito efektan primer za to može poslužiti slučaj koreografije baleta *Labudovo jezero*, koja je zahvaljujući radu Petipe/Ivanova dovedena do savršenstva prema svim kriterijumima klasičnog baletskog izraza. Na osnovu njihove koreografske postavke uspostavljeni su stil i forma ruskog baletskog akademizma. Fortunatova koreografija nije previše ličila na original, budući da je svoje postavke adaptirao u odnosu na trenutne okonosti, lokalne potrebe i prilagođavao se postojećim uslovima beogradske scene. Navodi se čak da su prilikom beogradske premijere u ovaj balet umetnute pojedine numere koje u originalnoj partituri Čajkovskog zapravo ne postoje i da su se one još dugo održale kao sastavi deo ovog baleta na jugoslovenskoj sceni, jer ni domaća kritika ni publika nisu bili upoznati kako originalno delo zaista treba da zvuči (Đuričić, 1999).⁶

Iako su kritike na račun Fortunatovih koreografija i interpretacija validne, treba razmotriti okolnosti pod kojima su se prvi baleti pojavili na beogradskoj sceni i bili predstavljeni lokalnoj publici, koja je uprkos svim poteškoćama sa kojima se baletski ansambl susretao na svom razvojnem putu, ipak imala prilike da posmatra ova značajna muzičko-scenska remek-dela.

Kritika upućena na račun Fortunatove postavke *Labudovog jezera*, iako u potpunosti opravdana, ne uzima u obzir okolnosti u kojima je izvedena beogradska premijera. Originalni balet zahteva veliki igrački ansambl i veliku pozornicu, međutim, beogradsko Narodno pozorište u tom momentu ograničeno je izuzetno skromnim brojem profesionalnih igrača u ansamblu i ne prevelikim

⁶ Ova specifična adaptacija čuvenog baleta kao i Fortunatovo rešenje da umetne numere koje originalno ne pripadaju muzičkom tkivu ovog baleta očigledan su primer kako je u početnom periodu ruski uticaj doprinio formiranju ukusa publike.

finansijskim sredstvima, tako da je uprava morala da se snađe i da uz vrlo niske honorare angažuje učenike Glumačko-baletske škole. Treba uzeti u obzir dimenzije pozornica na kojima su se premijerno izvodili ovi baletski spektakli – dvorane Marijinskog i Boljšoj teatra, imale su pozornice daleko većih dimenzija nego što su to dozvoljavali skromni uslovi povećane bine nakon rekonstrukcije Narodnog pozorišta⁷. U tom smislu, bilo je neophodno prilagoditi koreografsku postavku sceni koja se prostirala na daleko manje kvadratnih metara od impozantnih sala Marijinskiog teatra na kome je originalna koreografija Petipe/Ivanova premijerno prikazana, te je u tom smislu i kretanje igrača po sceni bilo prostorno ograničeno. Na estetskom nivou, bilo je neophodno prilagoditi spektakl publici koja u to vreme još uvek nema ustaljenu pozorišnu tj. baletsku praksu, a takođe ne poznaje ni istoriju baleta, njegove podžanrove, niti reforme koje su pogodile ovaj umetnički prostor od sredine XIX veka pa nadalje.

3.3.2. Fjodor Vasiljev

Koncertna sezona 1927/28. bila je naročito dinamična i predstavlja određenu prekretnicu u daljem toku razvoja baletske umetnosti u Beogradu. Nakon početne ekspanzije baleta, želje da se stvore obrazovani scenski kadrovi i generalno balet uvrsti u kulturnu svakodnevicu, dinamika ove koncertne sezone predstavlja okosnicu koja će usmeriti pravac do tada stihijski razvijanoj baletskoj umetnosti u Beogradu. U sezoni 1927/28. mesto koreografa i šefa baletskog ansambla dodeljeno je Fjodoru Vasiljevu koji je prethodno bio član trupe Ane Pavlove. Zahvaljujući njemu Beograd po prvi put ima mogućnost da se susretne sa originalnim koreografijama Marijusa Petipe, što će imati dalekosežne posledice na rafinisanje ukusa i promenu estetskih navika domaće publike zbog dijametralno suprotnog koreografskog pristupa baletskoj sceni između Vasiljeva i njegovog prethodnika Aleksandra Fortunata.

Suštinska razlika između rada Fortunata i Vasiljeva leži u koreografskom pristupu. Nedoslednost prilikom postavljanja repertoara klasičnog baleta na beogradsku scenu kod Fortunata suprotstavlja se težnji Vasiljeva da svaka postavka sadrži čak i najmanje detalje originalnih koreografija. S obzirom na to da je najveća kritika Fortunatove koreografije usmerena na nedoslednost i improvizaciju, neophodno je u kratkim crtama navesti suštinske karakteristike koreografija Petipe/Ivanova⁸ i Fokina, kako bismo razumeli razloge za pomenute koreografske „propuste”. Baletske postavke ovih koreografa uspostavile su temelj ruskog akademskog stila

⁷ Rekonstrukcija zgrade završena je tek 1922. godine i tada se celokupna postavka seli iz zgrade Manježa u svoju matičnu zgradu. Rekonstrukcije, izvršene na zgradi, povećale su dimenzije pozornice, gledališta i pomoćne prostorije te na taj način omogućile formiranje novih departmana i proširivanje već postojećih, što je dovelo do otvaranja novih radnih mesta koja su uglavnom popunjena ruskim profesionalcima.

⁸ Koreografski dvojac doveo je do savršenstva koreografiju baleta *Labudovo jezero* i zahvaljujući njoj je afirmisan ruski baletski akademizam (Đuričić, 1999).

u filozofskom i interpretatorskom smislu, a Vasiljev je, za razliku od Fortunata, težio da sve te originalne elemente prenese na beogradsku scenu.

Filozofija klasičnog baleta i ruske baletske škole pre Fokinove reforme podrazumevala je estetiku zajedničke igre, igre na nivou celog ansambla. Koliko je Fokin razvijao individualnost u baletskom izrazu (Zajcev, 1996:52–66), toliko su koreografije njegovog najpoznatijeg prethodnika Marijusa Petipe bile fokusirane na ujednačenost u nastupu celokupnog ansambla, skladnu formu grupnog plesa koji postaje organski element kolektivne igre.

„Organizacija celokupnog kretanje baletske trupe bila je zasnovana na bazi lirike istovetnog dizajna, kao kolektivnog simbola spontanosti koja prati igru soliste. Svi igrači pokoravaju se plesu u istoj liniji. Individualni talenat koji je prisutan u redovima baletske trupe izbalansiran je tako da nikad nije štrčao mimo grupe... Individualni elementi nisu virili ni u jednom detalju... Kod Petipe pokret cele grupe plesača oseća se kao deo zajedničke celine i povezan je sa jedinstvenim muzičkim raspoloženjem. Lirska plesna izražajnost baletske trupe imala je baš onu vrstu značenja kakvu treba da ima u strukturi klasičnog koreografskog izraza”⁹
(Volynsky, 2008: 44).

Koreografije Marijusa Petipe zahtevale su veliki i dobro usaglašeni baletski ansambl, koji beogradsko Narodno pozorište u vreme kada je Fortunato radio kao koreograf i direktor baleta nije imalo. Nedostatak školovanih plesača i velikog plesачkog aparata uslovio je postavke baleta adaptiranih prema trenutnim mogućnostima. Tako velika zasluga prethodnog rukovodioca baleta i koreografa Aleksandra Fortunata, bez obzira na nedoslednosti, leži u tome što su se mnogi baleti svetskog repertoara uopšte našli na beogradskoj sceni. Potpuno drugačija atmosfera dočekala je koreografski rad Vasiljeva. U sezoni kada je ovaj koreograf počeo da radi u Beogradu, iz Glumačko-baletske škole izašlo je nekoliko generacija plesača, što je ostavljalo veći prostor za rad i doslednije koreografske postavke sa donekle usaglašenim ansamblom. I dalje su nosioci glavnih uloga bili ruski igrači, ali su tuttiisti crpljeni iz redova lokalnih plesača, sa izuzetkom najtalentovanije balerine iz ove generacije Nataše Bošković koja je imala prilike da zaigra kao primabalerina. Ova dva koreografa dala su značajan doprinos razvoju kulturno- umetničke prakse, navika i estetskih vrednosti beogradske publike u oblasti baletske umetnosti. Zahvaljujući prvom, Beograd je imao prilike da dobije svoj prvi baletski ansambl i da posmatra prve baletske predstave, dok je drugi podigao stepen izvođenja klasičnog baletskog repertoara na viši profesionalni nivo i doprineo afirmaciji jugoslovenskih igrača.

Vasiljev je svojim originalnim koreografskim postavkama, pored toga što je doprineo da domaćoj publici bude predstavljen čitav niz remek-dela klasičnog baleta u punoj svojoj veličini i sa originalnim, izuzetno kompleksnim tehničkim zahtevima, omogućio da lokalni plesači koji su imali prilike da zaigraju njegove

⁹ Prevod sa engleskog A. Đorđević

koreografske postavke, lako mogu da se prilagode radu bilo koje trupe u kojoj se negovao precizan izraz klasičnog baleta, te je tako između ostalog doprineo razvoju internacionalne karijere srpske balerine Nataše Bošković. Spletom okolnosti, kada je Nina Kirsanova postala članica trupe Ane Pavlove, njeno mesto primabalerine i solistkinje Narodnog pozorišta privremeno ostaje upražnjeno, a glavne uloge u tom periodu bile su podeljene između Elene Poljakove i srpske balerine iz prve generacije Glumačko-baletske škole Nataše Bošković. Mladoj srpskoj balerini dodeljene su gotovo sve najvažnije uloge, a zahvaljujući originalnim postavkama Vasiljeva, ovladava repertoarom koji je odmah po sopstvenom odlasku u emigraciju izvodila u baletskim trupama širom Evrope i Amerike.

3.3.3. Margarita Froman

Dolazak Margarite Froman¹⁰ na mesto šefa baleta i koreografa predstavlja početak razvoja nacionalnog baleta. Ubrzo po njenom dolasku u Beograd postavljena je prva celovečernja baletska predstava od nacionalnog značaja – *Licitarsko srce* (1927) kompozitora Krešimira Baranovića. Beogradska premijera izvedena je iste godine kada i premijera u Zagrebu (Zajcev, 1996: 229). Ovaj balet dao je početni impuls nakon čega započinje ekspanzija interesovanja za nacionalne balette jugoslovenskih kompozitora.¹¹ Za vreme boravka Margarite Froman u Beogradu, postavljeno je ukupno trinaest baleta i više baletskih tačaka u okviru opera. Naročito je značajna njena uloga u promociji dela jugoslovenskih kompozitora, jer je pored Baranovićevog *Licitarskog srca*, radila na koreografijama za balette *Imbrek s nose* K. Baranovića (1937), *Ohridska legenda* S. Hristića (1947), kao i baletske delove opera: *Zulumčar* Petra Krstića (1927), *Knez od Zete* Petra Konjovića (1929), *Dorica pleše* Krsta Odaka (1935) i *Ero s onoga svijeta* Jakova Gotovca (1937) (Petričević, 2015: 111).

4. ZNAČAJ RUSKIH UMETNIKA U OSNIVANJU BALETA NARODNOG POZORIŠTA

Kako bi se shvatio značaj ruskih umetnika na razvoj baletske umetnosti u Beogradu kao i uloga koju su imali u beogradskoj kulturnoj sredini međuratnog

¹⁰ Margarita Petrovna Froman rođena je u Moskvi 1890. godine. Njena umetnička karijera obuhvatila je najprestižnije svetske scene koje osvaja u ulogama primabalerine, koreografa, a potom i pedagoga. Po dolasku u emigraciju, do beogradskog Narodnog pozorišta u kome je radila kao primabalerina i koreograf od 1927–1931 i u sezoni 1937/38. godine, došla je preko Zagreba gde je sa prekidima, na istim pozicijama kao i u beogradskom pozorištu, radila od 1921–1950. godina. Od 1950. godine trajno se seli u Sjedinjene Američke Države.

¹¹ Opširnije o ovoj temi Aleksandra, Đorđević. 2016. Uloga ruskih umetnika u razvoju i popularizaciji nacionalnih baleta u beogradskom Narodnom pozorištu u periodu između dva svetska rata, *Međunarodni naučni skup Tradicija kao inspiracija. Vlado S. Milošević kompozitor, etnomuzikolog i pedagog*, zbornik radova. Dr Sonja Marinković, dr Sanda Dodik (ur.), Banja Luka: Akademija umjetnosti (u štampi)

perioda, neophodno je da se upoznavanjem detalja iz pojedinačnih biografija najznačajnijih predstavnika baletske branše među ruskim emigrantima rekonstruiše slika o njihovoj poziciji na ruskoj i evropskoj umetničkoj sceni do odlaska u emigraciju. Većina umetnika iz ove oblasti već je imala visok status na evropskoj sceni kao i zavidnu karijeru. Za razliku od ruskih pevača prisajedinjenih Operi Narodnog pozorišta,¹² čije su biografije prilično skromne u poređenju sa baletskim ansamblom ove institucije, gotovo svi baletski igrači, koreografi i scenografi, bili su u samom vrhu evropske baletske scene. Pre, kao i po dolasku u Kraljevinu SHS, njihove karijere obuhvatale su nastupe u najprestižnijim umetničkim trupama u Evropi, bilo da je reč o ansamblima Marijinskog i Boljšoj teatra, bilo u okviru Djagiljevljeve ili trupe Ane Pavlove, kao i u drugim evropskim i svetskim baletskim trupama. U Beogradu su ovi ruski umetnici i pozorišni radnici ostavili neizbrisiv trag u oblasti klasične i moderne igre, pedagogije, kritike, baletske scenografije, režije, kostimografije i srodnih disciplina i institucionalno utemeljili baletsku umetnost u Narodnom pozorištu.

Imena Poljakove, Kirsanove i Isačenko vezana su za utemeljenje pedagogije i osnivanje državnih i privatnih baletskih škola u Beogradu. Poljakova i Kirsanova kao primabalerine Narodnog pozorišta iznele su celokupan repertoar klasičnog baleta na svojim plećima, dok Isačenko, u kratkom periodu koliko je radila u Narodnom pozorištu, promovise plastiku i moderni stil igre.

Koreografi i šefovi baleta Fortunato (1923–1926), Vasiljev (1926–1927) i igrač i koreograf Žukovski¹³, svaki na svoj način ostavljaju lični pečat u popularizaciji baletske umetnosti u Beogradu. Fortunato je kao koreograf i igrač u prvim godinama formiranja baletskog departmana potpisao i odigrao prve celovečernje balete na daskama Narodnog pozorišta. Vasiljevlev rad u Beogradu obeležen je koreografskim postavkama identičnim onima koje su se mogle videti u najpoznatijim evropskim teatrima, dok je Žukovski imao naročite preferencije u izučavanju igara balkanskih naroda. Njegove koreografije i način igre obogaćeni su koloritom balkanskog folklornog nasleđa (Арсенъев, 2009:233). Margarita Froman je, pored solističke karijere, zaslužna za postavku prvih nacionalnih baleta i baletskih delova opera u Kraljevini SHS/Jugoslaviji.

5. ZAKLJUČAK

Na razvoj i institucionalizaciju baletske umetnosti u Beogradu značajno je uticala grupa školovanih ruskih umetnika i scenskih radnika koja se obrela u Kraljevini SHS u međuratnom periodu. Svojim znanjem, veštinama i

¹² Vidi Aleksandra, Đorđević. 2016. Сучељавање српских и руских културно-уметничких пракси на оперској сцени Народного позоришта у Београду у периоду између два светска рата. *Kultura*, 150, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, str. 239–253.

¹³ U Narodnom pozorištu zaposlen od 1932. godine (Petričević, 2015: 395).

angažovanjem, ovi profesionalci omogućili su osnivanje i institucionalno utemeljenje baleta u Beogradu, uzimajući učešće u formiranju i organizaciji nezavisnog baletskog departmana Narodnog pozorišta. Zbog deficita lokalnih kadrova, u početnim godinama od osnivanja ovog departmana, ruski umetnici radili su na svim pozicijama, počevši od uprave do koreografa i dirigenta. Osoblje zaposleno u baletskom departmanu već se u prvim godinama susrelo sa nizom poteškoća. Vrlo često nisu bili ispunjeni osnovni uslovi za rad, a nedostajali su adekvatan scenski prostor, profesionalni kadrovi i rekviziti, tako da su u to vreme napravljeni brojni kompromisi na račun kvaliteta performansa da bi se uopšte stvorila mogućnost postavljanja nekog dela svetskog repertoara na beogradsku scenu. U potonjem periodu, promene ideološkog diskursa uslovljene ekonomskom i političkom dinamikom, odražavale su se na polje umetnosti kroz finansiranje i promene statusa ruskih umetnika. Baletski departman suočio se sa nizom problema, od kadrovskih i finansijskih do ideoloških, a zaposleni u pozorištu našli su se pred zadacima koje su sami morali da rešavaju. Samo po sebi, očekivala se zahvalnost za to što su ruski umetnici kao strani državljani uopšte i dobili mogućnost da zarade svoje parče hleba. Sa druge strane, nezadovoljstvo ruskih umetnika uslovima za život i rad u Kraljevini SHS/Jugoslaviji, nateralo je mnoge od njih da se samo kratkoročno zadrže na ovim prostorima.

U tom kontekstu nameće se zaključak da se baletska umetnost u međuratnom periodu nije razvijala sistematično, niti je bilo mogućnosti da se napravi ikakav kontinuirani progres. Stihijski razvoj baleta bio je uslovljen trenutnim okolnostima i mogućnostima, a svaki umetnik koji se našao na čelu baletskog ansambla davao je lični pečat, usmeravajući dalji razvoj baletske umetnosti prema sopstvenim preferencijama.

U prvim godinama osnivanja baletskog departmana Narodnog pozorišta u Beogradu, domaćoj publici demonstrirana je neka vrsta ubrzane istorije baleta. Na scenu su postavljana najznačajnija dela svetske baletske baštine. U ovom kratkom vremenskom periodu nije bilo moguće postaviti celokupan svetski repertoar na osnovu koga bi publika imala prilike da izoštri estetske kriterijume, tako da je formiranje ukusa publike i kritičko promatranje baletskih spektakala proces koji je trebalo nastaviti u budućnosti. Formiranje novih kulturnih navika dovelo bi do intenziviranja poseta pozorištu, što bi imalo efekta na razvoj estetske percepcije i recepcije pozorišnog/baletskog repertoara.

Paralelno sa razvojem baleta u Beogradu, u međuratnom periodu postavljen je temelj za sistematizaciju baletske umetnosti kako u praktičnom radu, tako i u teorijskom promišljanju. Upravo institucionalizacija ove vrste umetnosti doprinela je otvaranju prostora za razvoj čitavog niza novih disciplina, kao što su baletska režija, koreografija, kostimografija, pedagogija i kritika, čija istorija u Srbiji započinje paralelno sa razvojem baleta u Narodnom pozorištu.

Literatura

- Арсеньев, Алексей и др. 2009. *Русские в Сербии*. Београд: Атеље Богдановић.
- Арсеньев, А., О. Кириллова и М. Сибинович. 1996) *Русская эмиграция в Югославии*. Москва: Индрик.
- Đorđević, Aleksandra. 2016. Сучељавање српских и руских културно-уметничких пракси на оперској сцени Народног позоришта у Београду у периоду између два светска рата. *Kultura*, 150, 239–253.
- Đorđević, Aleksandra. 2016. Uloga ruskih umetnika u razvoju i popularizaciji nacionalnih baleta u beogradskom Narodnom pozorištu u periodu između dva svetska rata, *Međunarodni naučni skup Tradicija kao inspiracija. Vlado S. Milošević kompozitor, etnomuzikolog i pedagog*, zbornik radova. Dr Sonja Marinković, dr Sanda Dodik (ur.), Banja Luka: Akademija umjetnosti.(u štampi)
- Đuričić, Aleksandra. 1999. *Istorija igre*. Београд: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Guzina, Zorica. 2002. *Tajne Beograda*. Београд: Želnid.
- Jakovljević, Ranko. 2004. *Rusi u Srbiji*. Београд: Beoknjiga.
- Jovanović, Miroslav. 2006. *Ruska emigracija na Balkanu 1920–1940*. Београд: Ćigoja štampa.
- Jovanović, Miroslav. 1995. Prognana elita. Socijalna struktura ruske izbegličke kolonije u Kraljevini SHS. *Godišnjak za društvenu istoriju* II-3, 297-321.
- Milin, Melita. 2003. The Russian Musical Emigration in Yugoslavia after 1917. *Muzikologija*, 3, 65–79.
- Мосусова, Надежда. 2007. Мир искусства на музыкальной сцене национального театра в Белграде. Украшение и преступление или оскорбление. У Богољуб Станковић (уред.). *Руска дијаспора и српско-руске културне везе*, Београд: Славистичко друштво Србије.
- Павлович, Мирка. 1996. Становление оперы и балета в белградском Народном театре. У Алексей Арсеньев (уред.). *Русская эмиграция в Югославии*. Москва: Индрик, s. 293–312.
- Pejović, Roksanda. 1996. *Opera i balet Narodnog pozorišta u Beogradu (1882–1941)*, Београд: Народно позориште.
- Perić, Boris. 2006. Alla turca: Turska vojna glazba kao inspiracija europskih skladatelja. Dostupno na: <http://www.hrvatski-vojnici.hr/hrvatski-vojnici/0722006/allaturca.asp>
- Petričević, Marija. 2015. *Doprinos ruske umetničke emigracije formiranju i razvoju Baleta Narodnog pozorišta u Beogradu (1920-1944)*, Београд: Fakultetu dramskih umetnosti. Neobjavljena doktorska disertacija.
- Petričević, Marija. 1998. Baletske patike, pijanino i mačak Vasilije. U: *Srpsko nasleđe* (11). Dostupno na: www.marijapetricevic.com/citanje.php?m=1&t=baletske%20patike
- Sibinović, Miroslav. 1996. Ruska emigracija u srpskoj kulturi XX veka. У Алексей Арсеньев (уред.). *Русская эмиграция в Югославии*. Москва: Индрик.
- Šterić, Slobodan. 1984. Nina Kirsanova: Plesala sa Pavlovom, igrala u filmu „Nešto između”. Intervju. Objavljeno 01.05.2013. na: www.yugopapir.com/2013/05/nina-kirsanova-plesala-sa-pavlovom.html
- Škuljević-Marković, Ksenija. 2009. Blistava baletsa karijera. *Politika* (27.4.2009.). Dostupno na: www.politika.rs/rubrike/Kultura/Blistava-baletska-karijera.lt.html
- Volynsky, Akim. 2008. *Ballet's Magic Kingdom - Selected Writings on Dance in Russia, 1911–1925*. London: Yale University Press.
- Zajcev, Milica. 1996. *Otkrivamo tajne baleta*. Novi Sad: Prometej.
- Zajcev, Milica. *Umetnička igra u Srbiji - Putokaz istraživačima*. Orchestra plus. Dostupno na: <http://orchestra-magazine.com/pdf/podlistak/orchestra-magazine-podlistak-45-50-konci-vremena.pdf>

Aleksandra Đorđević

**BALLET AT THE NATIONAL THEATRE IN BELGRADE
BETWEEN THE TWO WORLD WARS – *SINCE ESTABLISHMENT OF
INDEPENDENT DEPARTMENT TO THE FIRST NATIONAL BALLETS***

Summary

History of Ballet in Belgrade, begins after First World War and it is related with a group of Russian artists who had found themselves in this region fleeing the October Revolution and the Russian Civil War.

The first ballet pieces were performed in Belgrade in 1919. as part of opera performances. In 1922. there was formed independent Ballet department of the National Theatre in Belgrade with only six players. Belgrade audience had the opportunity to meet with a repertoire which included the most important ballet spectacles in the history of dance, and the first national ballet was performed only few years after that.

Dancers and theater workers in the very beginning had a lot of problems - inadequate space for dance, lack of professional staff, audience whose cultural praxis and aesthetic habits are not closely related to artistic dance and classical ballet heritage. Hence, the founders of ballet in Belgrade were missionaries, educators and creators of cultural life in the capital of Kingdom SHS/Yugoslavia.

Key words: Ballet, National Theatre in Belgrade, the Russian emigration

III
METODIČKO-DIDAKTIČKI ASPEKTI IGRE
(Methodological and didactic aspects
of play and games)

Стручни рад / *Professional paper*

УДК 373.2.78 + 793 *MUSICORN*

УЛОГА МУЗИЧКИХ ИГАРА У ОБРАЗОВАЊУ ЗА ДЕМОКРАТИЈУ: СЛУЧАЈ СТУДИЈА „MUSICORN”

Наташа Тасић

Висока школа струковних студија за васпитаче

Крушевац

solfedjo018@yahoo.com

Сажетак

Овај рад ослоњен је на становиште филозофа Марте Нусбаум да у савременим образовним системима парадигма људског развоја све чешће уступа место моделу економског развоја. Зато се смањује удео хуманистике у курикулумима на свим нивоима, чак и у оним друштвима која се сматрају изразито демократским. Основна претпоставка образовања за демократију је да се кроз школовање најпре треба неговати целовитост личности детета, а у том процесу све уметности, па тако и музика, заузимају централно место. Предмет овог рада су музичке игре у образовању деце предшколског узраста. Ради се о студији случаја која обухвата анализу музичко - педагошких метода и конкретних игара које се примењују у студију „Musicorn” у Нишу. Добијене резултате повезала сам са листом способности које је, према Нусбауму, потребно развити код сваког појединца у оквиру образовног процеса. На тај начин сам указала на допринос који музичке игре могу да остваре у процесу формалног и неформалног образовања за демократију.

Кључне речи: музичке игре, образовање, демократија, уметност.

Школска 2009/10. година донела је ученицима основних школа у Србији низ изборних предмета, чији је циљ био, према речима тадашњег помоћника министра просвете, Милке Андрић, „отварање наставног плана и програма према посебним интересовањима ученика”¹. На листи изборних предмета за старије разреде, поред шаха, домаћинства, информатике, матерњег језика за припаднике националних мањина, и других, нашао се и предмет Хор и оркестар.² Међутим, ова реформа није узела у обзир значај колективног

¹ Блиц, 26.08.2009. „У клупе се враћа домаћинство”

² То је донело много потешкоћа организацији хорских ансамбала у школама, јер постоје јасни нормативи о броју ученика који треба да одаберу одређени предмет, како би настава тог предмета уопште била организована. Самим тим предавачи музичке културе онемогућени су да путем аудиције утичу на избор хорских певача. Још једна од нелогичности везана је за чињеницу да је ученицима остављено да бирају само један предмет, те да су тиме доведени у ситуацију да бирају

музицирања за развој млађих ђака, па је Хор као активност ученика од првог до четвртог разреда једноставно престао да постоји. Ово је само један у мноштву примера лошег третмана уметничких дисциплина у образовним курикулумима, што није специфично српска национална појава, већ се може назвати планетарним трендом за 21. век.

1. ОБРАЗОВАЊЕ ЗА ДЕМОКРАТИЈУ

Наиме, у читавом свету се хуманистичке науке и уметности на врло радикалан начин одстрањују из наставе. По речима савременог филозофа образовања Марте Нусбаум (Martha Nussbaum, 1947)

„Пошто их креатори јавних политика виде као бескорисне украсе, у тренутку када нације морају да се одрекну свих бескорисних ствари како би остале конкуритивне на глобалном тржишту, оне убрзано губе своје место у наставном програму, али и у умовима и срцима родитеља и деце.”

(Нусбаум, 2012: 12).

Осмишљавају се нови начини овладавања корисним и профитабилним вештинама, док се занемарују исходи бављења хуманистичким наукама и уметностима. Развој креативности, имагинације и критичког мишљења на тај начин остаје у сенци тржишно усмерених способности.

У својој књизи „Не за профит. Зашто је демократији потребна хуманистика” Марта Нусбаум указује на два супротстављена типа друштвеног развоја. Један је модел образовања за економски раст, а други модел људског развоја. Будући да је свака здрава демократија заснована на људским правима и могућностима једнаким за све, јасно је да демократији одговара образовање за људски развој. То не значи да је у оваквом моделу економски просперитет у другом плану, већ да се њему тежи како би се остварили људски циљеви:

„(...) тај економски интерес, такође, захтева од нас да познајемо хуманистичке дисциплине и уметности, како бисмо промовисали климу одговорног и брижљивог управљања ресурсима и културу креативне иновације”

(Нусбаум, 2012: 21).

Уметност и хуманистика значајно утичу на развој свих оних способности које подразумева живот у савременом демократском друштву – друштву у коме се поштује чињеница да се људи међусобно веома разликују. Посредством развоја маште, која је неодвојив сегмент поменутих образовних дисциплина, развија се моћ уважавања права, проблема и потреба других. Имагинација нас

између, на пример, информатике и хора. Практично, ко изабере да музицира, нема право да се бави рачунарима, и обрнуто.

подсећа и помаже нам да схватимо „да су и ти други делатни и сложени, да нису само објекти и пасивни реципијенти користи и задовољстава” (Нусбаум, 2012: 256). Уметност је потребна демократији и зато што богатство људских односа имплицира да људи једни у другима препознају способност мисли и осећања. Песник Волт Витман (Walt Whitman, 1819–1892) је, говорећи о улози поезије у овом сложеном процесу, посебно истицао да:

„књижевност развија способности које чине саму срж демократије а то су перцепција и просуђивање, као и способност да у мушкарцима и женама видимо вечност”

(нав. према Нусбаум: 2012, 256).

Све способности које сматра неопходним за живот у демократском друштву, Марта Нусбаум је у својој студији свела на три елементарне, а то су: способност критичког мишљења, способност да се светским проблемима приђе као «грађанин света» и саосећајност (Нусбаум, 2012: 352). Ја ћу се у овом раду бавити управо конкретним методама, ослоњеним на музичке игре, чијим се посредством код деце предшколског и раног школског узраста могу развијати ове особине.

2. МУЗИКА И МУЗИЧКЕ ИГРЕ

Постоји консензус педагога, методичара, дидактичара и психолога свих генерација о позитивном утицају музике на развој деце. Певање песама, свирање музичких инструмената и слушање музике су активности које представљају најчешћу асоцијацију на однос дете – музика. Будући да су у окриљу породице деца природно изложена претежно неселективном приступу музичким садржајима, образовне институције носе највећу одговорност за правилно усмеравање развоја деце кроз музику. Међутим, стање у пракси у Србији показује да се музичке активности у вртићима и основним школама углавном свде на једноставно увежбавање и репродукцију наученог: на певање, свирање и понекад слушање музике. Ову појаву је још давне 1970. године сликовито описао музички педагог Душан Плавша:

„Васпитач са хармоником на леђима, која му је заузела обе руке, махом седећи на столици и не гледајући децу, много пута заморно понавља одломке дечије песме (...) коју деца певају непрецизно и ритмички и мелодијски, при чему их нико не упућује како треба певати.”

(Плавша, 1989: 67).

Ситуација се до данас није много променила. Деца ипак уживају у овој врсти наставе, али се, задржавањем у тим стереотипним оквирима, широк

спектар потенцијалних музичких утицаја на развој детета своди на усвајање вештине интерпретације. Идентична слика присутна је и у школама за основно музичко образовање, са музички даровитом децом, а разликује се једино у погледу степена музичке писмености за коју се дете оспособљава, те у вештини владања гласом или инструментом.

Док се ради на усвајању што већег броја дечијих песмица, значај музичких игара у нашем образовном систему остаје у другом плану. Неке од најзаступљенијих игара су „Иде маца око тебе”, „Имали смо пиле”, „Барјачкиње, барјачкиње”, које негују такмичарски дух, истовремено занемарујући неке од основних особина музичких игара. Ту пре свега мислим на симбиозу музике, текста и покрета, која има изузетне педагошке потенцијале. Будући да су говор и кретање најелементарније дечије потребе, јасно је да музичке игре омогућавају несагледиву интерактивност чијим посредством је могуће досегнути врло сложене развојне циљеве. У питању је читав низ специфичних способности: од моторичких, преко когнитивних до социо-емоционалних. У наставку рада аналитички ће бити презентовани начини путем којих музичке игре поспешују развој оних способности које одговарају образовању за демократију, где је парадигма људског развоја окосница процеса едукације.

3. СЛУЧАЈ СТУДИЈА „MUSICORN”

У својој књизи „Демократско образовање” („Democratic education”), Ејми Гатман (Amy Gutmann, 1999) читава једно поглавље посветила је ономе што се на енглеском говорном подручју назива „extramural education”. Овај израз нема свој еквивалент у српском језику, а најприближнији преводи били би везани за синтагме „ванинституционално образовање”, „ваншколско образовање” или „вансистемско образовање”. Реч је о едукацији заснованој на премиси да се образовање не одвија само у образовним установама, већ и у породици, али и у ваншколским институцијама као што су библиотеке, музеји, концертне дворане или алтернативни образовни центри (Gutmann, 1999: 234). Иако нису део државног апарата, ови едукативни простори имају велику одговорност у васпитавању деце, омладине и одраслих. Осим тога, они су у позицији да својим независним деловањем употпуне образовне сегменте који недостају званичном образовном систему. Своје место у сфери ванинституционалне едукације деце предшколског и раног школског узраста у Нишу пронашао је и „Musicorn” – музички студио за децу и родитеље.³

³ Овај едукативни студио основан је 2012. године као последица идеје о реализацији интердисциплинарног програма који укључује музикотерапијски и педагошки приступ у активном праћењу и усмеравању природног развоја деце. Оснивач је Ивана Илић, дипломирани музички педагог и мастер музикотерапије са вишегодишњим искуством у терапијској примени музике у третирању развојних патологија. Спровођење превентивних програма и рад са децом типичног развоја изводи интердисциплинарни тим (теоретичари уметности, педагози и психолози), са циљем темељног усмеравања кроз дискретне методе.

Музички центар „Musicorn” заговара идеју коришћења музике као социјалног, едукативног, креативног и интегративног оруђа. Ту се реализују индивидуални музикотерапеутски часови, саветодавни рад са родитељима, као и групне радионице почетне музичке стимулације и креативно-подстицајне радионице, на које ће се и фокусирати ова анализа. Подстицај развоја деце остварује се примарно посредством музичких игара. Оне су конципиране тако да је свако дете које учествује увек максимално ангажовано, а основне методе које се користе су експеримент и импровизација. У центру дешавања је креативни ток, а не његов исход; дакле, доживљајни, а не сазнајни процес. То практично значи да овладавање музичким вештинама није примарни циљ ових радионица. Посебно је занимљива чињеница да су аутори програма на вешт начин елиминисали компетитивну компоненту из активности, чиме је обезбеђена егалитарност међу учесницима. Овакав приступ делује несвакидашње, уколико имамо у виду да се већина ваннаставних активности деце своди на некакав вид такмичења: од спорта, преко школа страних језика, све до основне музичке школе.

Поред моторичког и когнитивног развоја деце, у центру „Musicorn” се посредством музичких игара негују и оне способности које су, према теоретским поставкама Марте Нусбаум (Нусбаум, 2012), неопходне за живот у демократском друштву. У редовима који следе, под кровом сваке од три способности које су набројане у првом поглављу, биће анализиране конкретне музичке игре и њихов допринос развоју поменутих способности код деце предшколског и раног школског узраста.

3. 1. Способност критичког мишљења

Премда има научника који оповргавају моћ детета да критички размишља⁴, постоје и теоретичари попут Карла Јасперса (Karl Jaspers, 1883–1969) који су отворено заговарали тезу о човековом „изворном” филозофирању (Јасперс, 1973). Оно је у ствари засновано на првим питањима које дете поставља о свету око себе и на овакав мисаони ангажман спремни су чак и предшколци. Да би се неговало критичко мишљење код деце раног узраста, најважније је подстицати радозналост и машту, без наметања ставова одраслих. У студију „Musicorn” се овај принцип доследно поштује, па музика представља средство за провоцирање размишљања. Погрешни одговори практично не постоје, а деца се стимулишу да, свако у складу са својим развојним стадијумом, активно партиципирају у различитим музичко-говорним импровизацијама. Улога педагога у свим играма је само модерација креативног процеса.

„Чаролија” је игра у којој су интегрисани рад на моторици шаке и унапређивање моћи имагинације. Песма почиње наизменичним отварањем

⁴ Један од најпознатијих заговорника ове тезе је Жан Пијаже (Jean Piaget).

и затварањем шака уз песму на текст: „Ширим прсте, пружам шаке, као сунце своје зраке”. Након тога иде лупкање затвореним песницама које прате речи „Сад ћемо игру играти такву, покажи ми длан...” свако дете у својој руци „чаролијом” ствара замишљени предмет. Хармонска и ритмичка компонента подржавају ово ишчекивање. Уз помоћ короне песма се привремено зауставља на доминантном сазвучју у оквиру речи „длан”. Одмах затим, едукатор пита свако дете да наведе и опише измаштани предмет. Игра се завршава каденцом на речима „и све ставимо у шаку, и сакријемо у џеп”. Кроз ову игру утиче се на развој маште и креативности као неопходних предуслова за развој критичког мишљења. Деца се провоцирају да замисле нешто што не постоји у стварности и да тако на својеврстан начин освесте своје жеље и очекивања. Ова игра успешно се реализује и у најмлађој групи (од 1–3 године), при чему деци помажу родитељи који присуствују радионици. Важно је нагласити да педагог не сутерише детету шта се крије у руци, већ да свако дете у индивидуалном мисаоном процесу дође до одговора.

3. 2. Способност да се светским проблемима приђе као грађанин света.

Синтагма „грађанин света” представља превод грчке речи „kosmopolites”. У Великом речнику страних речи и израза Ивана Клајна и Милана Шипке, термин космополитизам дефинисан је као „тежња за зближавањем људи без обзира на њихову националну, верску или било коју другу припадност” (Клајн и Шипка, 2007: 665). У дечијем свету, космополитизам се може неговати промовисањем заједништва у смислу равноправности; заједништва коме нису препрека наше разлике у бројним параметрима, укључујући религију, етницитет, богатство и класу, род, физичке и менталне карактеристике (Нусбаум, 2012: 20). Зато су сви програми у студију „Musicorn” посвећени и инклузивном образовању⁵. Значајно је и одсуство фолклорних матрица из програма овог центра, чиме се потцртава поменута наднационална компонента. Све песме представљају оригиналну креацију и не ослањају се на фолклорне обрасце било којег етницитета.

За развој способности да се светским проблемима приђе као грађанин света, важан је и здрав однос према ауторитету који се у студију „Musicorn” подстиче на специфичан начин. Деци је у сваком тренутку јасно да је педагог онај ко води радионице, модерира њен ток и поставља границе дозвољеног понашања, али истовремено оставља деци простора за сваку врсту предлога,

⁵ Едукатори у центру „Musicorn” на специфичан начин приступају увођењу инклузије у неформално образовање деце предшколског и раног школског узраста. Дете које је укључено у терапијски програм најпре посећује индивидуалне третмане, а затим се укључује у креативно подстицајне радионице где се, у друштву деце типичног развоја, спонтано уводи у вршњачку групу.

сугестија и изражавања било ког типа емоција. Чак постоје и оне игре у којима свако дете добије шансу да буде својеврстан диригент креативног тока.

Управо таква је музичка игра „Коло около” која претпоставља употребу ударачких инструмената са одређеном висином тона као реквизита, премда је могуће користити и друге типове удараљки. Конкретно, у питању су шарене пластичне тубе (boomsticks) које интонирају основни лествични низ. Најпре се сваком детету додели по једна туба, а затим почиње игра заснована на кретању деце у колони у круг уз певање песме „Коло коло около, играмо се весело, (име детета) ће нам казати шта ћемо се играти”. Након тога песма се привремено зауставља, а оно дете које је прозвано показује на који начин жели да се у наставку игре производи тон на туби (на пример: лупкањем у стопало, колена, испод ноге, у раме, главу, иза леђа, могућности су практично неограничене). Чим дете осмисли и другима предочи свој аутентични покрет, песма се наставља тако што сада сва деца раде задати покрет уз песму „Радите овако, ако знате како, овако, сви ми знамо како, то је нама лако”. Поента је да свако дете, без обзира на његове личне особености, добије прилику да буде предводник групе. Тиме се код деце развија самопоуздање, одговорност за друге, али и свест да је позицију ауторитета могуће променити, те да свако има право да се нађе у тој улози. Игра је намењена деци од 3 до 7 година, мада има примера успешне реализације и у најмлађој групи.

3. 3. Саосећање

Значај саосећања и емпатије за живот у демократском друштву истицали су још старогрчки филозофи који су ове особине често везивали управо за уметност. Поменуте људске карактеристике су кроз векове биле различито дефинисане, али им је увек приписивана висока морална вредност. Мала деца немају урођену моћ емпатије, већ се она код њих временом развија, а вокална музика може благотворно деловати на тај процес. Марта Нусбаум у том контексту истиче значај једноставне дечије песмице „Twinkle twinkle little star, how I wonder what you are“ и наводи

„Деца желе да сазнају нешто више о звездици и тако уче да замишљају да оно што изгледа само као обличје на небу поседује некакав унутрашњи свет, донекле тајанствен, донекле сличан њиховом”
(Нусбаум, 2012: 250).

Нусбаум даље објашњава да се овим путем дете навикава да закључује на основу наслућивања, што је први корак ка формирању саосећајне респонзивности на нечије потребе.

Већина музичких игара у центру „Musicorn” усмерена је ка неговању разумевања за осећања, проблеме и специфичности друге особе. Литерарна компонента ових игара има природно значајну улогу, али и музичка компонента својим особеностима доприноси развоју саосећања. То је посебно важно код деце најмлађег узраста која реагују импулсивно и код којих вербализација још није довршена.

Парадигматичан пример музике за развој саосећања је поздравна песма која се у студију *Musicorn* примењује као интерактивна добродошлица за децу свих узраста. Свака радионица отпочиње тако што едукатор заједно са осталом децом пева: „Здраво (име детета), како си ти данас?”, при чему музички ток подржава постављено питање задржавањем на доминантном сазвучју уз употребу короне. У центру „Musicorn” се свако дете охрабрује да искрено одговори на питање. На тај начин, осим најчешћих одговора: „супер”, „добро”, „фино”, у пракси сусрећемо и одговоре „нисам баш добро” или „лоше” или пак нешто сложеније описне облике као што су „добро сам до неба”, „супер сам до месеца” и др. Педагог прихвата сваки одговор и применом методе импровизације, адаптира наставак песме оним речима којима је дете исказало своје тренутно стање. Ако опис припада спектру радосних осећања, песма се наставља са текстом који је парафраза управо тих речи „Ја сам добро данас” или „Ја сам супер до месеца”, или сл, а уколико је дете показало да тренутно није добро расположено, тонски род мутира у мол, а текст парафразира дечије речи: „Нисам добро данас” или „Баш сам тужан данас”. Педагог мотивише децу да хорски испевају други део песме. Поздравна песма помаже свим учесницима да перципирају друге као носиоце осећања која су, према често различита од наших, подједнако вредна пажње.

4. ЗАКЉУЧАК

Анализа музичких игара заступљених у програмима студија „Musicorn” показала је да се и код деце најмлађег узраста може развијати способност логичког мишљења, саосећање и космополитизам. Опсервацијом процеса интерпретације игара закључила сам да музика подстиче децу да критички сагледавају и тумаче свет око себе. Поред тога, присно садејство музичке и поетске компоненте самих активности снажно је мотивисало полазнике да самостално доносе одлуке, истовремено поштујући ауторитет едукатора, као и права и осећања друге деце. Из свега наведеног произилази да је музички центар „Musicorn” један од стубова образовања за демократију у сфери вансистемске едукације у Србији.

Званични документ Националног просветног савета Републике Србије, којим се утврђују опште основе предшколског програма⁶, прописује да је

⁶ Правилник о општим основама предшколског програма, број: 110-00-03919/2006-02, Београд, 2006.

примарна улога музичких активности деце у првој години живота „стварање ведре атмосфере”. Ово је парадигматичан пример третмана музике у српским васпитно-образовним процесима: укалупљивање у превазиђене романтичарске оквире и истовремена маргинализација њених суштинских потенцијала. Актери ваншколског образовања, укључујући и студио „Musicogn”, у позицији су да утичу на промену оваквог стања, како у прописима, тако и у пракси. Наиме, иако овакви неформални центри активно партиципирају у остварењу циљева демократског образовања, њихови домети су ограничени јер нису доступни свој деци. Суштинска промена могла би се остварити када би едукатори који су посвећени начелима образовања за демократију, под кровом струковних удружења, а посредством јавног заговарања, утицали на Министарство да ревидира своје правилнике у складу са савременим достигнућима музичко-педагошке теорије и праксе. Паралелно би ваљало спровести системску едукацију наставног кадра, чиме би се васпитачима, учитељима и наставницима помогло да активности планирају у складу са начелима демократског образовања. Тек тако би образовни систем био на добром путу да искористи пуне капацитете времена предвиђеног за наставу музике. Тада би музичка игра постала окосница креативног процеса у коме се негује богатство људских односа, охрабрује критичко мишљење и развија моћ перцепције и просуђивања.

Литература

Gutmann Amy. 1999. *Democratic education*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Клајн, И. и Шипка, М. 2007. *Велики речник стираних речи и израза*. Нови Сад: Прометеј.

Јасперс, Карл. 1973. *Филозофија еџзистџенције*. Београд: Просвета.

Нусбаум, Марта. 2012. *Не за џрофийџ. Зашиџо је демократиџи џоџредна хуманисџика?* Београд:

Фабрика књџиџа

Нусбаум, Марта. 2012. Неговање човечности: класична одбрана реформе у либералном образовању. А. Коларић и Д. Илић (ур.) *Образовање за демократиџију*. Београд: Фабрика књџига: 247–276.

Плавша, Душан. 1989. *Музичко – џедаџошке дилеме и џеме: чланици и расџраве*. Нови Сад: Академија уметности.

Nataša Tasić

**THE ROLE OF MUSICAL PLAY IN EDUCATION FOR DEMOCRACY:
CASE STUDY OF STUDIO „MUSICORN“**

Summary

This paper is based on Martha Nussbaum's hypothesis on dominance of economic over human development in contemporary educational systems. This trend, even in traditionally democratic societies, diminishes the role of humanistic sciences and underestimates the importance of art in education. From the perspective of the education for democracy, nurturing the wholeness of human's personality is the essential part of any educational effort. In this process, arts and music have crucial function. The role of musical plays in preschool education is a subject of this paper. As a case study, I analyzed pedagogical methods and concrete musical plays used in Studio Musicorn in Nis. Findings of the study were compared with the list of capabilities that, according to Nussbaum, should be developed by each individual during her education. Finally, I pointed out the endowment of musical plays in the process of formal and informal education for democracy.

Key words: musical play, education, democracy, art

Prethodno saopštenje / *Preliminary statement*

UDK 781.42 : 371.3 J. J. Fuks

IGRA SA PRAVILIMA „RITMIČKIH VRSTA“ U IZUČAVANJU VOKALNOG KONTRAPUNKTA

Danijela Stojanović

Univerzitet u Nišu

Fakultet umetnosti

danijela63@yahoo.com

Sažetak

Osnovni zadatak i cilj nastave kontrapunkta je praktično ovladavanje kontrapunktskim tehnikama, razvijanje polifonog sluha kod učenika, osposobljavanje za slušno i analitičko opažanje više melodijskih linija u polifonoj muzici, osposobljenost učenika za samostalno izgrađivanje polifonog stila i pisanje polifonog oblika.

Kontrapunkt se kao tehnika komponovanja izučava od 9. veka, pojavom prvih višeglasnih oblika, preko različitih škola kompozitora, a samim tim i razvoja teorije i nauke o kontrapunktu. S obzirom na njegov dug istorijski razvojni put, veliki broj teoretičara bavio se njegovim izučavanjem, od kojih je najviše značaja za razvoj kontrapunkta imao Johan Jozef Fuks. On u teoriju postepenog savladavanja kontrapunkta kao veštine uvodi metodu „ritmičkih vrsta“.

U radu će biti predstavljena Fuksova definisana pravila za izučavanje slobodnog dvoglasnog stava u svih pet ritmičkih vrsta (1:1, 2:1, 4:1, sinkopirani kontrapunkt i floridus), koja se u nastavnoj praksi može primeniti i kroz igru sa pravilima dvoglasnog stava. Duži, ali ujedno i temeljitiji put za izučavanje dve samostalne melodijske linije u vokalnom kontrapunktu, u dosadašnjoj muzičkoj pedagogiji pokazao se kao veoma uspešan, te su samim tim „ritmičke vrste“ postale obavezni metodski postupak.

Ključne reči: Igra, vokalni kontrapunkt, ritmičke vrste, metodski postupak.

UVOD

U nastojanju da definiše pojam igre, autor Huizinga (1970) je analizirao veći broj osnovnih karakteristika igre, ukazujući na njen značaj u razvoju civilizacije. Navodeći i obrazlažući nedostatke dosadašnjih definicija igre, autor definiše značenje i pojam igre kao

„dobrovoljnu radnju ili delatnost, koja se odvija unutar nekih utvrđenih vremenskih i prostornih granica, prema dobrovoljno prihvaćenim, ali i beziznimno obaveznim pravilima, kojoj je cilj u njoj samoj, a prati je osjećaj napetosti i radosti te svijest da je ona `nešto drugo`, nego `obični život`.“

(Huizinga, 1970: 44).

Vrlo često se uz pojam muzike koristi i pojam igre. Sviranje na nekom instrumentu sa sobom nosi sve formalne oznake igre: odvija se na ograničenom prostoru, ponovljivo je, postoji kao red, ritam i pravilno izmenjivanje, a slušaoca i izvođača iz sfere svakodnevnosti prenosi u neko vedro raspoloženje, koje se pri slušanju muzike pretvara u užitak i pobožnost (Huizinga, 1970). Uzajamna povezanost muzike i igre zasnovana je na zajedničkim elementima. Ritam i harmonija su u istom smislu elementi i igre i muzike.

Autor Huizinga (1970) tvrdi da ne postoji ništa lakše nego svakoj nauci, na temelju njene izdvojenosti unutar granica vlastitih metoda i pojmova pridati igrački značaj. Ujedno postavlja pitanje može li nauka unutar svog područja, ograničeno njenim metodama, „ući u igru“. Jer ukoliko stručnjak za neku nauku pomoću pojmovnog aparata svoje struke može i igrati, onda on nauku postavlja na igračku stazu takmičarskog karaktera (Huizinga, 1970).

1. TEORETIČARI U PROUČAVANJU VOKALNOG KONTRAPUNKTA

Kontrapunkt je, kao tehnika komponovanja, imao dug istorijski razvojni put, od 9. veka, pojavom prvih višeglasnih oblika, preko različitih škola kompozitora, a samim tim i razvoja teorije i nauke o kontrapunktu, sa kulminacijom u instrumentalnoj baroknoj polifoniji. Proučavanjem vokalnog kontrapunkta bavili su se kroz istoriju i njegovi savremenici. Johanes Tinktoris (Tinctoris, J, 1446-1511) (Živković, 1979) u svojoj studiji *Liber de arte contrapuncti* klasifikuje različite načine kontrapunktiranja. Notu prema noti naziva „contrapunctus simplex“, kontrapunkt u manjim notnim vrednostima u odnosu na kantus firmus „contrapunctus diminutus“, kontrapunktiranje u približno jednakim notnim vrednostima „cantus planus“, a kontrapunktsku melodiju složenijeg ritma „cantus figuratus“.

Sledeći teoretičari koji su se bavili proučavanjem vokalnog kontrapunkta su podražavali Tinktorisa i dopunjavali njegovu teoriju svojim ličnim stavovima i saznanjima. Jedan od njih je Nikola Vićentino (Nicola Vicentino, 1511-1572) koji se bavio analizom kontrapunktske tehnike vokalne i instrumentalne muzike, duhovne i svetovne, proučavao je sinkopirane disonance, imitaciju i izražajnost melodijskih linija, a od izuzetnog značaja su njegova uputstva za primenu teksta (Vicentino, 1555).

Pored Nikole Vićentina, koji se takođe bavio problematikom vokalnog kontrapunkta i njegovih karakteristika, je njegov savremenik Đozefo Zarlino (Gioseffo Zarlino, 1517-1590). On je posebno pažnju posvećivao razmatranju tretmana konsonanci i disonanci, kao i intervalskih skokova u melodiji, i time ostavio dubok trag u istoriji teorije i nauke o kontrapunktu (Zarlino, 1558). Njegovu teoriju su kasnije preuzeli mnogi budući teoretičari.

Od izuzetnog značaja za razvoj kontrapunkta, podjednako kao nauke i kao tehnike komponovanja, bio je bečki teoretičar i kompozitor Johan Jozef Fuks (Johann Joseph Fux, 1660-1741). U delu *Gradus ad Parnassum* (Fuks, 1725)

Fuks razrađuje metodski postupak za izučavanje kontrapunkta, prvenstveno zasnivajući se na delima Palestrine i njegovih savremenika. On uvodi u teoriju metodu postepenog savladavanja kontrapunkta kao veštine - „ritmičke vrste“, prvo kroz dvoglas, a kasnije troglas i četvoroglas. Ovakvom metodom nastave kontrapunkta služile se i razrađivati je mnogi autori i pedagozi tokom 18, 19. i 20. veka (Cherubini, Ballermann, Jeppesen, Schönberg...). Iako su se i njegovi prethodnici bavili sličnim metodama, ipak se njegova teorija pokazala kao najuspešnija za savladavanje dvoglasnog kontrapunktskog stava i sagledavanje dveju ravnopravnih i razvijenih melodijskih linija. U pedagoškoj praksi ova metoda je pokazala dosta dobre rezultate.

Analizirajući celokupan Palestrinin opus, vokalni kontrapunkt je proučavao i danski muzikolog Knud Jepsen (Jeppesen Knud, 1892-1974). Što se metodskog postupka tiče on zadržava „ritmičke vrste“, a podjednako se bavi objašnjavanjem imitacije i kanona, kao i proučavanjem i analiziranjem Palestrininih moteta i misa (Jeppesen, 1970).

Teoretičari koji su živeli i radili od 16. do 20. veka (Ernst Richter, 1808-1879; Hugo Riemann, 1849-1919; Salomon Jadassohn, 1831-1902) smatraju da je za ovladavanje kontrapunktskom tehnikom potrebno znanje iz harmonije, te se njihovi metodski postupci za izučavanje polifone kompozicije zasnivaju na akordskom kretanju, vezivanju akorada, načinima moduliranja, počevši prvo od četvoroglasnog stava, preko troglasa pa do dvoglasa, s tim da zadržavaju obrađivanje kantus firmusa prema Fuksovoj metodi (Riemann, 1908).

Početak 20. veka predstavlja i novi početak u proučavanju kontrapunkta. Naime, savladavanje tehnike pisanja slobodnog dvoglasnog stava po „vrstama“ smatra se zastarelim i traže se novi metodski postupci za direktnije i brže proučavanje linearnosti. Nastojanjem da se izbegnu ritmičke vrste za izučavanje vokalnog kontrapunkta bavili su se Sergej Tanjejev u svojoj originalnoj studiji (Танеев, 1906) i Bruno Červenka (1981).

2. SADRŽAJ PREDMETA VOKALNI KONTRAPUNKT

Izučavanje nastavnog predmeta zasnovano je na kompatibilnosti ishoda, ciljeva i nastavnih sadržaja. Vokalni kontrapunkt se izučava u III razredu srednje muzičke škole i na I godini osnovnih akademskih studija. Zadatak nastave vokalnog kontrapunkta u srednjoškolskom muzičkom obrazovanju je razvijanje sposobnosti za sagledavanje istorijskog razvoja kontrapunkta, razvijanje sposobnosti razlikovanja vrsta imitacije i razvijanje sposobnosti rada na vokalnom kontrapunktu. Kao krajnji cilj predmeta predviđena je praktična izrada jednog dela troglasnog moteta na zadati tekst (*Служдени ѿласник РС-Просвѣѣни ѿласник*, 4/96).

Ishod predmeta Vokalni kontrapunkt na fakultetima je osposobljenost studenata za samostalno analitičko sagledavanje višeglasne polifone kompozicije i praktičnu izradu troglasnog trodelnog moteta u skladu sa vokalnom renesansnom polifonom

muzikom. Kao krajnji cilj nastave predviđena je izrada troglasnog trodelnog moteta sa zadatim tekstovima po ugledu na Palestrinin motet.

S obzirom na to da se vokalni kontrapunkt izučava i u srednjoj školi i na fakultetima postavlja se pitanje koja je razlika u nastavnim sadržajima. Pored toga što se zadaci razlikuju u obimu, suštinska razlika je u nastavnim sadržajima, tj. u metodskom postupku izrade troglasnog polifonog stava. U nastavnim sadržajima Vokalnog kontrapunkta u srednjoj školi se posle kratkog istorijskog pregleda, modusa, izgradnje kontrapunktske melodije i tretmana disonanci dolazi direktno do izgradnje dvoglasnog stava kao floridusa (mešovitog kontrapunkta). Pri tom, treba imati u vidu da su nastavni planovi i programi pre stupanja na snagu postojećih iz 1996. godine, sadržali metodski postupak obrade dvoglasnog stava preko ritmičkih vrsta. U nastavnim sadržajima Vokalnog kontrapunkta na fakultetima zastupljena je metoda ritmičkih vrsta (prva vrsta – 1:1, druga vrsta – 2:1 ili 3:1, treća vrsta – 4:1 ili 6:1, četvrta vrsta – sinkopirani kontrapunkt i peta vrsta – floridus), koja se u dosadašnjoj praksi pokazala kao izuzetno efikasna.

Uočeno je da nastavni sadržaji Vokalnog kontrapunkta za srednje muzičke škole isključuju mogućnost savladavanja polifone tehnike preko „ritmičkih vrsta“. Opravdanje za takav način rada najverovatnije leži u nedovoljnom broju nedeljnih časova, jer je za primenu ove metode prevashodno potrebno više vremena nego što je precizirano u nastavnim planovima. Jedan od razloga za neuspešno savladavanje dvoglasnog polifonog stava leži najviše u ovom delu. Do sada je praksa pokazala da je sa „vrstama“ duži put, ali je znanje trajno usvojeno, te je preporuka da se sagledaju mogućnosti promene srednjoškolskih nastavnih planova i programa.

Za razliku od srednje škole, nastavni sadržaji Vokalnog kontrapunkta na fakultetima baziraju se na principu ritmičkih vrsta. Veliki značaj se daje postupnosti u proučavanju vokalnog kontrapunkta, praktičnom izradom svake od ritmičkih vrsta. U nastavnoj praksi se do sada pokazalo da pravila ritmičkih vrsta mogu dodatno stvoriti otpor prema proučavanju vokalnog kontrapunkta, ukoliko se ne primenjuju adekvatno. Stoga je veoma značajno kako i na koji način prezentovati studentima ove nastavne sadržaje. Ako se uzme u obzir njihovo polje interesovanja, okruženje, TV emisije, svakodnevnu primenu informacionih tehnologija i slično, vrlo je lako prilagoditi proučavanje pravila ritmičkih vrsta kroz igru.

3. IGRA SA PRAVILIMA „RITMIČKIH VRSTA“ U IZUČAVANJU VOKALNOG KONTRAPUNKTA

Proučavajući pojam dečje igre, mnogi autori su u dosadašnjoj pedagoškoj, psihološkoj i metodičkoj literaturi pokušali da naprave klasifikaciju. Sve klasifikacije imaju različit povod i osnovu, pa samim tim se u suštini i razlikuju. One se zasnivaju na poreklu igre, na sadržaju, zavise od načina izvođenja, broja učesnika, mesta i

funkcije igre, kao i od toga koju veštinu razvija određena igra kod dece (Trnavac, 1979). Imajući u vidu brojne klasifikacije, za potrebe ovog rada izabraćemo klasifikaciju igara koja odgovara razmatranoj problematici u ovom radu. Autorka Bartušková (prema Trnavac, 1979) igre svodi na dve kategorije: stvaralačke igre (tematske, dramtizirajuće i konstruktivne) i igre sa pravilima (pokretne igre i didaktičke igre). S obzirom na to da je izučavanje vokalnog kontrapunkta direktno povezano sa nastavnim procesom, kategorija igra sa pravilima-didaktičke igre su podređene specijalnim vaspitno-obrazovnim zadacima koji su unapred postavljeni. Oblik i sadržaj igre određuje nastavnik, sa određenim pravilima, u vidu zadatka koji treba rešiti ili uraditi (Trnavac, 1979).

Iako se u praktičnoj nastavi kontrapunkta najčešće primenjuje grupni i individualni rad, prilikom izučavanja dvoglasnog stava može se primeniti i rad u parovima. S obzirom na to da se pravila ritmičkih vrsta podjednako odnose na izgradnju melodije u oba glasa u postavljanju dvoglasnog stava, stoga prilikom praktične izrade pojedinačno svake vrste, rad u parovima značajno doprinosi krajnjem ishodu predmeta.

Izučavanje vokalnog kontrapunkta zasniva se na savladavanju slobodnog dvoglasnog stava (dva floridusa) dva susedna horska glasa. Melodije su građene po pravilima, a da bi bile samostalne moraju takođe biti izgrađene po pravilima. Jedan glas, bilo gornji bilo donji, ima melodiju kantus firmusa u celim notama. Melodija u drugom glasu, takođe bilo gornjem ili donjem, zapisana je kao kontrapunktska melodija kroz kontrapunktske, ritmičke vrste, različitih notnih vrednosti. Ritmičke vrste, kao metodski postupak, predstavljaju dobru pripremu za savladavanje slobodnog dvoglasnog stava. U prvoj vrsti odnos glasova je 1:1, melodija kantus firmusa i kontrapunktska melodija zapisane su u celim notama. U drugoj vrsti, odnos glasova je 2:1, tj. kontrapunktska melodija se kreće u polovinama. U trećoj vrsti odnos glasova je 4:1, kontrapunktska melodija je u četvrtinama. Četvrta vrsta ima sinkopirani kontrapunkt u polovinama, dok u petoj vrsti kontrapunktska melodija ima mešoviti ritam (floridus).

3.1. Rad u parovima kroz igru ritmičkih vrsta

Za utvrđivanje i primenu pravila prve vrste kroz vežbanje može se primeniti sledeća metoda rada: učenik/student br. 1 u svom zadatku piše kantus firmus u donjem glasu, dok učenik/student br. 2 istovremeno u svom zadatku piše kantus firmus u gornjem glasu. Tom prilikom i jedan i drugi moraju imati u vidu kontrapunktsku melodiju koju treba napisati u drugom glasu, poštujući pravila ove vrste. Nakon toga studenti zamenjuju svoje zadatke i komponuju kontrapunktsku melodiju na kantus firmus koji su prethodno jedan drugom zadali u odvojenim zadacima. Na taj način, pored uvežbavanja prve vrste dvoglasnog stava, utvrđuju i prethodnu nastavnu jedinicu - pravila izgradnje melodije. Nakon

urađenih zadataka može umesto nastavnika učenik/student br. 3 da pregleda zadatake, obeleži eventualne greške i utvrdi ocenu. Na taj način se kod učenika/studenata razvija i kritičko mišljenje.

Kod praktične izrade ostalih vrsta metoda rada je isti. Kako se kontrapunktska melodija kroz ritmičke vrste usložnjava, tako i pravila postaju sve složenija. Iz tog razloga poželjno je da učenici/studenti, prilikom izrade pojedinačnih zadataka uvek zamene uloge kako bi podjednako savladali izgradnju kontrapunktske melodije kroz primenu ritmičkih vrsta.

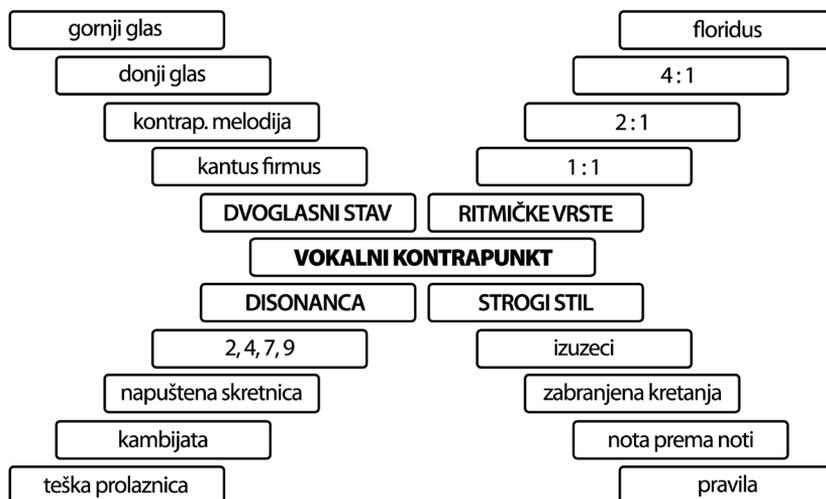
3.2. Igra „kukavičje jaje“ (pronadi greške)

Jedna od omiljenih igara u nastavi kontrapunkta je i asocijacija. Nastavnik će pripremiti jednu asocijaciju koja će sadržati određene pojmove iz oblasti vokalnog kontrapunkta. Provera znanja kroz ovu igru asocijacija je učenicima/studentima zanimljiva i interesantna. Nastavnik će podeliti učenike/studente na dve grupe (tima), čime će ova igra razviti takmičarski duh. Članovi tima će otvarati jedno po jedno polje i pokušati da odgonetnu pojmove iz kolone A, B, V i G, kao i konačno rešenje. Igra dobija veseli i takmičarski karakter u odgonetanju pojmova. Na kraju, prilikom dobijanja konačnog rešenja, zadovoljstvo je obostrano kod oba tima, bez obzira na pobednika igre

ZAKLJUČAK

Izučavanje Vokalnog kontrapunkta je u nastavnoj praksi pokazalo da je za praktično ovladavanje kontrapunktskim tehnikama, razvijanje polifonog sluha kod učenika/studenata i osposobljenost za samostalnu izradu polifonog stila i pisanje polifonog oblika, neophodno da u sadržaju predmeta bude zastupljen i metodski postupak kroz izučavanje ritmičkih vrsta. Imajući u vidu da su pravila brojna, pojedinačno za svaku vrstu, to može stvoriti dodatni otpor kod učenika/studenata. Ukoliko se ova stroga pravila u vrstama proučavaju kroz igru, može se očekivati pozitivan ishod nastavnog predmeta Vokalni kontrapunkt.

Prilog 1: Primer asocijacije sa otvorenim poljima



Literatura

Vicentino, Nikolo. 1555. *L`antica musica ridotta alla moderna practica*.
 Zarlino, Giozeffo. 1558. *Instituzioni harmoniche*.
 Johan, Jozef Fuks. 1725. *Gradus ad parnassum*. Beč.
 Kajoa, Rože. 1965. *Igre i ljudi - maska i zanos*. Beograd: Nolit.
 Kamenov, Emil. 2006. *Dečja igra - vaspitanje i obrazovanje kroz igru*. Beograd: Zavod za udžbenike.
 Правилник о изменама и допунама Правилника о наставном плану и програму за стицање образовања у четворогодишњем трајању у стручној школи за подручје рада култура, уметност и јавно информисање. *Службени гласник РС-Просветни гласник*, 4/96.
 Simić, Kojo. 2015. *Osnove metodike nastave*. Brčko: Evropski univerzitet.
 Šefer, Jasmina. 2012. *Kreativna nastava u praksi: Igra i istraživanje*. Beograd: Institut za pedagoška istraživanja.
 Танеев, Сергей. 1906. *Подвижной конітрапунктї сїроїої иисьма*. Москва: „Издание М.П. Беляева“.
 Trnavac, Nedeljko. 1979. *Dečja igra – opšta pedagoška pitanja*. Gornji Milanovac: NIRO „Dečje novine“.
 Huizinga, Johan. 1970. *Homo ludens - o podrijetlu kulture u igri* (prevod sa nemačkog: Ante Stamać). Zagreb: Matica hrvatska.

Danijela Dj. Stojanović

**PLAYING WITH RULES OF “RHYTHMIC TYPES”
IN STUDYING VOCAL COUNTERPOINT**

Summary

Studying of Vocal counterpoint has shown, in teaching practice, that- for practical mastering of contrapuntal techniques, the development of polyphonic hearing in pupils/students, and training students for individual creating of polyphonic style and writing polyphonic form- it is necessary to introduce a methodological procedure through studying of rhythmic types in the subject content. Taking into account that the rules are numerous, individually for each type, this can create an additional resistance among pupils/students. If these strict rules of types are studied through the play, a positive outcome of the subject Vocal counterpoint may be expected..

Key words: play, vocal counterpoint, rhythmic types, methodological procedure.

IV
DIGITALNE IGRE
(Digital games)

Originalni naučni rad / *Original research paper*

UDK (316.772.5 : 004.8) + (24-264+2-1)

VIDEO GAMES - PARALLEL UNIVERSE OF THE NEW MILLENNIUM

Smiljka Isaković

University of Kragujevac

Faculty of Hotel Management and Tourism in Vrnjačka Banja

smiljkais@gmail.com

Abstract

Modern man devotes his spare time to media such as film, television, computer – by imitating mythological ideals man departs from reality and enters a virtual space. Myths lie in the roots of any religions, because they establish models of human behaviour. Eliade calls this concept the “eternal return“, a feeling known to any experienced gamer. Nostalgic for the imaginary past, the gamer is an ideal consumer and enjoys in the virtual reality of video games. There he pursues his „monomyth“ (J. Joyce), which is but a hero’s quest overcoming physical and psychological obstacles, an eternal battle between the good and the evil, towards either victory or discovery of oneself. The gamer identifies himself with the figure of the hero who travels throughout a dangerous world where he almost always wins. If he loses, he can always go back and correct the errors, which is hardly possible in the real world. It is here that an overwhelming attraction of the modern multimedia lies, a virtual world, so different from reality, a world where an apt gamer can become a mighty hero, a victor or a god. As an intrinsic setting of the archetypal pseudo-mythology, music plays an important, almost organic role, thus supplementing the multimedia genre.

Key words: myth, religion, media, virtual reality, video games.

1. SCREEN LITERACY AND MEDIAMORPHOSIS

Modern culture has become a culture of motion pictures, whereas we have become “screen” people. According to certain media theoreticians, this is the second Gutenberg shift, from printed to screen cultures, from literacy to visualness, which is all made possible by a dramatic and expansive development of digital technology in the new millennium (Lem,1977). It took printing several hundred years to settle in the world of books, it needed only several decades for the book world to transform into the visual one (the process of time compression, acceleration of technological change, described in the futurologist Toffler’s *The Third Wave*). Four billion new screens are sold worldwide annually - this means a new screen

for every person on the planet every year. The screen literacy tools – text, sound and movement – are already amalgamated into the unique intermedium that flows through an ever-present world network of the Internet. These tools enable us to make our fantasies come true in a spontaneously and all-embracing manner, so far known only in the science fiction domain.

Mediamorphosis (“the media transformation”) is a term describing the technological revolution of communication: development of high technology and digital devices change both the process and contents of human communication and the media (Fidler, 1997). In addition to technology development, media undergo transformations due to social, cultural, political and economic changes, as a response to a complex interactivity of social and technological innovation. The transformation of media on the global level is characterised by their co-existence with old forms, by a gradual metamorphosis of the old media into new ones and by the challenge the adoption of new media brings (Spengler, 1976). History witnesses that the society has always changed under the influence of new media (McLuhan, 1964). Our civilisation has developed through three phases: the evolution of speech, the emergence of written communication and the advance of a digital language. The third mediamorphosis is characterised by the emergence of electricity, telegraph, photography, electromechanical devices and electronic technology, followed by the development of computers and the Internet. Linking millions of people into a global network enhanced the change of consciousness on a global level. The digital language evolved, similarly to the two other forms, the spoken language and the written language before it, from the old forms and media. Unlike the spoken and written languages, the digital language enables communication between man and the machine, but also between the machine and the machine. What is distinguished as text, picture or sound is today irrelevant in the digital language, since everything is presented in bits. Everything happens on the basis of the zero and one relations (Galloway, 2006). As futurologist Toffler predicted in 1981, we are today at an early stage of this transformation which is gaining in speed (Toffler, 1981). All three levels of human communication, intrapersonal, interpersonal (one-to-one) and multipersonal are integrated into the multimedia as the ultimate interactive media concept.

Mediamorphosis, media transformation, is based on a number of principles: *co-evolution and coexistence* (all media forms exist and develop together, in a complex and adaptive system – old forms affect new ones); *transformation* (new media gradually evolve from the old ones); *spread* (new media forms retain and expand the dominant features of the previous ones); *survival* (older forms adapt and develop in order to survive); *opportunities and needs* (new media are not successful because they are so attractive – there has to be a market demand as well as social, political, economic and other reasons that act as motivators); *lagging in acceptance and adopting* (in order to succeed, new technologies always need more time than expected (Fidler, 1997).

2. VIDEO GAMES OF THE NEW ERA

Our lives are enriched by what we do in our free time, an important component of which is certainly video game playing. As forms of multimedia, video games can be recognised as cultural forms, with a by-production of symbolic meaning. Games are in fact only *rules*, which structure our interaction with particular objects to create experience/an activity/a practice. The relationship between games and culture is complex, in terms of the ways in which games exist within a framework of culture: conception, production, circulation and consumption as cultural objects are related to the culture of a society, which a historian Peter Burke defines as *customs, values and a way of life* (Burke, 2008).

Some sociologists maintain that *gaming* is one of the most important activities of modern man (nota bene: it is not a coincidence that ancient Greeks began to occupy themselves with philosophy at the same time when their ritual games emerged – the Olympic and other games). One reason for which video games are important is the structured and predetermined manner in which heroes and heroines in the games live, the manner in which we ourselves sometimes wish to live our own lives (Cogburn, 2009). Hence video gamers enjoy in their assumed roles on the screen since they can live such lives if only for a short time. Presuming it is not mere escapism, can we learn anything about our place in the universe by killing dragons, hunting for treasure or wearing "One ring that rules them all" on a two-dimensional screen?

A phenomenon of the conception and reception of video game culture, the consumption and production, was already addressed in Baudrillard's 1968 study *The System of Objects* (Baudrillard, 2005), where the idea of play, of the ludic, is, following Foucault, essential to the genealogy of consumption. Also, the recognition that the circulation of game objects is a cultural activity has long been present, not only in terms of the creative or cultural economy, but also in diplomatic terms (for example, the Polish nation's presentation of a copy of *The Witcher 2* to Barack Obama in 2011). It might be possible to perceive games as cultural because, in addition to producing symbolic meaning, or representing culturally situated conceptions and ideas, they also provoke cultural responses which are clearly grounded in the cultures where they exist.

Our daily life would be much less confusing for every one of us if we could receive large, luminous messages, such as in games, related to important events in our lives. What we choose among games, or among arts, is an important message for us, although no one has so far seriously engaged in the study of the role of entertainment such as games. High and enduring attractiveness of this genre still faces a wall of scepticism, pessimism and hostility among the "serious" academic and artistic community. This, nevertheless, is the future which will probably be discussed in a hundred years or so. In accordance with the motto of Shakespeare's Globe Theatre, "All the World's a Stage" (*All the world's a stage, and all the men*

and women merely players: they have their exits and their entrances; and one man in his time plays many parts), every person spends a large part of their lives playing different roles. Some of these roles come naturally, some do not, yet, this fact is not closely related to the expected quality of performance of a certain role (Piskač, 2011). Carl Gustav Jung wrote extensively on an unavoidable role play in a civilised world. According to him, certain roles, such as parenthood, belong to the domain of "collective unconscious", the genetic memory of any human being (Jung, 2008). Although his understanding of the collective unconscious was not taken seriously at the time, today it has an important effect on modern understanding of mythology, hence on the ideas of traditional RPG video game designers. Besides, modern man is often highly nostalgic about imaginary past that often did not even exist. Eliade terms this concept "an eternal return", a feeling familiar to every experienced video gamer. In virtual heroic sagas, best presented by music, sound and film, nowadays by interactive video games, the gamer feels as if he revisiting the world he once used to know, his "Paradise lost" (Eliade, 1991). Sometimes this means that affinity towards certain kinds of fairy tales, and, consequently, games, reveals our feeling that what happens there reflects or supplements the storytelling on this side of the screen. The call of the screen mythology, a virtual world of utopia, is irresistible (Adams, 1998).

3. RP(G), MONOMYTH AND CONTEMPORARY HEROES

RPG – role playing-video games (*role-playing games* or RPGs) make one of the most popular genres of video games today, where the gamer controls his/her chosen character with whom he/she travels or passes through the virtual world of the game. Through the fortune and development of his character the gamer accomplishes tasks or goes on a quest and can build up and improve his (chosen) character / himself in the course of the game. Online games are becoming increasingly popular. They range from those that are played between two players and last for a short time, to the biggest games that involve thousands of gamers worldwide (*massively multi-player online role-playing game – MMORPG*). In the MMORPGs, gamers log in and log out of the game, share the virtual space and see themselves as their avatars on the screen, in the virtual surroundings that is ever present and that never changes. The gamers often opt for stories that to some extent reflect the life they would like to live in reality. The screen has become a stage on which life is lived.

A voyage through life is a quest for one's real "self", for a personal myth that is only ours and is around us. However, on a deeper level, it reflects the world myth which James Joyce and Joseph Campbell call a "monomyth". As individuals and as a group we have to place our personal myth into a proper relation to the human, general myth, the archetype. It is necessary to discover again a magic of unknown in our lives. The monomyth is a reflection of the voyage

of a heroic figure or our own voyage through physical or psychical worlds, and, simultaneously, the development path of the human race towards full self consciousness (Cogburn,2009). According to Campbell (“Follow your Bliss!”), a hero is a man or a woman capable of getting over their personal and local historical limitations in order to develop into a healthy, normal human individual (Campbell,1995). A hero acts in a manner we ourselves would like to act and to be, but, however, we dare not. Assuming roles of heroes in video games fulfills a deep desire in us to be heroes ourselves and it gives the gamers a feeling of power. This is one of the reasons why video games are so popular with the young people, who are still not capable of fully controlling their lives. The gamer sometimes feels like a god who has the power to create or destroy the world, a country or a nation. And, most importantly, if he makes a mistake, he can always go back to the start, *game over – game replay*, which is not possible in real life.

Another form of human psychology which Jung considered to be universal, is a tendency to identify ourselves with some arbitrary segment of collective psyche (in real life, people often imagine themselves in clichéd heroic/epic roles – Jung terms every such assumed role someone’s “persona”). The gamers also assume roles; this, however, does not mean that they do not live in the real world. Namely, the difference between a pathological assuming of Jung’s “persona” and a gamer in a RPG is big – a RPG is still only a kind of game in which one takes part voluntarily and willingly, and the most important is that it is still just a game, a source of entertainment and pleasure, not of psychical stress and real danger.

Is it really so? Do we want to be different in a virtual world from what we are in the real one? Certain sociologists maintain that people do not want essential change, therefore in the virtual world of games each version of a hero’s quest in fact reflects different aspects of our consciousness – our personality splits into these characters in order to play the drama of our lives on the screen (Rank,2015). Implicitly, our choice of stories in the games is based on the feeling that what happens there reflects the narrative structure of our lives in reality. Mythical heroes from the past (Gilgamesh, Theseus, Tristan, Parsifal) are replaced by the heroes from the virtual world – Superman, Batman, Witcher, Jedi (Sapkowski, 2015). Music is an inseparable segment of the video games and accompanies the development of the heroic *quests* of the virtual world, wherein it is more successful and more organically connected with the interactive action. The best known film composers create music for the video games leaning on the monumental music mythology of the composers from the period of European romanticism, Wagner primarily. The great Hollywood film music composer Max Steiner once said that had Wagner (Richard Wagner, 1813-1883) been alive, he would now be the best screen composer. The path from the German to the global *leitmotif* of music mythology was extremely fast - in the new millennium it is followed by new generations of composers in a genre that will govern the future. Leitmotif (the lead theme) denotes a music phrase or theme, harmonic progression or only the

rhythm, and is used to musically define a certain character, situation or idea. It is used in opera, film and in audio-visual media (Zembylas, 2012). It is especially important for the domain of video games. What remained of the German music mythology in the global-leitmotif mythology was largely influenced by Wagner. It is the use of an ample, live orchestra sound with wind players in epic sagas, the use of leitmotifs (the theme of Darth Vader in the “Star Wars”; the motive of Nazgul in the “Lord of the Rings”, etc.), the victory of the good over the evil – a moral catharsis through the mythical heroes of today, as well as the procedure in which music concretely and closely accompanies movements on the screen (“mickey mousing”), which is especially useful in the short sequences of the video games (Escoffier et als, 2010). Also, musical rhythm playing in the background affects spans of temporal attention, so important in playing video games (Bolger et als, 2013). The role of music in video games, not only as a companion but also the agent and atmosphere creator, gains an increasingly important role in game design, and should be analyzed with proper attention in some future research (Passman, 2003).

Myths can be viewed as a function that governs the understanding of the world: by naming things the myth creates, produces, therefore, mythical consciousness objectifies the reality of the world (Solar, 2008:115-128). It is in this sense that Milivoje Solar’s statement should and must be understood: “To this should be added a possibility that, on the basis of the projection of myth consciousness functioning, one can talk about mythical view of the world, even about mythical culture in general” (Solar, 2008:17). Culture (even if mythical) is one of the most comprehensive processes ever, a “set of all material and spiritual values” created by human activity. On the other hand, mass communication on the Internet has no sensitivity for specific differences between the codes and values, it rather tries to develop a universal code so that it should really become the communication available to everybody, that is, it strives to develop a “universal program – code” applicable in each and every system. It is this fact that may cause overlapping between myth codes and science codes. Today we witness such overlapping and merging due to technological development of mass media and an uncontrolled production of information. Namely, the development of communication devices and mass media, but also an enormous production of information, creates a new picture of the world we live in. It can even be maintained that the new phase in the development of mythical consciousness has begun – the phase of the “myth about the information power”(Kegan, 1982). Due to media prevalence, a great deal of information, even highly profane, is mythicised and transformed into an ideal picture (McLuhan on advertising). According to the sociologist Niklas Luhmann, information emerges every time we have an opportunity for a new selection of meaning, and communication is a process of sequencing this information. Hence communication can be described as any situation in which the recipient is able to differentiate information from message (Maurer, 2010). It is only important that communication incites the continuation of exchange, where “it is not necessary

that participants in communication understand each other". It is precisely such a communication that creates a succession of new selections which do not follow one another in a logical order. Thus information is burdened with interpretations (Luhmann,1992). As well as in the development of film, as a new art that stemmed from the technological invention of the projector, contemporary communication is based on the technological development of information systems that, for the first time in history, enable handling of a large quantity of informations. Due to the need of our civilisation-driven mythological consciousness, we wish to explain, to make known and secure the world in which we live, so we begin to believe in the production of information as though all produced information were accurate facts of vital importance to us, although it may mean in reality absolutely anything.

4. GAMES, AGGRESSION AND RELIGION

Once regarded as a passing fashion in the entertainment industry, video games today are a decades old media phenomenon that entered a cultural mainstream. Games are no longer viewed as entertainment for children, they have grown into an important cultural factor that passes beyond cultural boundaries in the major part of the world. Economically speaking, video games surpassed financially even the film industry. Games have long become a specific kind of art, emerging on the models of films, cartoons, comics, etc. But, this art is interactive, allowing the gamer to feel as if he controls the situation at all times. It is very difficult to design the flow of the game while the gamer is aware of the obstacles awaiting him and at the same time knows that he has resources to overcome the problems. In case the game becomes too easy or too difficult, the gamers lose interest. They need to feel that they are able to run faster, shoot more precisely, jump farther and reason more intelligently than in everyday life, and this is what characterises the emotional intensity of a majority of games. This is why the games in the first person are popular – the experience is felt as personal, not virtual (Jenkins, 2005:319).

As well as with all new media technologies and innovation, this growing trend is accompanied by fear of the effect games may have on health, but also on the society as a whole. It is primarily the fear of a possible connection between violence in the virtual world of the video games and aggression in the real world that concerns us. Our knowledge of the psychological impact of aggressive games on gamers and the consequences that remain in the real life, outside the screen, is still limited and incomplete. No research has so far proven a long-term connection between gaming and aggression. The existing literature rather proves another possibility. Some maintain that games provoke instantaneous aggressiveness that is lower in comparison with the effect of television. Certain research works show that such an impact is short-termed, instantaneous, happens at the moment within which the episode in the game is aggressive. This, naturally, depends on

the age of the gamer, the circumstances in which the game is played, on whether the gamer is alone or in a group online... The results of research that differ to such an extent show that this medium and its social impact has not so far been properly investigated into since this entire field has for long been regarded as unimportant and non transcendent. An aggressive social behaviour as a result of video games was measured, for example, using questions such as whether the gamers have had serious quarrels in the previous month with a friend, a spouse or a partner. It is interesting that very slight differences were observed in the reactions to games as regards the age of gamers, unlike former research according to which older population reacted less vigorously to violence on television (Williams and Skoric, 2005). This means that all the ages, from 7 to 77, are subject to the effects of video games. The time spent in gaming, however, definitely affects aggressiveness in reality – even if the effect of some games fades after one hour and completely expires after a month, gaming over a longer period of time (longer than two hours a day) will increase the effect both in intensity and in duration. The correlation of cumulative aggression and potentially criminal behaviour and a long-standing, everyday and many hour gaming (which is increasing daily) has not yet been investigated into, especially at the time when games are becoming all the more expressive in their visual and acoustic aggression. The effect on everyday aggression also depends on the type and context of the game (city aggression, epic fantasy, space fantasy...). Post-gaming aggressiveness also depends on the social context of the game: whether it is played solo or online, at school or at work, on the computer or on the phone, with a small, larger or a very large number of co-players, or with thousands online. The extent of collaboration or hostility among players is also important, which is still to be focused on, in the future sociological research of the new mythology of the global world.

Video games have become part of our lives. The use of increasingly sophisticated technology enabled game designers and programmers to introduce more details and shades into the stories themselves. The key factor in many a game is religion. Greg Perreault, the doctorand at the School of Journalism, University of Missouri, maintains that a large number of new generations of video games identify religion with violence. Violence in video games is one of the most frequent ways of reacting to conflict, hence no wonder it happens in games whose themes are religious too. However, this is more related to the game design than to the religion *per se*. Video games are still only an entertainment medium and their primary function is to bring satisfaction and entertainment to public, not to educate them on the subtleties of religious practice (Perreault, 2012).

Perreault has analysed five video games in which religion appears connected to violence in the main story. These are: *Mass Effect 2* (2010), *Final Fantasy 13* (2010), *Assassin's Creed 2* (2011), *Castlevania: Lords of Shadow* (2010) and *Elder Scrolls: Oblivion* (2007). In all these games the focus is on the Templars and crusade motives. The violent side of religion is stressed, hence religion is often the cause of conflicts and problems the hero has to overcome. The majority of video games

are violent, since violence means conflict, and conflict is in turn exciting, which is important for the story that sells the game. Consequently, religion is linked to violence as it intensifies the excitement in the story and in the plot. The crusade motives have suddenly become very popular in video games, as well as the motive of the holy warrior such as Paladin - it appears that the historical period of crusades and knights in a sacred mission who fight the infidels has in recent times become the inspiration to numerous writers who mythologise the actual historic events. Video games are not the only medium that uses this theme. Hollywood created a great film, *The Kingdom of Heaven*, and many books on the period and dealing with this theme appear. The history of religion is violent, however, video games and other media sometimes exaggerate this. *The Assassin's Creed*, a video game which explicitly deals with religion on a whole, turning the Christian mythology into science fiction, suggests that every religious presentation in history appears as a *Piece of Paradise*, part of advanced technology that a magic race of mythical ancestors brings to people (Perreault, 2012). Here the Templars and the church try to control and enslave the human race through these artefacts, so the plot of *Assassin's Creed* equally satisfies both atheists and science fiction fans.

Assassin's Creed begins with a disclaimer (which does not normally precede similar games) that says that a "multicultural designer team created beliefs and attitudes in the game", mostly because the designers were anxious about a potential negative effect the game might inspire. The plot changes certain historic facts, like the Templars that abuse religion and religious organization to achieve their goals, while Assassins, who also have their not really moral goals, assume the role of enlightened philosophers of the secular world. Both groups are atheistic, but it is the Templars who use the existing institutions to control people and promote their own power. *Assassin's Creed II* deals with the issues of religion and faith, so, although we sometimes do not like their conclusion, it must be admitted that, in presenting this complex theme, games do not, in fact, differ from any other kind of media. Certain moments in the games are gross and serve only to entertain, whereas some ensure a more meaningful insight into the theme. In any case, the fear of the authors and designers of new games related to religious controversial issues prevented video games from complete opening to the problem of religion.

James Wyatt (game designer and a former priest of the United Methodist Church – he designed the *Dungeons and Dragons* game at the Wizards of the Coast company – also he is an author of a number of books from the field of science fiction and epic fantasy, *Forgotten Realms* and *Dungeon Masters Guide*) believes that fiction is good for us since it shapes the manner in which we reason about the world and helps form our attitude about our role in it. According to him, gaming may inspire us to live as if we were still in the game, after the game has been finished, because games make us believe we are heroes. This may not be the same as a real call for heroism and faith, however, it is likely that there is a lot more happening in video games than we understand today (Wyatt, 2010).

Heroic epic fantasies such as *Dragon Age* challenge the gamer to become a hero. Sometimes, says Wyatt, it happens that the gamers bring the achieved feeling of heroism into real life, into small things – maybe games help us be better parents, friends, patriots. And maybe this is enough.

In practice, announcements of this type may be found on the Internet:

HOLY WAR RPG

“Holy War is a complex – browser-based – RPG that you can play for free! Dive into the age of the Holy War! Take on the role of a Knight as a Christian, a Saracen or a Pagan and conquer or defend the Holy Land! on <http://holy-war.net/index/index2>. What is offered (Current Features) to the gamer is the following:

- Three different religions;
- Unique arms for each religion;
- Battles among religious orders and holy battles;
- Arms, shields, armours, helmets, horses and magic elixirs;
- Use of diplomacy, forming alliances;
- Battles of warriors against one another, plunders;
- Arena and jousting tournaments;
- Market, shops, mercenary marketplace, taverns, feasts, etc.

The message is clear: for free, and later for a certain sum of money, the Kingdom of Heaven is yours. Who can resist the temptation?

Reference

- Adams, David L. 1998. *The Voyage of the Hero*. NYC: Oxford University Press.
- Baudrillard, Jean. 2005. *The system of objects*. London: Verso.
- Bolger, D., Trost, W., Schön, D. 2013. Rhythm implicitly affects temporal orienting of attention across modalities. *Acta Psychologica*, Volume 142, Issue 2, February 2013, Pages 238-244
- Burke, Peter. 2008. *What is cultural history?* (2nd ed.). Cambridge, MA: Polity Press.
- Campbell, Joseph. 1995. *Wings of Art: Joseph Campbell on James Joyce*. Highbridge Audio: Unabridged edition.
- Cogburn, Jon., Silcox, Mark. 2009. *Philosophy through Video Games*. New York: Routledge.
- Eliade, Mircea. 1991. *Images and Symbols: Studies in Religious Symbolism*. Princeton: Princeton UP.
- Escoffier, N., Sheng, D.Y. J., Schirmer, A. 2010. Unattended musical beats enhance visual processing. *Acta Psychologica*, Volume 135, Issue 1, September 2010, Pages 12-16.
- Fidler, Roger. 1997. *Mediamorphosis: Understanding the New Media*. London: Sage Publications Ltd.
- Galloway, Alexander. 2006. *Gaming: Essays on Algorithmic Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jenkins, Henry. 2005. *Games, the New Lively Art*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Jung, Karl Gustav., 2008. *Antologija Jung*. Novi Sad: Prometej.
- Kegan, Robert, 1982. *The evolving self: Problem and process in human development*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Lem, Stanislaw. 1977. *Summa Technologiae*, prev. P. Vujičić. Beograd: Nolit.
- Luhmann, Niklas. 1992. What is Communication? *Communication Theory*, 2(3), 251–259.
- Maurer, Katrin. 2010. Communication and Language in Niklas Luhmann's Systems-Theory. *Pandaemonium germanicum* 16/2010.2, p. 1 -21.
- McLuhan, Marshall. 1964. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge: MIT Press (Reprint edition 1994).
- Passman, Donald. S. 2003. *All you Need to Know about the Music Business*. USA: Free Press.
- Perreault, Gregory, 2012. *RPG religion: Depictions of religion in contemporary role-playing games*. International Conference on Digital Religion, Center for Media, Religion and Culture, University of Colorado Boulder, USA.
- Piskač, Davor. 2011. Sudjelovanje komunikacije u nastajanju suvremenih mitova. *Nar.umjet.*, 48(2): 51–61.
- Rank, Otto. 1914/2015. *The Myth of the Birth of the Hero. A Psychological Interpretation of Mythology*. Cambridge: Grove Press.
- Sapkowski, Andrzej. 2015. *Sword of destiny*. London: Gollancz Press.
- Solar, Milivoj. 2008. *Edipova braca i sinovi: Predavanja o mitu, mitskoj svijesti i mitskom jeziku*. Zagreb: Golden Marketing.
- Spengler, Oswald. 1976. *Man and Technics*. UK: Alfred A. Knopf, Inc.
- Toffler, Alvin. 1981. *The Third Wave*. NY: Bantam Books.
- Williams, Dmitri and Skoric, Marko. Internet Fantasy Violence: A Test of Aggression in an Online Game. *Communication Monographs*, 72 (2), 2005: 217–233.
- Wyatt, James. 2010. *God's PR Problem: The Role of Religion in Video Games*.
<http://www.gamespy.com/articles/105/1059455p1.html>
- Zembylas, Tasos. 2012. *Kurt Blaukopf on Music Sociology*. Wien: Peter Lang GmbH

Смиљка Исаковић

ВИДЕО ИГРЕ – ПАРАЛЕЛНИ КОСМОС НОВОГ МИЛЕНИЈУМА

Сажетак

Савремени човек испуњава слободно време медијима (филм, телевизија, рачунар) чиме се одваја од реалног времена и улази у виртуелни простор. Митови су основа сваке религије успостављајући моделе људског понашања. Елијаде концепт назива вечним повратком, а осећај је познат сваком искусном играчу видео-игара. Носталгичан за имагинарном прошлошћу, човек данашњице идеалан је конзумент виртуелног света видео-игара, у коме може да реализује свој мономит (Цојс), који није ништа друго до путовање хероја кроз физичке и психичке препреке, вечну архетипску борбу добра и зла, до победе, или проналаска самог себе. Фигура хероја, са којим се идентификује играч видео-игара, путује кроз опасни свет у коме скоро увек побеђује, а ако губи увек може да се врати на почетак и исправи грешке, што је у реалном животу немогуће. У томе лежи огромна привлачна моћ савремених мултимедија, виртуелног света у коме вешт играч, за разлику од стварности, може бити моћни херој, победник, бог.

Кључне речи: мит, религија, медији, виртуелна стварност, видео-игре.

V

IGRA I SOCIJALIZACIJA DETETA
(Play and the socialization of the child)

Originalni naučni rad / *Original research paper*

UDK 781.1 + 159.964.2

O IZGUBLJENIM I PRONAĐENIM TEMAMA: PSIHOANALITIČKA ZAPAŽANJA O MUZIČKOJ FORMI

Miloš Zatkalik

Univerzitet umetnosti u Beogradu

Fakultet muzičke umetnosti

mzatkali@eunet.rs

Sažetak

U psihoanalitičkoj literaturi dobro je poznat slučaj Frojdovog pacijenta, trogodišnjeg dečaka koji se igrao uporno bacajući određeni predmet tako da nestane iz vidokruga, a potom ga ponovo pronalazio. To ponovno pronalaženje bilo je veliki izvor zadovoljstva. Posebno se često igrao u situacijama kada je njegova majka odlazila iz kuće. Ova igra – nazvana *fort-da*, po rečima koje je dečak tom prilikom izgovarao – služila je kao način da se ovlada traumom separacije od majke.

Nadovezujući se na klasična psihoanalitička istraživanja o muzici (od Ernsta Krisa, preko Hajnca Kohuta do Stjuarta Federa, Džilberta Rouza i drugih) i nastavljajući istraživanja o izomorfizmu između muzičkih struktura i procesa i nesvesnih primarnih procesa, koja sam sprovodio s psihoanalitičarem Aleksandrom Kontićem, u radu ću ukazati na način na koji dečja igra ovakvog tipa može pomoći u razumevanju (geneze) najrasprostranjenijih muzičkih formi (trodel, rondo, sonata) i ukazati na kreativnu regresiju kao moguću zajedničku crtu dečje igre i muzike.

Ključne reči: igra, trauma separacije, Frojd, regresija, muzička forma.

U svojoj studiji pod naslovom *S one strane principa zadovoljstva*, Zigmund Frojd (Sigmund Freud, 1915) je opisao neobičan način na koji se igrao jedan trogodišnji dečak, slučaj koji je postao čuven u psihoanalitičkoj literaturi pod nazivom *fort-da*. Dečak je imao običaj da baca predmete u čoškove, pod krevet, na razna skrovita mesta, da bi potom vrlo ozbiljnu pažnju posvetio njihovom nalaženju. To je bio gotovo jedini način na koji je on koristio svoje igračke. Naročito mu je omiljeno bilo da jedan drveni kotur za koji je bila vezana uzica, pomoću te uzice ubacuje u svoj krevetac, čime bi kotur nestao iz vidokruga. Tom prilikom je izgovarao reč *fort*, u smislu „otišao“, „nema ga“ (u engleskoj literaturi koristi se reč *gone*). Potom bi izvukao kotur i njegovo ponovno pojavljivanje pozdravio rečju *da*: „tamo“, „evo ga“. Igra se, dakle, u celini sastojala od nestajanja objekta

i njegovog povratka, pri čemu je veće zadovoljstvo, odnosno razrešenje tenzije, pružao ovaj drugi deo. Važno je napomenuti da se dečak naročito intenzivno igrao u situacijama kad je njegova mama bila odsutna. On je štaviše uspevao da i od sebe napravi objekt nestajanja. Otkrivši ogledalo koje nije dosegalo do poda, on je mogao da čučne i nestane iz ogledala, a kada bi se ispravio, njegov odraz bi ponovo postao vidljiv u ogledalu; sve je to opet bilo praćeno uzvicima *fort – da*.

Tumačenje se na osnovu pomenutih zapažanja samo nametnulo. Dečak je bio veoma vezan za majku, ali je uspeo da prevaziđe instinktivnu reakciju na njen odlazak, da ga podnese bez protesta. Kao svojevrsna kompenzacija služila je upravo igra nestajanja i pronalaženja. Mogli bismo reći da je igra bila način na koji se dečak bori s traumom separacije.

Vežu između ovakvog „protokola“ i muzičke forme nije teško pronaći. Očigledna analogija jeste forma ronda, gde postoji jasna prevlast jedne teme, ali poenta nije u tome da je ta tema stalno prisutna, već da se ona periodično povlači, „izlazi izvan vidokruga“, i ponovo javlja. Da ostanemo na terenu igre, mogli bismo formu ronda definisati kao „sad me vidiš, sad me ne vidiš“. Neosporno je pritom da slušalac koji iole prati formalni tok kompozicije očekuje povratak teme i oseća zadovoljstvo kad se to dogodi. Poznata Frojdova izjava „pronaći objekt znači pronaći ga ponovo“ ovde je primenjiva jednako kao i u opisanom primeru igre *fort-da*.

Kao jedan sofisticiraniji muzičko-teorijski okvir za ovakva razmatranja, ponudio bih koncepciju rotacione forme ili rotacionog procesa koji se nalazi u osnovi sonatne teorije Hepokoskog i Darsija. Sonatna forma – to je sama srž njihove teorije – vezana je za formalni princip koji se naziva rotacioni proces: njega čine dva ili više krugova kroz modularni obrazac ili sled elemenata koji je uspostavljen na početku strukture. Pored tonalne agende, ekspozicija ima i zadatak koji oni nazivaju retoričkim, a to je da predstavi referentni poredak tema. U odnosu na taj poredak tumačiće se i dva naredna normativna prostora (ovo je još jedan njihov karakterističan termin): razvoj i repriza. Ekspozicija je rotacija broj 1. Sledeća je rotacija razvoja i ona je manje predvidiva, ali i tu se kao norma može uzeti rad sa tematskim entitetima onim redosledom kojim su dati u ekspoziciji. Samim tim, pak, što postoji norma, i odstupanja od tog redosleda svoje značenje dobijaju upravo u odnosu na tu normu. U rotacionu koncepciju je zato moguće asimilovati i korenito izmenjene rotacije: skraćene, s interpolacijama, epizodnim temama, izmenjenim redosledom entiteta s kojima se radi i slično (Hepokoski & Darcy, 2006: 16–18). U slučajevima zaista kapitalnih izmena, ovi autori postavljaju hermeneutički problem: da li se radi o odsustvu rotacije *per se*, ili se možda radi o površinskoj transformaciji onog što je u dubljoj strukturi normativna rotacija (Ibid.: 611).

Svaka forma čija se protežnost u vremenu zasniva na recikliranju – s odgovarajućim izmenama – referentnog tematskog obrasca koji je kao uređena sukcesija modula dat na početku kompozicije, potpada pod rotacioni princip. Na taj način se, na primer, u rotacione forme ubrajaju i varijacije. Razlika u odnosu

na sonatnu rotaciju jeste u tome što je u sonati referentni obrazac znatno duži i više interno diferenciran. Lako je, zapravo, uvideti da se praktički svi normativni oblici ponašaju upravo tako da kraj vodi početku, i to je za Hepokoskog i Darsija arhetipski princip muzičke strukture. Takvi su i strofični oblik; oblik pesme, naročito razvijene; fuga sa svojim izmenama imitativnih sprovođenja teme s epizodama; ritornelo forma; svi oblici s refrenom. Razmotrimo li iskustvo naivnog slušaoca, takvog koji nema značajnijeg muzičkog obrazovanja, uverićemo se u njegovo zadovoljstvo ponovnog susreta s temom, koje se može porediti s dečakovim pronalaženjem skrivene igrache.

Tako smo, dakle, jednom dečjom igrom, objasnili najsloženija remek dela. Odnosno, tako bi izgledala „tabloidna“ verzija objašnjenja. U stvarnosti, procesi su ipak složeniji. Neosporno jeste da umetničko delo intereaguje sa stvarnošću na način koji podseća na dečju igru. Dete se može igrati i biti svesno da je sve to „kao bajagi“, ali ipak tu igru ozbiljno shvata. Tako i svaka umetnost uključuje i izvesno povlačenje iz realnosti u svet fantazije, proces koji su pojedini psihoanalitičari, Ernst Kris pre svega, nazivali kreativnom regresijom, regresijom u službi ega (Kris, 1952, u novije vreme aktuelizovano u Knaffo, 2002). Ta fantazija se, opet, može realizovati ili u verbalnoj formi, ili kao vizuelna slika, ili kao zvučna predstava, u zavisnosti od vrste umetnosti. Može se uočiti i to da sa svakim sledećim korakom u upravo navedenom nizu verbalno – vizuelno – zvučno, sve smo dalje od logike svakodnevice.

Da bismo tu činjenicu objasnili, oslonićemo se na saznanja psihoanalitički orijentisane razvojne psihologije. U najranijoj fazi razvoja individue, svet je najpre dat kao zvučna predstava i moćni primordijalni afekti vezuju se za te predstave. Ovakav modus predstavljanja sveta ustupa mesto vizuelnom (opet s odgovarajućim afektima), da bi se potom razvio i verbalno-konceptualni aparat. Psihički procesi aktivni na najranijem razvojnom stupnju nazivaju se primarnim: oni su nesvesni i teže neposrednom rasterećenju tenzije: direktnim putem, bez odlaganja. Upravo razvoj verbalnog označava aktiviranje sekundarnih procesa okrenutih spoljnoj realnosti i poštovanju formalne logike. Već iz ovog možemo zaključiti da umetnost koja se ostvaruje u zvuku mora biti tesno povezana s tim arhaičnim modusima mentalnog funkcionisanja, pa je otuda još Šenberg mogao izjaviti da je muzika jezik nesvesnog. Preciznije bi ipak bilo govoriti o izomorfizmu između primarnih psihičkih procesa i struktura i procesa koji se odvijaju u muzici. U radovima koji su nastali kao rezultat moje saradnje s beogradskim psihoanalitičarem i psihoterapeutom Aleksandrom Kontićem, u nekoliko navrata ukazivalo se na to koliko neki tipični mehanizmi primarnih procesa kao što su kondenzacija, fragmentacija, davanje suprotnog značenja, imaju paralele u muzičkim strukturama i procesima (Zatkalik i Kontić, 2013 i 2015). Važno je dodati i to da arhaične mentalne strukture ne bivaju jednostavno prebrisane razvojem sekundarnih procesa. Naš um ima sposobnost da fluktuiru između jednih i drugih, na način koji se može uporediti s kretanjem klatna.

Pošto se, dakle, snažni afekti najpre vezuju za zvuk, muzika ima izvrstan potencijal da bude medijum putem kojeg se prizivaju, reaktiviraju arhaična stanja, putem kojeg se ostvaruje na najprirodniji način pominjana fluktuacija primarno-sekundarno.

Posebno bih skrenuo pažnju na jedan aspekt arhaičnih struktura. Najranije osećanje ljudske individue jeste prožetost sa svim onim što je okružuje; odsustvo diferencijacije *ja* i *ne-ja*: okeansko osećanje, kako je to svojevremeno nazvano.¹ Psihološki razvoj počinje razvijanjem osećanja selfa iz primarnog jedinstva majka-beba. Na početku, granice su nejasne. Veoma je važno sledeće: zadovoljenje potrebe i uskraćenje, odnosno frustracija – skrećem naročitu pažnju na to da se radi o smenjivanju, *rotaciji* pomenutih stanja – dovode do toga da se počinju pomaljati određeni obrasci, da se počnu uočavati forme koji imaju nekog smisla. Dojka koji hrani je dobra, ali u trenutku kad je gladno dete ne dobije, ona postaje loša. Pomalja se svest da je majka jedno biće koje je odvojeno, da je *ja* odvojeno od spoljnog sveta. Javlja se i distinkcija između misli i akcije, osećanje vremenskog sleda i uzročnosti, izgrađuje se polako realnost i u njoj se uočava nekakav red. Usvajanje jezika je ovde presudno. Mardžori Mekdonald (Marjorie McDonald) uočava da

“u prve dve godine života dete održava vitalne emocionalne veze s roditeljima uglavnom kroz primitivne imitacije i identifikaciju s njima. Biti s roditeljima znači biti jedno s njima, deo njih. Učenje jezika za dete je najpre deo ove prijatne imitacije i identifikacije. Ali kako dete uči jezik, ono usvaja nov način na koji će komunicirati s roditeljima. Verbalna komunikacija unapređuje njegovu sposobnost rasuđivanja. Ono razvija osećanje odvojenosti i samostalnosti” (McDonald, 1990: 79–95).

U tom procesu separacije – setimo se da i Frojgov primer s početka govori upravo o separaciji – bitna je uloga prelaznih objekata ili fenomena (temin psihoanalitičara Donalda Vinikota (Donald Winnicot)): nečeg što je istovremeno deo nas i spoljnog sveta, i *ja* i *ne-ja*. To je, recimo, onaj plišani meda od kog se dete ne rastaje. Lako je uvideti koliko je zvuk, pa time i muzika pogodna kao prelazni fenomen; s obzirom na svoju prirodu, zvuk se lako doživljava i kao deo mene i kao deo spoljašnjosti. Njime dete ostvaruje komunikaciju s majkom, pa i svojevrsnu kontrolu nad njom čak i kad ona nije u vidokrugu. I ona, tako važna za nas, izjava Frojdova o pronalažanju objekta ponovo povezana je s tim ambigvitatom eksterno-interno. Frojdova spekulacija bila je da primitivna percepcija i misao imaju za cilj da uspostave identitet između spoljašnjeg i unutrašnjeg, te tako postoji tendencija da opažamo spolja ono što već postoji kao unutrašnja prezentacija.

Psihološki razvoj dovodi do uviđanja da postoji „provalija“ između mene i onog drugog i do trajne potrebe da se ta provalija prevaziđe. Razna iskustva:

¹ Izgleda da taj izraz potiče od Romena Rolana (Romain Rolland), iz jednog pisma Frojdu (Mijolla 2005, 1181).

religiozno, mistično, hemijsko (dejstvo droga), pa u tom kontekstu i estetsko mogu nas dovesti u stanje u kome se potire taj prvobitni rascep. Ovome se suprotstavlja biološka nužnost da se očuva integritet selfa. Postoji stalna tenzija između tih imuplsa fuzije i separacije (Rose, 2004: 161, cf. 22). Realnost, pak, uvek biva ponešto fluidna. Tokom života, granice koje nas odvajaju od spoljnog sveta, granice našeg identiteta drugim rečima, neprestano se rastaču i ponovo iscrtavaju. I kako kaže već citirani Džilbert Rouz, psihoanalitičar sa solidnim muzičkim kompetencijama, mi neprekidno stvaramo nove sinteze sebe i spoljašnjeg sveta, uspostavljajući zone relativne stalnosti i privremene ravnoteže usred promena (Rose, 2004: 22). Muzika, pak, kao – kako smo videli – najbliža arhaičnom iskustvu, prirodno je predodređena da slušaocu omogući doživljaj integracije, da nas vrati u ono primordijalno okeansko stanje. Kasnije ćemo videti kako te tenzije fuzije i separacije deluju u procesu umetničkog stvaralaštva.

Periodično ponavljanje koje smo uočili kako u igri tako i u muzičko-formalnoj rotaciji, zahteva još neke komentare. Muzika, kao vremenska umetnost, oblikuje naše opažanje vremena. Između ostalih fascinantnih stvari koje muzika radi s vremenom – nigde bolje se o tome ne može saznati nego kod Džonatana Krejmera (Jonathan Kramer, 1988) – ona je u stanju da stvori iluziju kako se vreme može kontrolisati i da je vreme ne samo linearno, već i ciklično. Štaviše, muzika time čak služi i kao nesvesna odbrana od straha od smrti. Ciklično, pak, vreme je i mitsko vreme. Svaki smisljeni čin primitivnog čoveka ili starih civilizacija jeste ponavljanje arhetipskog gesta koji je obavilo božanstvo ili heroj. Po jednom meni vrlo dragom primeru koji navodi Mirča Elijade (Mircea Eliade), melanezijski ribar kad ide na more postaje heroj Aori, napušta profani svet i projektuje se u mitsko vreme, u vreme kada se to paradigmatično putovanje odigralo (Eliade, 1959: 36). U kranjoj instanci, to se shvata i kao anihilacija vremena; uostalom, Levi-Stros (Claude Lévi-Strauss) je nazavao mit „mašinom za uništavanje vremena“. A bezvremenost mita je s psihoanalitičkog gledišta, bezvremenost koja bitno karakteriše primarne procese, pa smo tako psihoanalizu postavili kao kariku u lancu koji spaja mit i muziku.

Podršku razmišljanjima o periodičnosti možemo potražiti u jednoj drukčijoj sferi, u domenu biologije, naročito neurofiziologije. Naš doživljaj vremena možda leži u hijerarhiji bioloških satova u nervnom sistemu, od dnevnog ritma koji se sinhronizuje s periodičnim promenama u okruženju, do regulatora periodičnosti u ćelijskom metabolizmu. Mnogi biolozi veruju da je oscilacija, periodično kretanje, temeljni modus funkcionisanja živih sistema. Posebno fascinantna zapažanja stižu iz domena neuronaukâ, a tiču se načina aktivacije neurona, no dalje u tom pravcu zalazimo na teren koji daleko prevazilazi okvire ovakvog rada.

Moguće je, međutim, da interna periodičnost neurobioloških mehanizama odgovara eksternim periodičnim kretanjima koja su njima identična ili proporcionalna. Otvara se mogućnost da se muzika, zbog svoje periodičnosti, sinhronizuje s našim sposobnostima da prepoznamo sopstveni unutrašnji

identitet. Muzika – kaže Džilbert Rouz – postaje spoljašnje ogledalo temporalnog i afektivnog rada našeg uma (Rose, 2004: 92). Ovim postaje jasna njegova konstatacija da internalizovana predstava muzike ulazi u rezonancu s psihičkim procesima i čini muziku pogodnom i za složenija terapijska dejstva. To znači da postoje obrasci *virtuelne* tenzije i relaksacije u umetničkim delima koji su saglasni s obrascima *stvarne* tenzije i relaksacije i sa sposobnošću koju data osoba ima za neverbalnu afektivnu reakciju. Na taj način izgleda kao da je muzičko delo „naštimovano“ na recipijenta, koji sa svoje strane na to odgovara afektivnom rezonancom (Ibid.: 52). Naglašavam pritom da nije u pitanju komunikacija, u smislu da stvaralac izražava svoje afekte i prenosi ih recipijentima, već o podudaranju virtuelne unutrašnje dinamike tenzije i relaksacije u umetnosti i one aktuelne, u doživljenim afektima.

Prokomentarišaću još jedan aspekt periodičnosti, onaj koji se odnosi na kreativne cikluse jednog umetnika. Podsetićemo se najpre onih suprotstavljenih težnji ka integraciji i separaciji. Umetnik pristupa stvaranju kao svesno, misleće biće koje ima svoja individualna iskustva, želi nešto da izrazi, a u proces stvaranja unosi svoje znanje, intelekt, tehničko umeće, racionalnu misao. Međutim, tu ulazi u igru i moment čiju sam važnost već isticao u ovom radu: labavljenje granica između spoljnog i unutrašnjeg sveta. Još jednom citirajući Džilberta Rouza

“umetnik može privremeno osetiti ushićenje tim novim estetskim jedinstvom koje je ostvario; mogu ga pratiti religiozne ili mistične emocije. To novo jedinstvo, eho prvobitnog jedinstva s majkom, uskoro počinje da preti umetniku gubitkom selfa – gubitkom koji je inherentan pomenutom jedinstvu. To je ekvivalentno psihološkoj smrti. Pre ili kasnije, on će biti usmeren ka novoj, možda iritiranoj, anksioznoj ili depresivnoj potrebi za daljom delineacijom selfa i sveta. To obično vodi ka novom kreativnom radu.”(Ibid.: 20)

Sva dosadašnja zapažanja ni u kom slučaju ne smemo shvatiti preskriptivno, kao recept po kome se prave muzička dela, niti kao kriterijum vrednosti. Jedan jarki izuzetak od dosad rečenog predstavljaju neke važne tendencije u dvadesetom veku: Vebern (Anton Webern), Varez (Edgard Varèse), Ligeti (György Ligeti), Ksenakis (Iannis Xenakis)... Još jednom prizivajući Rouza, saznajemo da „veliki deo moderne umetnosti ima veze s osvetljavanjem ambigviteta i nepomirljivosti koja je inherentna stvarnosti; ona nas primorava da to priznamo i da živimo s kontrastima i koegzistencijom logičkih suprotnosti i egzistencijalnih konflikata“ (Ibid.: 160). Tada bismo govorili i o promenama koje novo doba donosi u psihičkoj strukturi ljudi, o razlici koju Hajnc Kohut (Heinz Kohut) pravi između tzv. „čoveka krivice“ i „tragičnog čoveka“ (Kohut, 1977), o „kulturi narcizma“ Kristofera Leša (Christopher Lash, 1979). To je, međutim, tema za sebe kojoj će biti posvećen poseban članak (Zatkalik i Kontić, u štampi).

Da zaključimo. Pošli smo od jedne naizgled ne mnogo smislene dečje igre. Potom smo uvideli neku pravilnost, logiku, zakonitosti, i igra više nije delovala

besmisleno, još manje nesvršishodno. Uočili smo njenu vrlo jednostavnu, ali vrlo delotvornu formu. Sličnu formu otkrivali smo i u brojnim muzičkim kompozicijama. Time što smo povukli paralelu između dečje igre i procesa stvaranja najsloženijih remek dela, kao i samih tih dela, mi ni u kom slučaju nismo trivijalizovali umetnost. Naprotiv, pokazali smo – nadam se – da autentični stvaralački čin i njegovi rezultati ne mogu postojati bez tog progresivno-regresivnog fluksa, bez, drugim rečima, učešća najdubljih slojeva psihe.

Literatura

Eliade, Mircea. 1959 (1954). *Cosmos and History: The Myth of the Eternal Return*. New York: Harper & Brothers.

Freud, S. 1957 (1915). *Beyond the Pleasure Principle, The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, Vol. XVIII, London: Hogarth Press.

Hepokoski, James and Warren Darcy. 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*. Oxford: Oxford University Press.

Knafo, Danielle. 2002. Revisiting Ernst Kris's Concept of Regression in the Service of the Ego in Art. *Psychoanalytic Psychology* Vol. 19/1, 24–49.

Kohut, Heinz. 1977. *The restoration of the self*. New York: International Universities Press.

Kramer, Jonathan. 1988. *The Time of Music*. New York: Schirmer Books.

Kris, Ernst. 1952. *Psychoanalytic Explorations in Art*. New York: International Universities Press.

Lasch, Christopher. 1979. *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*. New York and London: W. W. Norton.

McDonald, Marjorie. 1990. Transitional Tunes and Musical Development. In Stuart Feder, Richard Karmel and George Pollock (eds.) *Psychoanalytic Explorations in Music*. Madison: International University Press, 79–95.

Mijolla, Alain, ed. 2005. *International Dictionary of Psychoanalysis*. Detroit: Thomson Gale.

Rose, Glibert. 2004. *Between Couch and Piano: Psychoanalytic, music, art and neuroscience*, London, New York: Routledge.

Zatkalik, Miloš and Aleksandar Kontić. 2013. Is There a Wolf Lurking behind These Notes: The Unconscious Code of Music. In Miloš Zatkalik, Denis Collins and Milena Medić (eds.) *Histories and Narratives of Music Analysis*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 628–644.

———. 2015. Psychoanalysis and Music: Discourse about the Ineffable. *Muzikologija* No. 19, 127–146.

———. (2017, u štampi). Čovek krivice, tragičan čovek i njihova muzika. *Tradicija kao inspiracija: zbornik radova sa skupa „Dani Vlade Miloševića”*. Banja Luka: Akademija umjetnosti.

Miloš Zatkalik

**THEMES LOST AND FOUND:
PSYCHOANALYTIC REMARKS ON MUSICAL FORM**

Summary

Psychoanalytic community is well acquainted with the case of Freud's three-year old patient who was endlessly playing by throwing a wooden reel into his cot, whereby it temporarily disappeared, and then retrieving it. Great pleasure was attached precisely to the act of retrieving. He was particularly keen on playing this game when his mother was away. This game, named by Freud *fort-da*, served to master the trauma of separation from his mother.

Drawing on classical psychoanalytic explorations in music, from Ernst Kris, Heinz Kohut to Stuart Feder, to Gilbert Rose and others, and continuing my collaborative research with Belgrade psychoanalyst Aleksandar Kontić on isomorphism between musical structures and processes on the one hand, and unconscious primary processes on the other, I will try to explain the ways in which a children's game of this kind can contribute to the understanding of (the genesis of) certain widespread musical forms (ternery, rondo, sonata). It will transpire that normative forms in music regularly conform to the rotational principle, as stipulated by Hepokoski and Darcy. I also make the claim that creative regression is plausibly a common feature of both children's play and music.

Key words: play, separation trauma, Freud, regression, music form

Originalni naučni rad / *Original research paper*

UDK 159.928-056.45 + 364.624.4

SOCIJALNA I EMOCIONALNA USAMLJENOST I ZADOVOLJSTVO ŽIVOTOM UČENIKA UMETNIČKE I MUZIČKE ŠKOLE¹

Vesna Anđelković

Snežana Vidanović

Bane Miletić

Univerzitet u Nišu

Filozofski fakultet

Departman za psihologiju

vesandjel@gmail.com

„Cilj umetnosti je da otkrije umetnost, a sakrije umetnika“
Oskar Vajld

Sažetak

U radu se iznose rezultati istraživanja koje je, pre svega, bilo usmereno na ispitivanje razlika u pogledu socijalne i emocionalne usamljenosti i zadovoljstva životom između učenika likovne i muzičke škole. Uzorak se sastoji od 88 učenika (Muzička škola i Umetnička škola “Đorđe Krstić” u Nišu).

Instrumenti: Skala socijalne i emocionalne usamljenosti (Čubela, Adorić i Nekić, 2004) i Višedimenzionalna skala zadovoljstva životom studenata – MSLSS (Huebner, 1994).

Rezultati: Socijalna i emocionalna usamljenost značajno je izraženija kod učenika Umetničke škole. Sa druge strane, učenici Muzičke škole su zadovoljniji porodicom, prijateljima, okruženjem u kome žive, a zadovoljniji su i sobom. Dobijena je i značajna negativna povezanost socijalne i emocionalne usamljenosti i svih aspekata zadovoljstva (osim zadovoljstva školom). Mladići su značajno usamljeniji u ljubavi od devojaka, kao i učenici koji nisu u emotivnoj vezi u odnosu na one koji jesu. Školski uspeh i ekonomski status porodice nisu se pokazali kao značajni korelati usamljenosti i zadovoljstva životom adolescenata.

Ključne reči: Socijalna i emocionalna usamljenost, zadovoljstvo životom, darovitost, adolescencija.

1. UVOD

Imajući na umu da su daroviti učenici specifična grupacija mladih ljudi i da se ne razlikuju samo od svojih vršnjaka koji ne poseduju umetnički talenat, već i međusobno u zavisnosti od toga kojom se umetnošću bave, osnovna ideja rada bila je

¹ Rad je nastao u okviru projekta br. 179002 Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

da se ispituju i razlike u pogledu socijalne i emocionalne usamljenosti i zadovoljstva životom između učenika likovne i muzičke škole. Opređelili smo se za ispitivanje doživljaja usamljenosti zbog toga što jedna od osnovnih ljudskih potreba jeste pripadnost nekoj zajednici i uspostavljanje odnosa sa drugim ljudima. Usmerenost ljudi jednih na druge značajno doprinosi psihološkom, emocionalnom, socijalnom i telesnom blagostanju osobe, a nemogućnost uspostavljanja i održavanja interpersonalnih odnosa često vodi u izolaciju, povlačenje i osećanje usamljenosti (Klarin, 2002). Kako se, ne retko umetnici doživljavaju kao “posvećeni usamljenici”, smatrali smo da bi bilo zanimljivo istražiti različite aspekte zadovoljstva životom budućih umetnika, odnosno učenika umetničke i muzičke škole.

2. TEORIJSKI KONTEKST

Mada je usamljenost intenzivno proučavan fenomen i dalje ne postoji saglasnost u pogledu njenog određenja. Analizirajući osnovna obeležja različitih shvatanja usamljenosti, Pinquart i Sorensen (2001) izdvajaju dve vrste određenja. U prvoj grupi ističe se osećanje patnje usled nedostatka interpersonalnih odnosa, a u drugoj naglasak je na neskladu između postojećih interpersonalnih odnosa i odnosa koje bi osoba želela da ima. U svakom slučaju jasno je da je usamljenost neprijatno emocionalno stanje koje nastaje usled nezadovoljstva interpersonalnim odnosima. Weiss (1973, 1989) pravi razliku između emocionalne i socijalne usamljenosti. Emocionalna usamljenost nastaje usled nedostatka intimne, bliske veze i često je praćena anksioznošću, nemirom i osećanjem praznine, dok socijalna usamljenost nastaje kao posledica nedostatka prijatelja, zajedništva, a praćena je osećanjem socijalne marginalnosti. Nedostatak intimnosti, a ne broj prijatelja, vodi ka doživljaju emocionalne usamljenosti (Clinton i Anderson, 1999; Qualter i Munn, 2002). Qualter i Munn (2002) s pravom ističu da osoba može biti socijalno izolovana, a da istovremeno nije usamljena. Očito da pored objektivnog, subjektivni doživljaj izolovanosti jeste veoma važan u nastanku usamljenosti.

Ne treba posebno naglašavati koliko je uspostavljanje novih veza sa vršnjacima istog i suprotnog pola i doživljaj pripadnosti određenoj grupi izuzetno značajno tokom čitavog perioda adolescencije. Adolescenti koji nisu prihvaćeni od svojih vršnjaka usamljeniji su od adolescenata koji su zadovoljni tim odnosima (Jackson, Soderlind i Weiss, 2000; Erdley et al, 2001). Pored teškoća u uspostavljanju novih, prisnih veza s vršnjacima, učestalije javljanja usamljenosti u adolescenciji pretežno se objašnjava separacijom od roditelja i porastom individuacije, te potragom za identitetom i autonomijom. Istraživanja, inače, pokazuju da usamljene osobe, bez obzira na uzrast, sebe procenjuju kao manje socijalno kompetentne i da su u socijalnim situacijama anksiozne (Segrin i Kinnoey, 1995; Neto i Barros, 2000). Zbog neadekvatnih socijalnih veština, usamljene osobe su slabije prihvaćene od drugih (Segrin i Kinney, 1995; Nurmi et al, 1996).

Što se tiče rezultata istraživanja iz ove oblasti izdvajamo nalaze po kojima je doživljaj usamljenosti negativno povezan sa zadovoljstvom životom (Penezić, Lacković-Grgin i Sorić, 1999; Ozben, 2013) socijalnom kompetentnošću (Jackson, Soderlind i Weiss, 2000), percepcijom socijalne podrške (Jackson, Soderlind i Weiss, 2000) i školskim uspehom (Demir i Tarhan, 2001).

Razmatranje različitih aspekata usamljenosti može biti posebno značajno kada se radi o darovitim adolsecentima koji su se opredelili za likovnu ili muzičku umetnost jer se ova grupa mladih ljudi po mnogim obeležjima razlikuje od osoba koje ne poseduju neki dar. Darovitost možemo definisati kao sklop osobina koje pojedincu omogućavaju da dosledno postiže izrazito natprosečne rezultate u jednoj ili više aktivnosti kojima se bavi i da ti rezultati predstavljaju značajan kreativan doprinos području unutar koga su se javili (Renzulli i Reis, 1985; prema Maksić, 2007). Deo tog sklopa osobina čini specifična motivacija koja dolazi do izražaja kroz jasna interesovanja, usmerenost cilju koji je iz oblasti interesovanja i izraženu radnu energiju. Visoko razvijene sposobnosti i izražena motivacija omogućavaju stvaranje velikih dela, a kreativnost ih podiže na nivo značajnog doprinosa relevantnoj oblasti. Proučavanje moguće distinktivne organizacije značajnih crta ličnosti osoba koje se bave umetnošću ili, specifično, likovnom ili muzičkom umetnošću, dalo je katkad nekonzistentne rezultate. Na primer, prema meta-analizi koju je sproveo Feist (1998), generalno umetnici, u poređenju sa opštom populacijom, pokazuju manju opreznost, savesnost, samokontrolu, urednost i pouzdanost. S druge strane, kod njih je izraženija kreativnost, radoznalost, otvorenost za iskustva, osetljivost, originalnost, ali i nekonvencionalnost i impulsivnost. U odnosu na likovno stvaralaštvo, jedno od najpoznatijih longitudinalnih studija Getzelsa i Csikscentmihalyia (1976) na uzorku studenata likovne umetnosti ukazuje na kognitivni stil usmeren na otkrivanje problema, izraženu spacijalnu percepciju, introspektivnost, kao i socijalnu rezervisanost. Muzičari su, pak, prema nalazima Kempa (2000; prema Bogunović), introvertni, inteligentni, senzibilnij i skloniji simboličkom i kreativnom mišljenju. Autor smatra da muzičari investiraju mnogo u razvoj svojih sposobnosti, tako da povećani zahtevi za angažmanom u muzičkom delu njihovog života postaju neodvojivi deo njihovog self koncepta.

S obzirom na poseban značaj socijalne mreže tokom adolescencije (prirodno, uključujući i darovite adolescente), jasno je da subjektivno nezadovoljstvo odnosima sa roditeljima, prijateljima i partnerom nastalo ili usled promena trenutnih odnosa ili usled promena u željama i potrebama za socijalnim odnosima može smanjiti ili povećati zadovoljstvo životom. Premda adolescenti teže autonomiji i emocionalnoj nezavisnosti od svojih roditelja i sve se više usmeravaju na svet izvan porodice, uloga roditelja, bliskost sa njima i njihova podrška i dalje imaju značajnu ulogu u razvoju i prilagođavanju adolescenata (Ardelt i Day, 2002; Kerr et al., 2003). U skladu sa tim su i nalazi istraživanja (Efendić-Spahić, 2006, Raboteg-Šarić, Brajša-Žganec i Šakić, 2009), u kojima je utvrđeno da porodica i odnosi u porodici snažno određuju zadovoljstvo životom kod adolescenata.

Inače, zadovoljstvo životom predstavlja kognitivnu evaluaciju celokupnog života kroz koju svaka osoba procenjuje svoj vlastiti život (Diener, 1996). Slično, Pavot i saradnici (Pavot et al., 1991) određuju zadovoljstvo životom kao globalnu procenu o sopstvenom životu. Pavot i Diener (1993) takođe ističu prednosti globalne procene zadovoljstva životom u odnosu na procenu zadovoljstva pojedinim njegovim aspektima, kao što su interperpersonalni odnosi, posao i zdravlje. Pri proceni zadovoljstva životom sagledavaju se različita područja vlastitog života, upoređuju dobra sa lošim, i na taj način dolazi do ukupne procene zadovoljstva životom. Osoba može biti zadovoljna većinom područja svog života, ali ako je nezadovoljna samo jednim područjem, ipak generalno može biti nezadovoljna (Rijavec, Miljković i Brdar, 2008).

Neki autori smatraju da je nivo globalne procene zadovoljstva životom u izvesnoj meri stabilan i da u suštini ne zavisi od emocionalnog stanja osobe u trenutku procenjivanja. Ova relativna stabilnost dovodi se u vezu sa značajnim udelom osobina ličnosti u zadovoljstvu životom. Treba reći da istraživanja o povezanosti osobina ličnosti i zadovoljstva životom nisu dala konzistentne rezultate. Dok DeNeve i Cooper (1998) navode da je meta-analizom brojnih studija o odnosu ličnosti i subjektivnog blagostanja utvrđeno da doprinos ličnosti u objašnjenju subjektivnog blagostanja varira od 39% do 63%, nešto noviji izvori (na primer Schimmack et al., 2004.) ukazuju da osobine ličnosti objašnjavaju 20% varijanse zadovoljstva životom. Takođe, istraživanja pokazuju da zadovoljstvu životom u značajnoj meri doprinose ne samo osobine ličnosti i snage pojedinca, već i socijalni faktori, poput socijalne podrške, povjerenja u institucije, kao i načini suočavanja sa faktorima rizika, odnosno rezilijentnost (Achour i Nor, 2014).

3. METODOLOGIJA

3.1. Problem istraživanja

Problem ovog istraživanja je ispitivanje socijalne i emocionalne usamljenosti i zadovoljstva životom kod učenika umetničke i muzičke škole.

3.2. Ciljevi istraživanja

Opšti cilj

Utvrđiti da li postoji razlika u pogledu socijalne i emocionalne usamljenosti i zadovoljstva životom između učenika umetničke i muzičke škole.

Specifični ciljevi

1. Utvrđiti da li postoji statistički značajna razlika u pogledu procenjene socijalne usamljenosti između učenika umetničke i muzičke škole.

2. Utvrditi da li postoji statistički značajna razlika u pogledu procenjene emocionalne usamljenosti između učenika umetničke i muzičke škole.

3. Utvrditi da li postoji statistički značajna razlika u pogledu procenjenog zadovoljstva životom između učenika umetničke i muzičke škole.

4. Utvrditi da li postoji statistički značajna razlika u pogledu procenjene socijalne i emocionalne usamljenosti, kao i procenjenog zadovoljstva životom između učenika muškog i ženskog pola.

5. Utvrditi da li postoji statistički značajna razlika u pogledu procenjene socijalne i emocionalne usamljenosti, kao i procenjenog zadovoljstva životom između učenika koji su u ljubavnoj vezi i onih koji to nisu.

6. Utvrditi da li postoji statistički značajna razlika u pogledu procenjene socijalne i emocionalne usamljenosti kao i procenjenog zadovoljstva životom između učenika umetničke i muzičke škole u odnosu na uspeh u školi.

7. Utvrditi da li postoji statistički značajna razlika u pogledu procenjene socijalne i emocionalne usamljenosti, kao i procenjenog zadovoljstva životom između učenika umetničke i muzičke škole u odnosu na ekonomski status porodice.

3.3. Instrumenti istraživanja

Skala socijalne i emocionalne usamljenosti (Čubela, Adorić i Nekić, 2004).

Skala sadrži tri subskale: Usamljenost u porodici (11 stavki), Usamljenost u ljubavi (12 stavki) i Socijalna usamljenost (13 stavki). Usamljenost u domenu prijateljstva odražava konstrukt socijalne usamljenosti, a usamljenost u domenu porodičnih i ljubavnih odnosa ukazuje na emocionalnu usamljenost. Viši rezultat na sve tri subskale označava veću usamljenost u datom domenu.

Višedimenzionalna skala zadovoljstva životom studenata (eng. MSLSS, Multidimensional Students Life Satisfaction Scale, Huebner, 1994)

Skala se sastoji iz pet subskala kojim se procenjuje zadovoljstvo porodicom, prijateljima, školom, životnim okruženjem i selfom. Viši rezultat na svih pet subskala označava veći stepen zadovoljstva datom oblašću života.

Lista opštih podataka

Ovom listom su se registrovale kontrolne varijable: pol, uspeh u školi, postojanje emotivne veze, ekonomski status porodice

3.4. Uzorak

U uzorku je približno jednak broj učenika iz obe škole: 45 (51.1%) učenika je iz umetničke škole, dok je 43 (48.9%) iz muzičke škole. Učenici umetničke škole su sa dva smera: grafički dizajn (25 učenika) i dizajn enterijera i industrijski dizajn (20 učenika). Učenika muzičke škole koji su na teoretskom smeru ima 15, a onih

koji su na instrumentalnom smeru 28. U uzorku ima više devojaka (55.7%), nego mladića (44.3%). Veći procenat učenika se izjasnio da nije u emotivnoj vezi (62.5%), u odnosu na one koji jesu (37.5%). Najveći procenat učenika (35,2%) izjasnilo se da ima primanja do 10 000 dinara po članu domaćinstva.

4. REZULTATI ISTRAŽIVANJA

Tabela 1. Razlike u procenjenoj socijalnoj usamljenosti između učenika umetničke i muzičke škole (T-test)

Skala	Škola	N	AS	SD	t-test	p
Socijalna usamljenost	Umetnička	45	37,244	16,764	3,071	0,003
	Muzička	43	28,302	9,794		

U tabeli 1 vidimo da postoji statistički značajna razlika u procenjenoj socijalnoj usamljenosti između učenika umetničke i muzičke škole ($p < 0.01$), kao i da je ova vrsta usamljenosti značajno izraženija kod učenika umetničke škole.

Nije dobijena statistički značajna razlika u pogledu usamljenosti u ljubavi između učenika umetničke i muzičke škole, ali je razlika nađena u pogledu usamljenosti u porodici koja je značajno izraženija kod učenika umetničke škole (tabela 2).

Tabela 2. Razlike u pogledu usamljenosti u porodici između učenika umetničke i muzičke škole (T-test)

Skala	Škola	N	AS	SD	t-test	p
Usamljenost u porodici	Umetnička	45	30,288	12,498	3,249	0,002
	Muzička	43	23,069	7,938		

U tabeli 3 prikazane su razlike u pogledu procenjenog zadovoljstva životom između učenika umetničke i muzičke škole. Osim zadovoljstva u pogledu škole, ostali vidovi zadovoljstva izraženiji su kod učenika muzičke škole

Tabela 3. Razlike u pogledu procenjenog zadovoljstva životom između učenika umetničke i muzičke škole (T-test)

Skala	Škola	N	AS	SD	t-test	p
Zadovoljstvo porodicom	Umetnička	45	28,311	8,242	-2,732	0,008
	Muzička	43	33,093	8,176		
Zadovoljstvo prijateljima	Umetnička	45	42,377	9,165	-2,264	0,027
	Muzička	43	46,279	6,884		
Zadovoljstvo školom	Umetnička	45	34,888	8,863	0,568	0,575
	Muzička	43	33,907	7,405		
Zadovoljstvo okruženjem	Umetnička	45	28,511	10,502	-3,036	0,003
	Muzička	43	34,395	7,319		
Zadovoljstvo sobom	Umetnička	45	33,377	5,966	-2,261	0,026
	Muzička	43	35,837	3,999		

Kada se razmatra kontrolna varijabla pol, između mladića i devojaka nije nađena statistički značajna razlika u pogledu procenjene socijalne usamljenosti, dok je usamljenost u ljubavi izraženija kod mladića umetničke škole ($p < 0,012$). Rezultati takođe ukazuju da nisu dobijene statistički značajne razlike između mladića i devojaka našeg uzorka s obzirom na procenjena zadovoljstva različitim sferama života (tabela 4).

Tabela 4. Razlike u pogledu procenjenog zadovoljstva životom između učenika muškog i ženskog pola (T-test)

Skala	Pol	N	AS	SD	t-test	p
Zadovoljstvo porodicom	Muški	39	31,487	8,217	0,824	0,412
	Ženski	49	29,979	8,761		
Zadovoljstvo prijateljima	Muški	39	44,743	7,795	0,460	0,647
	Ženski	49	43,918	8,776		
Zadovoljstvo školom	Muški	39	32,512	8,681	-1,979	0,051
	Ženski	49	35,918	7,452		

Zadovoljstvo okruženjem	Muški	39	32,641	9,415	1,106	0,272
	Ženski	49	30,387	9,558		
Zadovoljstvo sobom	Muški	39	33,948	5,271	-1,011	0,315
	Ženski	49	35,081	5,179		

Dobijena je statistički značajna razlika u pogledu usamljenosti u ljubavi kod učenika koji su u vezi i onih koji nisu (tabela 5).

Tabela 5. Razlika u pogledu usamljenosti u ljubavi između učenika koji su u ljubavnoj vezi i onih koji nisu (T-test)

Skala	Emotivna veza	N	AS	SD	t-test	p
Usamljenost u ljubavi	da	33	29,878	10,856	-11,988	0,000
	ne	55	56,600	8,765		

Osim na subsklali zadovoljstvo okruženjem, na ostalim subskalama zadovoljstva životom nisu nađene statistički značajne razlike u odnosu na varijablu postojanje emocionalne veze. Zadovoljstvo okruženjem statistički značajno je izraženije kod učenika koji nisu u emotivnoj vezi u odnosu na one koji jesu ($p < 0,01$). Na poduzorku učenika umetničke škole zadovoljstvo porodicom ($p < 0,05$) i zadovoljstvo okruženjem ($p < 0,01$) izraženije su kod učenika koji nisu u emotivnoj vezi.

U odnosu na ekonomski status porodice učenika umetničke i muzičke škole, rezultati pokazuju da ne postoje statistički značajne razlike ni u pogledu procenjene socijalne i emocionalne usamljenosti, niti zadovoljstva životom među učenicima različitih škola.

5. DISKUSIJA REZULTATA

Osnovni cilj istraživanja bio je ispitati da li postoji razlika u pogledu socijalne i emocionalne usamljenosti i zadovoljstva životom između učenika umetničke i muzičke škole. Pokazalo se da je socijalna usamljenost značajno izraženija kod učenika umetničke škole. Na poduzorku učenika umetničke škole nije dobijena značajna razlika u pogledu procenjene socijalne usamljenosti između smera grafički dizajn i smera dizajn enterijera i industrijski dizajn. Takođe, ni na poduzorku učenika muzičke škole nisu nađene značajne razlike u pogledu procenjene socijalne usamljenosti između učenika teoretskog i instrumentalnog smera. Treba imati u vidu da su u okviru izraženosti socijalne

usamljenosti, vrednosti dobijene i kod učenika umetničke i muzičke škole ispod proseka. Jednim delom, nalazi u ovom istraživanju u skladu su sa već navedenom longitudinalnom studijom u oblasti likovnog stvaralaštva Getzelsa i Čiksenthailia (1976). Na uzorku od 179 sudenata, slikara i grafičara, dobijeno je da su vrednosti na socijalnim dimenzijama veoma niske. Rezultati njihove studije ukazali su da su ovi studenti socijalno rezervisani, ne prihvataju standarde ponašanja, radikalni u shvatanjima i samodovoljni. Kao što vidimo, rezervisnost i radikalnost koja može biti prisutna kod učenika umetničke škole, može dovesti i do toga da ovi učenici nemaju dovoljan broj socijalnih mreža kojima pripadaju, a u koje bi želeli da se uključe. Na neki način, dobijeni rezultati u ovom istraživanju u skladu su sa istraživanjem Vidanovićeve (2005). Autorka je utvrdila da likovno nadarene adolescenate karakteriše neadaptivni odbrambeni stil, čije su karakteristike regresija, povlačenje, inhibicija, pasivna agresija i projekcija. Takođe, navodi se da likovno nadareni učenici često sebe vide „više kao posmatrača nego kao učesnike”. Kod mnogih je prisutan osećaj usamljenosti, izolovanosti, pa čak i odbačenosti. Za njih je kreiranje vizuelnih predstava znak da mogu menjati i kontrolisati okolinu u kojoj žive, i može doprinosti prevazilaženju usamljenosti. Kada se radi o potrebi za drugim ljudima kod muzičara, znamo da je priroda zanimanja muzičara takva da su oni, između ostalog, usmereni na publiku. Česti scenski nastupi i izvođenja dovode ih do stalne interakcije sa publikom, za razliku od likovnih umetnika.

Dobijeni nalazi nam kazuju da se budući likovni umetnici, u odnosu na muzačare, osećaju usamljenije u porodici, a da se ne razlikuju po dimenziji koja se tiče usamljenosti u ljubavi (koja je i manje izražena kod učenika umetničke škole, u odnosu na učenike muzičke škole, ali ta razlika nije statistički značajna). To što učenici umetničke škole u većoj meri sebe procenjuju kao otuđene, neshvaćene i neprihvaćene od strane sredine, od svojih roditelja, od sveta koji ih okružuje može se možda dovesti u vezu sa tim, da ih, ne retko, sredina doživljava na neki način kao “neregularne” osobe (Barron, 1968; prema Vidanović i Anđelković, 2009) Drugim rečima, sredina ih najčešće vidi kao osobenjake i usamljenike.

Značajne razlike dobijene su u okviru zadovoljstva porodicom, zadovoljstva prijateljima, okruženjem i zadovoljstva sobom. Ovi vidovi zadovoljstva izraženiji su kod učenika muzičke škole. Nije dobijena značajna razlika u zadovoljstvu školom između učenika umetničke i muzičke škole. U istraživanju Bogunović (2010) na uzorku 137 učenika muzičke škole, dobijeno je da su mladi muzičari skloni umetničkim interesovanjima, otvoreni, fleksibilni i spokojni, okrenuti spoljašnjem svetu, lako se uključuju u društvo, imaju povišenu savesnost i istrajnost. Ove osobine ličnosti mogu biti i jedno od objašnjenja većeg zadovoljstva različitim sferama života, jer kako ističe dinamički model ravnoteže, u proceni zadovoljstva životom važna je uloga različitih osobina ličnosti (Headey i Wearing, 1989; prema Penezić, 2006). Prema mišljenju Parkerove (2015), dve karakteristike posla muzičara su povezane sa njihovim

većim zadovoljstvom životom u odnosu na nemuzičare, a to su autonomija i socijalna podrška (naročito interakcija sa publikom). Rezultat ukazuje i da je kod učenika muzičke škole veće zadovoljstvo sobom. Anđelkovićeva (2008) ističu da su na uzorku muzičara mnogobrojna teorijska shvatanja i istraživanja ukazala na vezu samopoštovanja i kreativnosti (Coopersmith, 1967; prema Anđelković, 2008) i na značaj samopoštovanja u efikasnosti i anksioznosti muzičkog izvođenja (Salmon, 1990; Lehrer, 1990; prema Anđelković, 2008). Verovatno, česti nastupi muzičara pružaju i priliku da provere svoje samopoštovanje.

Jedan od ciljeva istraživanja vezan je za polne razlike u pogledu socijalne i emocionalne usamljenosti i zadovoljstva životom kod učenika umetničke i muzičke škole. Videli smo da kod mladića i devojaka na nivou celokupnog uzorka ne postoji značajna razlika u pogledu procenjene socijalne usamljenosti. Kada, pak, govorimo o aspektima emocionalne usamljenosti, nalazi ukazuju da je usamljenost u ljubavi značajno izraženija kod mladića. Ovaj rezultat je dobijen na poduzorku učenika umetničke škole, ali ne i muzičke. Inače, rezultati u pogledu polnih razlika su kontradiktorni. Dok je u nekim istraživanjima nađeno da su žene usamljenije od muškaraca (Weis, 1973; prema Neto i Barros, 2000), u drugim nisu utvrđene polne razlike u izraženosti usamljenosti (Russel i sar., 1980; prema Neto i Barros, 2000). Rokach i Brok (1995; prema Penezić, Lacković-Grgin i Sorić, 1999) su, na primer, utvrdile postojanje polnih razlika u doživljaju usamljenosti, međutim, te razlike nisu bile konzistentne, već su bile u različitim pravcima na različitim faktorima. Pored ovog, postoji još istraživanja koja ukazuju na to da muškarci i žene na različite načine doživljavaju usamljenost (Schmitt i Kurdek, 1985). Žene pokazuju veći stepen usamljenosti kada im nedostaju intimnost i poveravanje u interpersonalnim vezama (emocionalna usamljenost), dok je kod muškaraca usamljenost izraženija kada im nedostaju prijatelji kojima se mogu obratiti za pomoć i podršku (socijalna usamljenost; Cutrona, 1982; prema McWhirter, 1997). Trebalo bi napomenuti da su svi ovi rezultati dobijeni na odrasloj populaciji.

Kada se radi o adolescentskom uzrastu, u istraživanju Lacković-Grgin, Penezić i Sorić (1998) pokazalo se da su mladići usamljeniji od devojaka. Autori napominju da su u mnogim istraživanjima tamo gde se pominje reč usamljenost, mladići izveštavali uglavnom o nižoj usamljenosti, jer im je teže to da priznaju. Međutim, kako autori navode, rezultat da su mladići usamljeniji je logičan s obzirom na to da je istraživanje pokazalo da postoje polne razlike u odnosu na potrebu za emocionalnom podrškom. Devojke je više traže od mladića, i verovatno je nalaze u ljubavnim vezama. U prilog ovome govori i podatak sa našeg poduzorka. Naime, od ukupnog broja mladića iz umetničke škole (20) svega njih 4 izjavljuje da su u emotivnoj vezi (20%), a čak 16 da nisu (80%), dok sa druge strane, od ukupnog broja devojaka iz umetničke škole (25), njih 16 izjavljuje da je u emotivnoj vezi (64%), a svega 9 da nije u emotivnoj vezi (36%). Ova osobenost poduzorka bi mogla objasniti dobijeni rezultat da su mladići usamljeniji u ljubavi od devojaka na poduzorku umetničke škole.

Dodali bismo i da neka istraživanja upućuju da muškarci i žene usamljenost doživljavaju različito (Schmitt i Kurdek, 1985; prema Lacković-Grgin, Penezić i Sorić, 1998). Ženska populacija pokazuje veću usamljenost kada im nedostaje intimnost i poveravanje u interpersonalnim vezama (intimna usamljenost), dok se muškarci osećaju usamljenije kada im nedostaje grupa prijatelja kojima bi se mogli obratiti za podršku (socijalna usamljenost; Cutrona, 1982; prema McWhirter, 1997). To bi moglo biti i objašnjenje kontradiktornih nalaza. Naime, budući da se u različitim istraživanjima koriste različiti instrumenti za merenje usamljenosti koji iskustvo usamljenosti obuhvataju na različite načine, kao posledica toga javljaju se nekonzistentni rezultati.

U istraživanjima koja su se bavila odnosom zadovoljstva životom i pola nađeno je da se ono ne razlikuje mnogo kod muškaraca i žena. U našem nalazu nisu dobijene značajne razlike s obzirom na procenjena zadovoljstva različitim sferama života. Ipak, mladići su nešto zadovoljniji porodicom, prijateljima i okruženjem, dok su devojke zadovoljnije sobom i školom.

Iako je u nekim istraživanjima dobijeno da su usamljeni učenici manje posvećeni školskim zadacima, pokazuju više negativnih reakcija prema učiteljima i imaju niže ocene od onih koji nisu usamljeni (Dobson et al., 1987; prema Demir i Tarhan, 2001), na uzorku naših ispitanika školski uspeh nije se pokazao kao značajan korelat usamljenosti i zadovoljstva životom. Osim toga što se radi o specifičnoj grupi mladih ljudi koji su se opredelili za umetnost, moguće razloge možemo potražiti u činjenici da je prosek uspeha na ispitivanom uzorku 4,44, što znači da većina isitanika ima donekle visok prosek, te ova grupa nije dovoljno heterogena u tom pogledu.

Dobijena je statistički značajna razlika u pogledu usamljenosti u ljubavi kod učenika koji su u vezi i onih koji nisu i govore da je usamljenost u ljubavi značajno izraženija kod učenika koji nisu u vezi, što je sasvim očekivani podatak, ne samo kada se radi o adolescentskom uzrastu. Ova razlika dobijena je i na poduzorku učenika umetničke, i na poduzorku učenika muzičke škole.

6. ZAKLJUČAK

Najpre, da li smo se ovim istraživanjem sa danas gotovo neizbežnim mnoštvom "psihometrijskih parametara" odmakli ili primakli onom što je nesporno veliki Oskar Vajld rekao: „Cilj umetnosti je da otkrije umetnost, a sakrije umetnika”? Teško je dati pravi odgovor, ali rekli bismo da smo ovim istraživanjem bar pokušali da se malo približimo jednom za adolescente važnom segmentu funkcionisanja – doživljaju usamljenosti i zadovoljstvu/ nezadovoljstvu različitim sferama života. Kao što smo i pretpostavili na početku istraživanja, ova specifična grupacija mladih ljudi razlikuje se međusobno u pojedinim aspektima doživljavanja i funkcionisanja, u zavisnosti od toga kojom se umetnošću bave. Takođe, pored razlika postoje i sličnosti. Nadamo se da će

buduća istraživanja uključiti i njihove vršnjake koji ne poseduju neki talenat, što bi omogućilo poređenje.

Na kraju želimo posebno da naglasimo da je važnost zadovoljstva životom kod adolescenata otkrivena u brojnim dosadašnjim studijama, gde se pokazalo da individualne razlike u zadovoljstvu životom kod adolescenata mogu predvideti važne životne ishode, kao što su razvoj internaliziranih i eksternaliziranih problema u ponašanju, vršnjačko nasilje ili prihvatanje od vršnjaka, usamljenost, samopouzdanje i socijabilnost. I kada se radi o darovitim adolsecentima koji su se opredelili za likovnu ili muzičku umetnost i po mnogim obeležjima razlikuje se od osoba koje ne poseduju neki dar, nivo zadovoljstva životom kod njih može se posmatrati kao važan psihološki resurs koji olakšava postizanje adaptivnog razvoja.

Literatura

Achour, M. and M.R.M. Nor. 2014. The effects of social support and resilience on life satisfaction of secondary school students. *J. Acad. Applied Stud*, 4: 12-20.

Andelković, Vesna. 2010. Odbrambeni stil scenskih izvođača. Niš: Filozofski fakultet, Univerzitet u Nišu.

Vidanović, S. i V. Andelković. 2009. Sindrom mladalačke besmrtnosti: sklonost ka traženju stimulusa i originalnost. U: T. Stefanović-Stanojević (ur.) *Studenti, seks i droga: Rizično seksualno ponašanje studenata Univerziteta u Nišu i njihova iskustva sa narkoticima*, Tematski zbornik radova, Niš: Centar za naučna istraživanja SANU i Univerzitet u Nišu, 115-132.

Andelković, Vesna. 2008. Anksioznost i samopoštovanje u kontekstu pola i profesionalnog usmerenja. *Godišnjak za psihologiju*, 5 (6-7), 111-130.

Ardelt, M. and L. Day. 2002. Parents, siblings and peers: Close social relationships and adolescent deviance. *The Journal of Early Adolescence*, 22, 310-349.

Bogunović, Blanka. 2010. Muzički talenat i uspešnost. Beograd: Institut za pedagoška istraživanja.

Clinton, M. and L.R. Anderson. 1999. Social and emotional loneliness: Gender differences and relationships with self-monitoring and perceived control. *Journal of Black Psychology*, 25, 61-77.

DeNeve, K.M. and H. Cooper. 1998. The happy personality: A meta-analysis of 137 personality traits and subjective well-being. *Psychological Bulletin*, 124(2), 197-229.

Demir, A. and N. Tarhan. 2001. Loneliness and social dissatisfaction in Turkish adolescents. *Journal of Psychology*, 135,113-124.

Efendić-Spahić, Tamara. 2006. Percipirani odnosi sa roditeljima i njihova povezanost sa samopojmanjem, osobinama ličnosti i elementima prilagodbe u adolescenata. Sarajevo: Univerzitet u Sarajevu, Filozofski fakultet. Neobjavljeni magistarski rad.

Erdley, C. A. et al. 2001. Children's Friendship Experiences and Psychological Adjustment: Theory and Research. *New Directions for Child and Adolescent Development*, 9, 5-24.

Feist, Gregory. 1998. A meta-analysis of personality in scientific and artistic creativity. *Personality Social Psychological Review*, 2(4), 290-309.

Getzels, J. and M. Csikszentmihalyi. 1976. *The creative vision: A longitudinal study of problem finding in art*. New York: John Wiley & Sons.

Huebner, Scott. 1994. Preliminary development and validation of a multidimensional life satisfaction scale for children. *Psychological Assessment*, 6, 149-158.

Jackson, T., A. Soderlind and K.E. Weiss. 2000. Personality traits and quality of relationships as predictors of future loneliness among American college students. *Social Behavior and Personality*, 28(5), 463-70.

Johnson, Durell. 2004. Gender, Grade and Relationship Differences in Emotional Closeness within Adolescent Friendships. *Adolescence San Diego*, 39 (154), 243-255.

Kerr, M. et al. 2003. Relationships with parents and peers in adolescence. U: M.A. Easterbrooks and R.M. Lerner (ur.), *Handbook of psychology: Developmental psychology*, New York: Wiley, 6, 395-419.

Klarin, Mira. 2002. Osjećaj usamljenosti i socijalno ponašanje djece školske dobi u kontekstu socijalne interakcije. *Ljetopis studijskog centra socijalnog rada*, 9/2, 249-259.

Lacković-Grgin, K., Z. Penezić i I. Sorić. 1998. Usamljenost i samoća studenata: uloga afilijativne motivacije i nekih osobnih značajki. *Društvena istraživanja*, 7 (4-5), 543-558.

Maksić, Slavica. 2007. *Darovito dete u školi*. Beograd: Zavod za udžbenike.

Ma, C.Q. and E. S. Huebner. 2008. Attachment relationships and adolescents' life satisfaction: Some relationships matter more to girls than boys. *Psychology in the Schools*, 45(2), 177-190.

McWhirter, Benedict. 1997. Loneliness, learned resourcefulness, and self-esteem in college students. *Journal of Counseling & Development*, 75, 460-469.

Neto, F. and J. Barros. 2000. Psychosocial concomitants of loneliness among students of Cape Verde and Portugal. *Journal of Psychology*, 134, 5, 503-515.

Nurmi, J-E. et al. 1996. Optimistic, approach-oriented, and avoidance strategies in social situations: Three studies on loneliness and peer relationships. *European Journal of Personality*, 10, 201-219.

Ozben, Suheda. (2013). Social skills, life satisfaction and loneliness in Turkish university students. *Social Behavior and Personality: An International Journal*, 41(2), 203-213.

Parker, Stacey. 2015. *Results of the Musicians' Wellbeing Survey: Creative Realities for Music Professionals in Australia*. School of Psychology, Australia: University of Queensland. Dostupno na: <https://www2.psy.uq.edu.au/~uqspark8/BriefingReportUQMusicianWellbeingStudy.pdf> (20.2.2017).

Pavot, W. et al. 1991. Further validation of the Satisfaction With Life Scale: Evidence for the cross-method convergence of well-being measures. *Journal of Personality Assessment*, 57, 149-161.

Pavot, W. and E. Diener. 1993. The affective and cognitive context of self-reported measures of subjective well-being. *Social Indicator Research*, 28, 1-20.

Penezić, Zvezdan. 2006. Zadovoljstvo životom u adolescenciji i odrasloj dobi. *Društvena istraživanja*, 15, 643-669.

Penezić, Z., K. Lacković-Grgin i I. Sorić. 1999. Uzroci usamljenosti. *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru*, Razdio FPSP. 38, 59-78.

Schimmack, U. et al. 2004. Personality and Life Satisfaction: A Facet-Level Analysis. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 30(8), 1062-75.

Vidanović, Snežana. 2005. *Odbrambeni stil likovno obdarenih adolescenata*. Niš: Prosveta.

Weiss, Robert. 1973. *Loneliness: The experience of emotional and social isolation*. Cambridge, MA: MIT Press.

Vesna Andelković
Snežana Vidanović
Bane Miletić

SOCIAL AND EMOTIONAL SOLITUDE AND LIFE SATISFACTION AMONG TALENTED ADOLESCENTS

Summary

This paper provides the results of a research project aimed primarily to investigate differences in social and emotional solitude and life satisfaction among the students of Art and Music school.

Sample: 88 students (Music and Art School in Niš).

Instruments: Scale of social and emotional solitude (Ćubela et al., 2004) and Multidimensional scale of life satisfaction of students – MSLSS (Huebner, 1994).

Results: Social and emotional solitude are significantly more present among the Art school students. On the other hand students of Music school are more satisfied with their family, friends, surrounding in which they live, and they are more satisfied with themselves. Boys are significantly more alone in love than girls, as well as students which are not involved in an emotional relation compared to those that are. Success in school and economical status of their families appeared not to be significantly correlated with solitude and life satisfaction among the adolescents

Key words: Social and emotional solitude, life satisfaction, talent, adolescence

VI
IGRA I IZVOĐAČKE UMETNOSTI
(PERFORMANS)
(Play and the performing arts - Performance)

Прегледни рад / *Review paper*

UDK 782.1 (497.16) *Balkanska carica*

NOVO IGRANJE OPERE *BALKANSKA CARICA*

Ana Perunović Ražnatović

Muzička akademija Cetinje

Republika Crna Gora

perun_ak@yahoo.com

Sažetak

Knjaz Nikola I Petrović, crnogorski suveren, napisao je prije više od trinaest decenija dramu *Balkanska carica*, čijim je scenskim izvođenjem prvih dana 1884. godine otpočeo organizovani i kontinuirani pozorišni život u Crnoj Gori. Dionizije de Sarno San Đorđo, italijanski kompozitor i dirigent, priređuje muzičku adaptaciju pomenute drame i tako nastaje opera *Balkanska carica* – prvo crnogorsko ostvarenje tog tipa. Premijerno je izvedena u skromnim uslovima na Cetinju 1891. godine. Sto sedamnaest godina kasnije, klavirski izvod kao jedini sačuvani dokument o postojanju opere, orkestriran je za soliste, hor, orkestar i plesni ansambl. Novopriređena i adaptirana opera izvedena je 12. jula 2008. na Cetinju, zatim u novembru iste godine u Podgorici, a naredne godine i van granica Crne Gore.

U radu će biti riječi o značaju opere za vrijeme i sredinu u kojima je nastala, o muzici i igri u ulozi oslikavanja dramskog teksta, načinu na koji je revitalizovana i savremenom izvođenju iz ugla učesnika.

Ključne riječi: prva crnogorska opera, *Balkanska carica*, Dionizije de Sarno

U drugoj polovini 2016. godine navršilo se sto trideset godina od štampanja i objavljivanja *Balkanske carice*, istorijske drame u stihu, koju je napisao crnogorski suveren – knjaz, odnosno kralj Nikola I Petrović (1840–1921) (Slika 1). Ovo djelo je od samog pojavljivanja imalo širok uticaj i značaj za crnogorsku kulturu i njenu međunarodnu afirmaciju. Na osnovu drame nastala je opera *Balkanska carica* Dionizija de Sarna San Đorđa (Dionisie de Sarno San Giorgio, 1856–1937), koja je kraći vremenski period izvedena i zaboravljena. Tek početkom XXI vijeka ovo djelo je ponovo u žiži interesovanja.

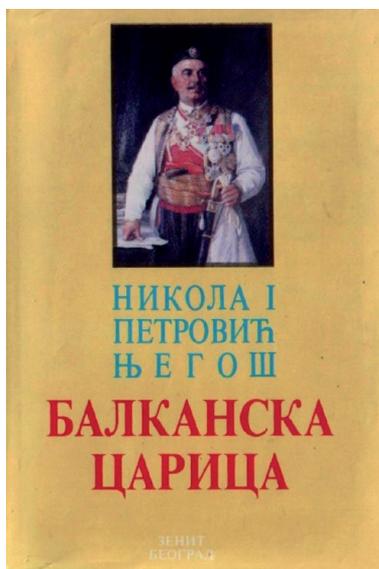
Nikola I Petrović, sedmi i posljednji vladar iz crnogorske dinastije Petrović-Njegoš (na prijestolju od 1860. do 1910. godine kao knjaz, a od 1910. i kao kralj) imao je dar za pisanje rodoljubivih pjesama, epskih spjevova i drama u stihu, među kojima je najpoznatija i najizvođenija *Balkanska carica*.

To je romantično-patriotska drama pisana prema narodnom predanju ali i istorijskim činjenicama iz vremena vladavine Ivana Crnojevića (druga polovina XV vijeka). U osnovi drame je istorijska tragedija ali i plemeniti i uzvišeni ideal ljubavi na više nivoa – kako između muškarca i žene, tako i ljubavi prema porodici, svom narodu i otadžbini. Glavni junaci su Danica (ćerka zetskog kneza Peruna), rastrzana između osjećanja dužnosti i osjećanja ljubavi, i Stanko (sin Ivana Crnojevića, gospodara Crne Gore i Zete) čiji postupci predstavljaju izdaju svog naroda, porodice, vjere, otadžbine ali i ljubavi prema Danici. Knjaz je Balkansku caricu posvetio Crnogorkama, odajući im priznanje za njihove osobine i zasluge, što je posebno naglašeno u sadržaju posvete na početku drame:

“Ali vama ko se može
odužiti Crnogorke.
Kad vi samo umijete
ustaviti suze gorke.

Vrh pramova gustog dima.
Toga praha što gorimo.
Kraj simbola: krst – slobode
vaš anđelski lik vidimo.”

(Antović, 2008: 21)



Slika 1. Naslovna strana drame *Balkanska carica*
(izdanje 1989. Beograd: Zenit)

Istorijski podaci govore da je knjaz Nikola počeo da piše dramu početkom 1882. kao i to da je prvu verziju čitao Jovanu Jovanoviću Zmaju u jesen iste godine u Beču (ibid: 7). Specifičnost drame predstavlja i način njenog nastajanja, jer hroničari bilježe da je knjaz na Cetinju tokom 1883. godine pred grupom odabranih dvorjana, glavara i učenih ljudi iz noći u noć čitao djelove svoje *Balkanske carice*

(Matavulj, 1988: 188). U ovom krugu su se vodile žive diskusije o dramskom tekstu i eventualnim izmjenama u vezi sa finalizacijom drame. Na jednom od tih književnih sijela, predloženo je da svi prisutni, mahom intelektualci, izvedu dramu kao čitajuću probu, a u dogovoru sa knjazom izvršena je podjela uloga. Da ne bi neka gostujuća pozorišna trupa izmijenila knjaževo djelo, predložili su da preuzmu brigu oko izvođenja njegovog dramskog prvijenca (Ivanović, 2012: 65). Najugledniji ljudi prijestonice pripremali su uloge pod neposrednim nadzorom knjaza, a u podjeli uloga, svoje mjesto su dobile i učenice Djevojačkog instituta (Milunović, 2001: 19). Višestruki značaj ovih dešavanja ogledao se u zagovaranju emancipovanijeg odnosa prema ženama i u ugledanju na najumnije ljude tog vremena i dobrovoljno prihvatanje glumačkih uloga, što je dovelo do demokratizacije pozorišne umjetnosti u tadašnjoj Crnoj Gori.

Ova drama, puna romantičarsko-patetičnih stihova, a uz to knjaževo djelo, završena je i premijerno javno izvedena prvih dana januara 1884. godine na Cetinju (*Crnogorka*, 1884: 12), čime je otpočeo organizovani i kontinuirani pozorišni život u Crnoj Gori koji se može dokumentovano pratiti (Latković, 1997/98: 105). Ubrzo zatim inicirana je izgradnja prvog pozorišta u Crnoj Gori zvanog *Zetski dom* (završen 1896) (Slike 2a i 2b), jedinog koje do danas ima „rupu” predviđenu za orkestar pri izvođenju operских i baletskih predstava.



Slika 2a. Pozorište *Zetski dom* početkom XX vijeka
(arhiva Kraljevskog pozorišta *Zetski dom*)

Slika 2b. Pozorište *Zetski dom* danas (V. Pejović, 2013)

Može se reći da je do kraja XIX vijeka, pa i kasnije, najviše manifestacija i najvažnijih aktivnosti iz oblasti kulture bilo vezano za teatar, odnosno scenski izraz uopšte. Pozorišni život je intenziviran od 1884. godine: organizovan je te godine plodan i uspješan rad domaćih amaterskih pozorišnih društava, duže gostovanje trupe profesionalnih glumaca iz inostranstva, položen kamen temeljac prvom zdanju namijenjenom pozorištu, kao i kulturnim, naučnim, uopšte javnim potrebama u

Crnoj Gori, a i javnosti je predato izuzetno dramsko djelo domaćega autora. Početkom aktivnog pozorišnog života, između ostalog, Nikola I Petrović je želio da suverenu državu, Knjaževinu Crnu Goru, predstavi u inostranstvu kao zemlju koja teži miru, opštem razvoju i kulturnom prosperitetu, a time i približavanju razvijenoj Evropi. Najupečatljiviji pokazatelji takvih namjera i stremljenja su glavni kulturni i javni događaji tog vremena. Sve ovo će imati dalekosežni učinak na cjelokupni društveni, kulturni, pozorišni i muzički život Crne Gore.

Poslije prvih javnih izvođenja, glas o Balkanskoj carici se brzo širio po Crnoj Gori, a zatim i po evropskim zemljama. Drama je štampana 1886. godine, a u narednim decenijama i prevedena na deset svjetskih jezika (Petrović, 1989: 219). I crnogorska i inostrana štampa komentarišu knjaza – pjesnika, pokretača i organizatora kulturnih događanja u svojoj zemlji, zatim pišu o prevodima ove drame, posebno o njenoj scenskoj postavci i recepciji kod širokog kruga gledalaca.

Istorijski nije utvrđeno kada i kako je knjaz Nikola stupio u kontakt sa Dionizijem de Sarnom San Đorđom – italijanskim diplomatom (Slika 3), koji je 1886. godine stigao iz Trsta u Kotor.¹ Za sedam godina boravka u ovoj sredini ostavio je snažan pečat u muzičkoj kulturi tada austrougarskog Kotora i Crne Gore, djelujući kao dirigent, kompozitor, pedagog i organizator muzičkog života.



Slika 3. Dionizije de Sarno San Đorđo (nepoznat autor)

¹ Dionizije de Sarno se rodio u Napulju 1856. u plemićkoj porodici. Muzičke studije završava u Napulju i Firenci, stičući znanja kod poznatih italijanskih muzičara i pedagoga iz kompozicije, orkestracije, kontrapunkta, harmonije, dirigovanja, klavira i violine. Poslije profesionalnog djelovanja u Trstu, angažovan je za dirigenta Građanske muzike u Kotoru. Kao školovan muzičar, on je proučavao istoriju muzike naših naroda i pisao za potrebe Građanske muzike. Uz to, komponovao je horske pjesme, klavirske kompozicije, opere i muziku za balet (Antović, 2008. i Ivanović, 2012).

Gledajući izvođenja drame *Balkanska carica*, de Sarno San Đorđo dobija viziju njene muzičke adaptacije. Kako je napisana u stihu, samim tim je bila vrlo podesna za muzičku obradu. Neki historičari pretpostavljaju da je sam knjaz izvršio odabir djelova teksta iz svoje drame i dao osnovu za libreto. S njegovim odobrenjem, de Sarno započinje komponovanje i tokom 1891. godine završava prvu crnogorsku operu *Balkanska carica*, koja je štampana i iste godine izvedena na Cetinju, u Kotoru i Trstu (Antović, 2008: 8). Kompletna partitura za soliste, hor i orkestar, kao i pravi operски libreto, nigdje nisu do danas pronađeni i sačuvani, a štampana verzija klavirskog izvoda opere *Balkanska carica* čuva se u Arhivskom odjeljenju Muzeja na Cetinju (*Balkanska carica*, 1891).

Sadržaj libreta je sljedeći:

Radnja se zbiva u XV vijeku, u Žabljaku Crnojevića – prijestonici dinastije Crnojević.

I čin: *Gospodar Crne Gore Ivan-beg Crnojević, zajedno sa plemenskim starješinama, prati mlađeg sina Stanka na put da sklopi savezništvo radi uspješnijeg ratovanja protiv osvajača. Stanko je ogorčen što kao drugorođeni sin ne može biti nasljednik trona, žudi za slavom i vlašću. Prije odlaska, zaklinje se na ljubav Danici, knjaževoj ćerki, i tajno se zaručuje.*

II čin: *Stanko sklapa savezništvo ali onda dobija ponudu da promijeni stranu u sukobima. Rastrzan, na kraju ipak poklekne izdajući Crnu Goru, jer mu biva obećana kruna cijelog Balkana, tobožnjeg balkanskog carstva. Danica za to vrijeme pati, misleći da je Stanko u zarobljeništvu. Pri ponovnom susretu, Danica predana svom narodu, vjeri i otadžbini, a sa saznanjem o njegovoj izdaji prezire Stanka, koji se poziva na ljubav i zaruke, nudeći joj da postane balkanska carica. U nastupu ljubomornog bijesa i očaju, jer shvata da neće moći da ima i nju i balkansko carstvo, Stanko ranjava Danicu i bježi.*

III čin: *Ivan-beg žali za sinom, ali naređuje odmazdu za izdaju otadžbine. U sukobima koji slijede Crnogorci ostvaruju pobjedu i ranjavaju Stanka. Danica oporavljena zbrinjava ranjenike na bojištu i nailazi na ranjenog Stanka. Kroz njihov dijalog izražene su duboke emocije jednog prema drugom, ali i razdor između njihovih nepokolebljivih i međusobno udaljenih ciljeva – Stankovog ka slavi i moći bez obzira na sredstva kojima će to postići, a Daničine čiste ljubavi prema njemu, svom narodu i domovini. Na smrt ranjeni Stanko moli Danicu za oproštaj, a ona uzvrća zakletvom na vjernost i, poslije njegove smrti, baca se u rijeku Moraču ne mogavši da istovremeno ispuni dužnost prema svojoj otadžbini i prema vjereniku – izdajici.*

U prestonici dinastije Crnojević slavi se pobjeda crnogorskog naroda, prestolonasljednika koji je vodio vojsku i same Crne Gore, uz molitvu Bogu da očuva poštenje, junaštvo i rodoljublje u Crnoj Gori, uz prave uzore.

Opera *Balkanska carica* nalik je na romantične opere manjeg obima, sa naglašenom tragičnom notom. Sintetizuje elemente opere serije sa numerama i italijanski osjećaj za melodiju sa crnogorskom historijsko-nacionalnom tematikom i elementima muzičkog folklora. U odnosu na originalnu dramu, u operi *Balkanska carica* sačuvana je podjela na čino ve i pojave. Dionizije de Sarno San Đorđo

koncipira tri čina koji sadrže dvanaest pojava u okviru kojih se nalazi četrdeset jedna muzička numera u vidu: arija (dvodijelnog oblika, trodijelnog ili razvijene prokomponovane forme), rečitativa fragmentarne strukture, kombinovanih numera, horskih numera sa ili bez vokalnog soliste. Tretman teksta u njima je najčešće silabičan, a faktura homofona. *Balkanska carica* je u većem dijelu zasnovana na rečeničnim strukturama, koje se često integrišu formirajući periode ili nizove rečenica. Na početku svakog čina nalazi se instrumentalni uvod koji ima ulogu da muzičkim sredstvima pripremi dramsku radnju i atmosferu u daljem toku opere. Poštujući dramaturški tok, de Sarno je komponovao numere tako da odražavaju psihološka stanja likova i dočaravaju atmosferu u kojoj se odvija dramska radnja.

Ako se kritički sagleda opera, treba pomenuti da je, zbog skraćivanja teksta, libreto na manjem nivou dramske ubjedljivosti u odnosu na izvornu dramu knjaza Nikole, a sa muzičkog aspekta, sve numere predstavljaju zaokružene cjeline koje obrađuju konstantno nove tematske materijale, sa čestim promjenama tempa. To znači da cjelokupna *Balkanska carica* Dionizija de Sarna ne sadrži visok nivo ni muzičkog niti tekstualnog jedinstva. Anticipirajući buduća dešavanja, Ivana Antović je u svojoj knjizi navela da

„onoga ko bi se danas odlučio da ovo djelo postavi na scenu čekao bi ozbiljan zadatak izbora elemenata, kraćenja teksta, pisanja orkestracije. Ipak, za inspirisanog aranžera, dirigenta i reditelja ovo djelo je kvalitetan materijal iz koga se navedenim postupcima može izroditi jedinstveno i izuzetno operско djelo.”

(Antović, 2008: 190)

U decenijama XX vijeka, koje su obilježila turbulentna i česta ratna dešavanja, kao i marginalizacija kulturnih dešavanja, drama i opera *Balkanska carica* su vremenom pale u zaborav. Tek početkom XXI vijeka, sa obnavljanjem državne nezavisnosti i vraćanjem interesa za nacionalne kulturne vrijednosti, nekoliko priznatih crnogorskih umjetnika – entuzijasta došlo je na ideju o revitalizaciji ovog djela i njegovog priređivanja za muzičko-scensko izvođenje, jer je osnovni tematski sadržaj opere izgleda i vječno aktuelna tema balkanskih prostora. Radovan Papović, redovni profesor Dirigovanja na Muzičkoj akademiji na Cetinju, na osnovu klavirskog izvoda kao jedinog dokumenta o postojanju opere, prihvatio se dugotrajnog i zahtjevnog poduhvata orkestracije i raspisivanja dionica za simfonijski orkestar, horski ansambl i soliste. Kada je taj proces priveden kraju, sa već jasnijom vizijom mogućnosti izvođenja ovog djela, projekat je počeo dobijati realne obrise. Radmila Vojvodić, redovna profesorka Režije na Fakultetu dramskih umjetnosti na Cetinju (sadašnja rektorka Univerziteta Crne Gore), poznata po dramskim tekstovima i režijama pozorišnih komada vezanih za značajne teme i ličnosti iz prošlosti Crne Gore, ušla je u ovaj projekat radeći na adaptaciji i neophodnom skraćivanju teksta, a zatim i režirajući operu. Rediteljka je izdvojila: vlastoljublje, fatalnu ljubav, izdaju, osvetu, smrt, kao velike citatne teme sažete u libretu sačinjenom po drami Nikole I Petrovića Njegoša. Navodi da je

„zvanični kritički stav da su patriotska nadahnuća našeg suverena najsnažnija i najlirskija u njegovom književnom stvaralaštvu, a da je njegova ljubavna lirika bez individualnosti, upravo vladarskim obzirima i položajem dokinuta u izrazu. No, naš kralj i jedinstveni crnogorski romantičar, ispostavlja se, autentično je nadahnut za operski libreto.”

(Vojvodić, 2008: 1)

Muzički centar Crne Gore i Crnogorsko narodno pozorište, dvije najznačajnije institucije kulture u Crnoj Gori, u saradnji sa Kraljevskim pozorištem Zetski dom, Narodnim muzejom i Muzičkom akademijom sa Cetinja, realizovali su 2008. godine najsloženiji teatarski projekat od istorijskog značaja za Crnu Goru. Sto sedamnaest godina nakon što je komponovana, simbolično – 13. jula (na Dan državnosti Crne Gore) u atrijumu Vladinog doma (zgrade nekadašnjeg crnogorskog parlamenta i narodne skupštine) na Cetinju, premijerno je izvedena prva crnogorska nacionalna opera *Balkanska carica*, djelo italijanskog kompozitora Dionizija de Sarna San Đorđa, po libretu drame crnogorskog suverena Nikole I Petrovića.

Savremeno viđenje ovog djela počinje sa guslarom u modernoj svečanoj odjeći, kako bi zvuk gusala, instrumenta koji se smatra nacionalnim, ”pojačao“ elemente koji se u operi mogu dovesti u vezu sa crnogorskim folklorom.² Zvuk gusala se pretapa u reske udarce nogama ”nijemog kola“ plesnog ansambla, gdje su elementi muzičkog folklor naglašeni pokretom (Slika 4). Sve reskiji bat koraka zaglušuje, pa opet slušamo muklu tišinu uprizorenu pod vedrim nebom, izoštravajući čula za ono što slijedi.



Slika 4. Cetinje, Atrijum Vladinog doma, 2008. godine; plesni i horski ansambl (D. Miljanić)

² Kod de Sarna su ostali dominantni melodika njegovog rodnog tla i motivi čiji su uzori iz popularnih italijanskih operskih ostvarenja XIX vijeka, koje kombinuje sa lokalnim napjevima i folklornim motivima iz Crne Gore i (tada austrougarske) Boke.

Počinje uvertira i dalje slaganje zvučno-vizuelnih slika koje vode kroz partituru. Uspostavlja se odnos između muzike i tematike davne epohe i interpretacije iz sadašnjeg vremena. Jedna od rijetkih opera iz nacionalne muzičke baštine, koja je otrgnuta od potpunog zaborava i mrtvog slova na notnom papiru, imala je u solističkim rolama gostujuće pjevače iz Srbije (Dejan Maksimović, Dragoljub Bajić, Vladimir Andrić), Hrvatske (Vedrana Šimić) i Bosne i Hercegovine (Ivica Šarić), ali hor, plesni ansambl i simfonijski orkestar su sačinjavale crnogorske umjetničke snage.

Dalji teatarski život ovog libreta, partiture, orkestracije je nastavljen, na radost publike i stručne javnosti, u Podgorici na Velikoj sceni Crnogorskog narodnog pozorišta tokom 2008, 2009. (Slike 5 i 6) i 2010. godine, a van granica Crne Gore, opera je prvi put izvedena 2009. godine u Narodnom pozorištu u Sarajevu na međunarodnom festivalu "Sarajevska zima".



Slika 5. Podgorica, Crnogorsko narodno pozorište, 2009; solisti i hor, I čin (D. Miljanić)



Slika 6. Podgorica, Crnogorsko narodno pozorište, 2009; solista, dio plesnog i horskog ansambla (D. Miljanić)

Dešavanja s kraja XIX vijeka – drama i opera *Balkanska carica*, pozorišne predstave, kao i početak izgradnje teatra, svojim značajem danas snažno potenciraju našu obavezu, ali i potrebu, za punim razumijevanjem i adekvatanim odnosom prema čitavom korpusu zbivanja u ne samo crnogorskoj kulturi, već i društvu uopšte.

Projekat *Balkanska carica* pokazao je da jedan takav složeni oblik muzičko-scenske produkcije može biti uspješno realizovan u Crnoj Gori, ali sa velikim pitanjem održivosti. S jedne strane značaj se ogleda kroz kulturni i nacionalni identitet i kroz sve ono što je bilo istraživanje i priprema tog projekta i konačno njegova realizacija, ali i savremeni akteri, koji su imali priliku da se upoznaju sa takvim djelom i učestvuju u stvaranju njegovog novog "igranja". Opera je izvođena sa puno uspjeha i uvijek pred punim gledalištem. Ipak, zbog nedostatka sredstava za njena izvođenja, od 2010. godine na ovamo nema je na repertoaru crnogorskih pozorišnih kuća, iako bi to bilo i edukativno i umjetnički opravdano, već se samo povremeno izvode pojedine solističke numere, uz klavirsku pratnju. Zato *Balkanska carica* ostaje ponovo da čeka neke nove entuzijaste i neki novi teatar.

Literatura

Antović, Ivana. 2008. *Opera 'Balkanska carica' Dionizija de Sarno San Đorđa iz XIX vijeka – muzičko ostvarenje drame Nikole I Petrovića Njegoša*. Podgorica: Muzički centar Crne Gore.

Balkanska carica, Drama u tri radnje Nikole I knjaza crnogorskog, uglazbio D.de Sarno-San Đorđo, Izdanje udešeno za pjevanje i glasovir. 1891. Trieste, Bologna: Edition Carlo Schmidl et Comp.; Petersburg: Agram, Kugli&Deutch;

Muzička zbirka NBCG „Đurđe Crnojević“.

Crnogorka.1884/1. Cetinje, 12.

Glas Crnogorca.1891/XX. Cetinje, 12.

Ivanović, Vesna.2012. *Muzički život Podgorice i Crne Gore u doba Nikole I Petrovića Njegoša*. Podgorica: Muzički centar Crne Gore.

Latković, Vido. 1997/98. Beleške o pozorištu u Crnoj Gori, *Glasnik* br. 6/7, Podgorica: Biblioteka Radosav Ljumović, 105.

Matavulj, Simo. 1988. *Bilješke jednog pisca*. Beograd: Nolit.

Milunović, Luka.2001. *Pozorište u Crnoj Gori 1884–1888*. Podgorica: Crnogorsko narodno pozorište.

Petrović Njegoš, Nikola I. 1989. *Balkanska carica*. Beograd: Zenit.

Vojvodić, Radmila. 2008. *Dionizije de Sarno San Đorđo – BALKANSKA CARICA, Riječ režisera*. Dostupno na: <http://www.cnp.me/predstave-item/balkanska-carica/> [17.09.2016]

Ana Perunović Ražnatović

THE BALCAN EMPRESS OPERA NEW PERFORMANCE

Summary

More than 130 years ago, a Montenegrin prince Nikola I Petrović wrote *The Balcan Empress* drama. The organized and continuous theater life in Montenegro began with its stage performance in the first days of January 1884. *The Balcan Empress* opera composed by Dionisie de Sarno is a musical adaptation of the mentioned drama and the first Montenegrin piece of that kind. The opera was performed for the first time in modest conditions in Cetinje in 1891. A hundred and seventeen years later, the piano scores, as the only survived document of opera, were orchestrated for soloists, choir, orchestra and dance ensemble. This opera arrangement had its premiere on July 12, 2008 in Cetinje, few months later in Podgorica, and next year outside Montenegro.

This text will address the importance of *The Balcan Empress* opera for the time period and the environment where it was created, the music and dance role in explaining the drama text, the way that opera was revitalized, and contemporary performance of it from the perspective of a performer.

Key words: the first Montenegrin opera, *The Balcan Empress*, Dionisie de Sarno

Прегледни рад / *Review paper*

УДК 782 : 784.4 *Кошћана*

УМЕТНИЧКА СТИЛИЗАЦИЈА ВЕЛИКЕ ЧОЧЕЧКЕ ИГРЕ У МУЗИЧКОЈ ДРАМИ КОШТАНА ПЕТРА КОЊОВИЋА

Марко С. Миленковић

Универзитет у Нишу

Факултет уметности

lionheartmarko@gmail.com

Сажетак

Велика чочечка игра састоји се из низа инструменталних и хорских народних мелодија као нумера логично увезених у музичко-драмски ток опере, али и драмски функционализованих солистичких наступа који употпуњују оперску фактуру чинећи контраст, али и својеврсни предах између игара. Истраживачки фокус усмерен је на генезу хорске песме *Донеси море, Маре*, оригиналне композиторове мелодијске инвенције, из фолклорног записа текста песме бр. 114 из Ђорђевићеве збирке. Ради се заправо о основној тематској целини *Велике чочечке игре*, чијом инструменталном варијантом, – „темом *Велике чочечке игре*“, снажног ритма и израза почиње балет, док аналитички преглед њене хармонске, мелодијске и метро-ритмичке компоненте, место и улога коју има у остварењу широке, сугестивне звучне народне слике са снажном националном оријентацијом, указују на композиторски третман близак Мокрањчевим узорима. Поред звучно-дескриптиног, локално-колоритног значаја *Велике чочечке игре*, прати се и њена драматуршка функција будући да добра музика и игра односе превагу над бесом љутитог хаџије непосредно усмеравајући будућа драмска дешавања.

Кључне речи: Коњовић, *Велика чочечка игра*, фолклор, ритам, мелодија, хармонија.

Није довољно само експлоатирати мотив из сељачке, народне музике; проблем је у њом докле додајује разрађивање свих латентних снага у њему, а да се увек очува оријанска целина.

(Коњовић, 1947: 29)

1. НАЦИОНАЛНА ОРИЈЕНТАЦИЈА ПЕТРА КОЊОВИЋА

Проблем развоја српске уметничке музике посебно је актуелизован почетком 20. века када различите генерације наших композитора постављају себи за циљ културни развој и укључивање националне музике у савремене токове европског, али и музичког наслеђа националних школа 19. и 20. века.

У том смислу, поред Корнелија Станковића – „оснивача српске музике” (Коњовић, 1947: 70–80), незаобилазна је улога и значај родоначелника српске националне музичке школе – Стевана Стојановића Мокрањца, чији уметнички рад Коњовић оцењује као „једну од најчвршћих полуга у ланцу те еволуције” (Коњовић, 1947: 84). За инспирацију и примарну основу уметничког дела Мокрањац узима елементе из бескрајних фолклорних ресурса, „непатворене елементе наше пучке музике” које цементира у архитектонску грађу својих дела са доследним ”циљем: проналажења и утврђивања онога што је типично у нашој народној музици” (Коњовић, 1947: 85). У народним изворима Мокрањац налази специфичну енергију новог, свежег и ефектног израза и остварује изразите обрасце национално типичног, „специфично наше” националне уметности, поставши тако узор потоњим стваралачким генерацијама, све до данашњих дана (!).

У новој фази српске уметничке музике Петар Коњовић (1883–1970) кроз неговање тих специфичних особености и одлике „саживљености с фолклором” (Коњовић, 1947: 26) наставља развојну линију националне музике, продубљујући је модернијим композиционо-техничким средствима, али задржавајући народни дух, ту националну нит и оријентацију коју рефлектује скоро сваки сегмент његовог стваралаштва. Иако у фолклорним елементима налази „изражајну вредност... [и] ’расплодну снагу’...”, Коњовић, попут Мокрањца, задржава објективни критички однос при њиховом избору, избегавајући скретање ка „такозваном декоративном и патетичном национализму”. За њега фолклор „има важности само уколико је чист, уколико је задржао неизопачене вредности својих музикалних особина, које су настале негде у патријархалној примитивности, ... као психолошка манифестација чврсто уграђене једноставности човека из пука”. Даље Коњовић инсистира „да се утврди психолошка база и формална вредност фолклорног мотива... који настаје и долази без утицаја утврђених формалних закона музичке синтаксе и граматике, из ... неодређеног и неодредивог извора, а садржи у себи способност... да, оплодивши инспирацију, постане елементом ширег тонског моделовања и уобличавања”. Коњовићеву сличност са руском Петорицом, али и Стравинским и Бартоком откривамо у композиторовом схватању фолклора где „налази елементе сродне идејама и врењима у сопственој инвенцији”, спознаји и уметничкој стилизацији „непознатих и чудесно лепих пучких песама” (Коњовић, 1947: 23–53) и на вишем стваралачком нивоу, – инспирацији, односно „оплодни сопствене инвенције, музичког говора њиховим утицајем” (Despić, 2002: 264). У том смислу Коњовић попут Мусоргског „фиксира народни дух” (Коњовић, 1947: 29) чинећи величанствени корак напред у уметничком задатку стварања и развоја „наше уметности”. Према речима аутора *Кошћане*, „то није ни преношење мотива, ни имитација, него ту израз и облик народне музике постају композитору рођени, такорећи матерински језик” (Коњовић,

1947: 41) и неодвојиви део његовог индивидуалног музичког говора, препознатљиво нашег – српског.

1.2. Музичко-драмска композиција *Велике чочечке ијре*

О делу стваралачког процеса на најзначајнијем остварењу из свог опуса, музичкој драми *Кошћана* (1931) сведочи сам композитор: „Да је балкански јужнословенски фолклор способан да даде не само егзотику него и снажне и карактеристичне елементе чистом музичком, општим уметничким схватањима приступачном изразу, то треба да посведочи моја *Кошћана*” (Коњовић, 1947: 109). Као новину у односу на претходне две опере, Коњовић сада локални колорит и народни амбијент опере употпуњује увођењем „балетског призора” (Perićić, 1969: 180), са низом народних песама и игара, – чочека као једног од традиционалних плесова јужне Србије и дела нашег музичког фолклора и културе. У складу са својим добро познатим схватањем музичког дела и потребом да га прерађује „све дотле док није уверен да је дело добило ону јасноћу какву упорно тражи идеја и основа из које је потекло” (Коњовић: 1947: 110) Коњовић ће у новој верзији *Кошћане* (1940), на коју се односи наш рад, *Велику чочечку ијру* преместити са почетка четврте на завршетак друге слике и извршити детаљан драматуршки увид и редакцију. Бавећи се „новом обрадом *Кошћане*” Бингулац у *Великој чочечкој ијри* „уз балет и певање хора”, примећује „једну целу паралелну радњу” коју композитор „саопштава... говором, узвиком, ускликом” чиме је Коњовић „у жељи да још јаче и још снажнијим средствима заостри драму – што чочечкој игри и песми, тако моћној, успелој и полетној музици, није било потребно – нагомилао и сувише изражајних средстава, која једна другим сметају место да помажу”. Међутим, иако се Бингулац у даљем тексту делимично ограђује наводећи да „можда добра режија и добра игра могу ову опасност да отклоне: али опасност сигурно постоји” (Bingulac, 1988: 127), очигледно превиђа да се управо у таквом третману музичке драме и сцене огледа Коњовићев реалистички однос према музичкој драми. Музичко-драмски рељеф *Велике чочечке ијре* успешно је остварена композиторова интенција у складу са оперском естетиком непрекидног, континуираног драмског тока, која поред мелодизације народног говора чини Коњовићев драмски идеал. Један од поступака којим наш класик то постиже јесте поменута „паралелна радња”, не дво-, већ вишеслојност сцене коју може постићи и њоме управљати, можемо то сада након детаљне анализе *Велике чочечке ијре* слободно рећи, – само мајстор сцене и композиције, његова генијална, доследно реалистичка музичко-драматуршка рука. Зато апсолутно не постоји „неспоразум онога што се хтело рећи и онога што се рекло” (Коњовић: 1947: 111).

2. УМЕТНИЧКА СТИЛИЗАЦИЈА ВЕЛИКЕ ЧОЧЕЧКЕ ИГРЕ

Велика чочечка игра стилизована из певачких, инструменталних и играчких нумера ”сложених у праву симфонијску поему” (Mosusova, 1971: 163) представља сугестивну звучну народну слику са снажним националном оријентацијом. Слика почиње ударачким корпусом са улогом потцртавања карактеристичног ритма променљивих метричких подела које саме по себи исијавају фолклорни израз: 3+4+6+2/8 (у свеукупном збиру 15/8!). Бујност ритмичке пулсације у јасно израженом променљивом метру и дијатонско писмо са истакнутом улогом главних ступњева, а од споредних – III ступња у улози доминантне функције, чине тек стабилне архитектонске стубове широког симетричног развоја. Пасторална чочечка представа оркестра тројног састава (а тре) започиње врло дискретним наступом тимпана, којима се на четири такта размака придружују представници инструменталне групе удараљки: даире, мали добош и на крају велики дубањ у својеврсној инструменталној и изражајној градацији. Значајни акценти удараљки са синкопираним ритмом у такту 6/8 дају снажан енергетски потенцијал и стабилан музички увод – звучну површину за почетак плеса, у почетку само мушких играча. Следи експонирање „теме *Велике чочечке игре*” како је назива чешки диригент Здењек Халаба (Мосусова, 2002: 68), поверене дрвеним дувачима са флаутама као носиоцима највише оркестарске мелодијске линије. Заправо се ради о тематизму песме *Донеси море, Маре* која ће уследити у хорском извођењу као једна у низу нумера *Велике чочечке игре*.

Пример 1

VELIKA ČOČEČKA IGRA

(Играчи, мушки, почињу плес, ударајући, догана ритам; Magda, да би погostila а мало и одвратила пањузу Hadži-Tominu од Koštane и чоџека, обилази око њега, умиљавујући му се и позивајући га да уде, као госта, за час у кућу.)

Allegro moderato assai

Tempo
p
con Tamb. [157A]
con Tamb. picc.
con Gr. Cassa [B]
Piu vivo
F1. Ob. Cl.
fz
p
 Magda: *Gazda, mili, u kuću da mi*
 D₂(III^b)₄ T D T III⁶ T D₇(II^b₉ III^b₆) T D₂(III^b)₄ T D T III⁶ T D₇(II^b₉ III^b₆)
 Magda: *u - deš, prag da mi predeš, na Uskrs slatki ga - zdo, na sveti ovaj*

Веома важно изражајно средство у обликовању музичког тока *Кошћане* представљају хорске тачке које неспорно садрже црту, благи карактер статичности, али начин њихове употребе у смислу логичне последице драмског тока, чврста утканост у радњу као нераздвојиви део једног слоја сценског дешавања, те њихов утицај на реакцију старих хаџија, али и других протагониста, – осветљавају њихов драмски активан статус (!). Хорским наступима Коњовић приказују народну масу, али не у Мусоргсковом стилу експонована и развијана дубоких социјалних сукоба, већ драмски функционализована у приказу веселих младића и девојака на Ускршњи дан, који поред илустративне улоге подцртавања локалног колорита, песмом и игром покрећу токове драматургије.

На песму о женској лепоти, – *Миткину Ташу*, садржајно логично надовезује се нова песма о женској лепоти, – *Донеси, море Маре* („Миткина Таша, лепотиња наша” замењена је са „Марики..., ох пусто, уђаво”) као реприза првог, главног материјала теме *Велике чочечке ијре*, сада у вокалном извођењу са оркестарском пратњом, чиме форма добија уравнотеженост, заокружење и сличност са рондалним обрасцима. И док је Ташина лепота у претходној песми тек поменута као симбол лепоте врањског девојачког кола и Миткиног емотивног света, централна тема песме *Донеси, море Маре* је љубав, изливена, исказана кроз песнички облик непосредног, директног обраћања „уђавој Марики, Мари”, као излив љубавног осећања, чежње и страсти за њом. У основи текста садржана је љубавна жеља поетског субјекта да се већ очаран и опијен Марикином лепотом, „опије ракијом и преспије на њене русе косе”. У лирском тексту као носиоцу веселог љубавног расположења, Мосусова види „бисер ове сцене... који је сачинио композитор на бази народне поезије”. Исти аутор наводи да „то је, по речима Коњовића, психолошка сурадња између непознатог народног ствараоца и композитора” (Mosusova, 1971: 163). Заправо, ради се о народној песми из Штипа, с којом се Коњовић упознао у збирци Владимира Ђорђевића под редним бројем 114: *Марице, дилбер, уђаво, Маре*. Компарацијом изворног текстуалног записа песме и коначне Коњовићеве варијанте песме утврдићемо палету корективних поступака којима композитор народну песничку творевину моделује и ваја творећи коначан облик.¹

СНМ (ЈС) др. 114

- I: Марице, дилбер, уђаво, Маре,
А што си толко уђаво,
II: А што си толко уђаво, Маре,
Како на шише даното?
III: Шише је п'лно ракија, Маре,

Велика чочечка ијра

- I: Марики мори, Маре,
ох пусто, уђаво,
II: што си ми, море, Маре!
ој толко уђаво
III: Донеси, море Маре,

¹ Строфе су означене римским бројевима, док скраћеница СНМ (ЈС) означава назив Ђорђевићеве збирке: Српске народне мелодије (јужна Србија).

Ja, дај ми, да се напијам,	те љуте ракије
IV: Да пијам, да се опијам, Маре, На скути да ти преспијам,	IV: Да пијем, море Маре, дај, да се опијем
V: На скути да ти преспијам, Маре, На пембелија пешкирче,	V: крај тебе, море Маре! Ој дај да преспијем,
VI: На бела фета, везена, Маре, Под руса коса на сенка.	VI: на твоје русе косе, ој, дај да заспијем!

Увидом у наведене варијанте текста уочавамо да је Коњовић сачувао форму дистиха од шест строфа, док у променљиви стиховни образац оригиналног записа од 10+8 уноси интервенције, преображавајући га у 7+6, својеврсни несиметрични тринаестерац. Очигледна темељна прерада оригиналног записа одаје општи утисак недвосмислено јасно испољеног композиторовог истанчаног осећаја и смисла за поезијом. Извршена корекција свих стихова изворног записа указује на поступак темељне прераде где Коњовић основну идеју народног анонимуса схвата и на много концизнији, јаснији и непосреднији начин исказује. У изворном народном тексту Коњовићу очигледно нису одговарали други стих друге строфе (Како на шише даното), други стих четврте (На скути да ти преспијам) и први стих шесте строфе (На бела фета, везена, Маре), као и цела трећа (Шише је п'лно ракија, Маре, Ја, дај ми, да се напијам) и пета строфа (На скути да ти преспијам, Маре, На пембелија пешкирче) те их као непоетичне изоставља, што је са садржајног аспекта и претендовања песме у опери да буде љупко љубавна, – апсолутно оправдан поступак. Поступак изостављања Коњовић даље спроводи на појединим речима и читавим деловима стихова, док поједине речи и стиховне сегменте задржава као асоцијативну обједињујућу спону (органску и значењску) разрађујући их у комбинацији са сопственим текстом. У изворном тексту народни анонимус садржај строфа спаја понављањем текста или дела текста другог стиха претходне строфе у наредној (сем пете и шесте), принцип који Коњовић напушта, спроводећи једну врсту текстуалног сажимања, које компензује минималним уношењем властитог, садржајно блиског текста, уметнички драгоценог, срачунатог на непосреднији и ефектнији израз и логичнију, динамичнију линију казивања. Међутим и наведени Коњовићев концепт поетске конструкције обезбеђује апсолутно логично, добро надовезивање строфа на претходну. Коњовићева далекосежна измена народног записа иницирала је примену додатих текстуалних фраза у виду упева „мори” (само у првој строфи) и „море” попут Мокрањца у Једанаестој руковети и запева „ох” (само у првој строфи) и „ој” с циљем метричког кројења жељене версификације. Логика, прецизније рецимо правило, којим се Коњовић руководи у стиховној конструкцији садржана је у начелу да издвајањем претпоследње речи сваког првог стиха, сем у шестој строфи (реч „убаво” у првој и другој, „ракија” у трећој, „опијам” у четвртој и „преспијам” у петој строфи), – наш класик гради строфичне

конструкције, са позицијом те речи као последње у строфи. Само шесту строфу гради задржавањем сегмента изворног текста другог стиха, – у народу устаљеног епитета „руса коса”, његовим развијањем и обрадом у смислу проширења, све до изградње строфичне контуре 7+6.

Описани третман рада с текстом управо одговара, води до теоријских запажања Сабо, која позивајући се на рад Л. Куде, наводи да се текстуално „уметање може сматрати еквивалентним проширењу мотива” и да мотивске развојне „потенцијале може носити и део стиха”, односно да „у поступку обликовања мелострофе текст има исту ону улогу коју у... музици има мотив” (Сабо, 1997: 40–41). Коњовићеве измене текста захватају и минималне интервенције на појединим речима текста које се у складу са врањанским говором и дијалектом очекују, обзиром да је изворни текст македонски: „пијам” у „пијем”, „опијам” у „опијем”, „преспијам” у „преспијем”, чак сежу и до промене имена лепе девојке (о) којој се пева: „Мариче” у „Марико”, са циљем да поетско-музички квалитет песме буде бољи. Из истог разлога, врстан песник, колико и композитор, добро примећује да стиховна али и певана форма захтева задржавање обраћања Мари као лајтмотив на крају сваког првог стиха, сем у последњој строфи, остављајући у садржају текста недоречено да ли се поетски субјект у свом интимном дивљењу према лепоти обраћа крчмарици или девојци. За завршни стих своје песме „дај да заспијем”, као и укрштену риму последње три строфе: опијем–преспијем–заспијем, композитор је, вероватно, узор пронашао у делу ефектног завршетка друге песме из Ђорђевићеве збирке, – бр. 328 из Овчег Поља, стиховног поретка:

Финџанот полн со ракија?
Дај ми го да се напијам,
Да пијам да се (j)опијам
На skutот да ти заспијам...

Текстуални мотив „љуте ракије” у Ђорђевићевој збирци помиње се у песмама бр. 122 из Овчег Поља и за узор нарочито индикативно у бр. 55 из Велеса: *Ајде, на сред село*, чију варијанту са Косова Мокрањац обрађује у Осмој руковети (*Џанум на сред село*), а и Коњовић у потоњем току опере (*Море на сред село*):

За тебе има љута рађија да пијеш,
Да се опијеш,
Да пијеш, лудо, да се опијеш, на skutот
Да ни заспијеш...

Након спроведене компарације долазимо до закључка да је Коњовићев текст ванредан продукт сусрета националног композитора са народним текстом, тако блиским њему. Међутим, овде је народни текст послужио

Коњовићу тек као ослонац, својеврсни модел, полазна основа за његово властито поетско и уметничко уобличавање, сусретање изворног са креативним у поступку уметничке сублимације и доживљаја једног истински аутентичног ствараоца националне оријентације. Поређењем два текста намеће се питање да ли се они разликују у својој поетској, уметничко-естетској вредности? Одговор је очигледно потврдан. У којој мери? Рекли бисмо, приличној, у корист Коњовића. Наредно питање односи се на степен националног идентитета: да ли је народни дух у Коњовићевој верзији мање изражен, уочљив? Претходно смо поменули да је у уметничкој стилизацији изворног текстуалног записа песме композитор свакако направио велики корак напред. Но корак напред од сирове примитиве нипошто не значи напуштање психолошког корена српског народа, нарочито код врсног познаваоца нашег етномузиколошког блага и народног духа. Можемо чак доћи до закључка да Коњовић, користећи принцип убедљиве редукције и сажимања текстуалног материјала, уз задржавање епифоричног понављања речи залази дубље у примитиву, у свет магичног, обредног обраћања из заборављених фолклорних слојева. Резултат који аутор добија у конкретном случају, а са њим и стваралачко наслеђе и национална историја музике је верзија текста песме из чијег сваког стиха искрсава, провејава аутентични израз јужњачке српске душе, што још више импресионира ако узмемо у обзир да је Коњовић рођењем Војвођанин, а идејно, рекли би смо, југословен и космополита. Свакако треба одати признање за ове далокосежне измене народног записа које су резултирале овим правим дитирамбом – одом љубави и напијању.

Целина доживљаја, фантазије Коњовићеве верзије песме неупоредиво је логичнија, јаснија!

Коренита прерада текста Ђорђевићевог мелографског записа народне песме бр. 114 одвела је Коњовића у потпуно одбацивање оригиналне мелодије као неодговарајуће за жељени израз и штимунг. За стварање опште атмосфере веселе песме, налик једноставним хорским напитницама као једне од „особености српске хорске музике” (Маринковић, 1997: 139) и жанра којем је својим *Дитирамбом* композитор већ допринео, – није погодовао молски тип лествичне организације изворног напева. Погодан израз за овај текст Коњовић налази у природној дурској лествици, медијуму петогласног мешовитог хора са широком распеваном мелодијом у сопрану, која упечатљиво изражава емоционални тонус поетског субјекта, оживљавајући атмосферу и расположење које диктира садржај текста. Постигнуто формално јединство макроформе огледа се у мотивском фактору препознатљивог сигналног осмотактног увода, са снажном фолклорном ритмиком променљивих метричких подела ($3+4+6+2/8 = 15/8$), али и мелодијско-рељефних мотива с почетка *Велике чочечке иџре*, те тоналном фактору „неприпремљеног” Е-дура као тоналности песме. Форма песме концептуализована је класично пропорционално тако да прве две строфе

чине две реченице увода у унисону басових вокала и тимпана (осам тактова), трећа и четврта строфа (а) чине поновљену реченицу (осам тактова), док последње две строфе (б) чине период (осам тактова). Мелодијски лук треће и четврте строфе, пун животног полета, полази поступно од доминанте ка тоници са обигравањем око основног тона. Сугестивни квартни интервал мелодијске формуле хармонски утемељује главне ступњеве доминанте и тонике са благо наглашеном улогом III ступња. У петој строфи развојна линија сопрана полази од понављања VI ступња хармонизованог субдоминантном функцијом, те након уливања сугестивног квартног интервала V-IV-III-I у каденцијално обигравање (као у делу а) завршава каденцом пете строфе: D64-DD7 где композитор завршни мелодијски тон I ступња схвата као септиму алтерованог акорда. Шесту строфу чини периодично понављање реченице са аутентичном каденцом. Описана мелодија и препознатљиви пулсирајући осмински ритам са синкопом другог двотакта и метар 15/8, упућују на исти мелодијско-ритмички образац теме *Велике чочечке ијре*, те постаје очигледно да је Коњовић једну тему произвео из друге. Редослед њиховог настанка композитор није открио, нити се ко бавио проблематиком ове врсте, те се питамо да ли је композитор, откривши народно благо у Ђорђевићевој збирци, заједно са другим песмама, осмислио најпре песму *Донеси, море Маре*, а да тема којом почиње *Велика чочечка ијра* представља њену инструменталну варијанту? Потврдни одговор добија на тежини уколико узмемо у обзир складност односа текста и музике у Коњовићевој песми, који би се тешко успоставио да је мелодија настала пре текста, мада скоро равноправно остаје и друга могућност уобличавања текста на основу постојеће мелодије.

Од енергичног уводног унисона Коњовић песму гради и подиже до нивоа оде радости, лепоти и љубави, као ударање откуцаја треперећег срца у блиставо-љупким мелодијско-ритмичким ударима. Руковођен изванредним познавањем граматике изворне народне материје, композитор испреда живописну звучну тканину песме, – мелодијско-ритмичко-семантичко језгро које препознајемо у главној теми Велике чочечке игре и лајтмотиву весела, што потврђује хипотезу о главном лајтмотивском језгру животне радости из којег настаје цела опера. Коњовић мелодију конципира у духу, до данас непотпуно разјашњених музичко-психолошких карактеристика наше изворне музике. Уређујући мелодијску материју дијатонски, тонално прецизно, условљавајући на известан начин хармонску обраду, уз нераздвојиву блискост са националним фолклорним мелосом тешко да бисмо могли да је разликујемо од изворног фолклора! Коњовићева песма садржи мелодијске линије и преливе народног мелоса готово у свим гласовима и скоро је немогуће одвојити је од осталих попевки богате фолклорне ризнице. И данас, да не постоје музиколошки извори, тешко да би било ко могао да оспори изворност, аутентичност мелодије *Донеси, море Маре* као веран израз народне душе српског човека. Поетски исказ и израз су јединствени, непоновљиви, они плене и освајају, као

и Коњовићев, сличан некада Мокрањчевом: „смисао за лепоту мелодијске линије” (Маринковић, 2014: 122). Упечатљивост, скоро грандиозност веселих и слављеничких игара и песама резултираће Хаџи-Томиним одушевљењем и позивом учесника весела да са песмом наставе у његовој кући, одакле ће драмски развој кренути у интензивнији развој.

Пример 2

Piu animato
Bassi

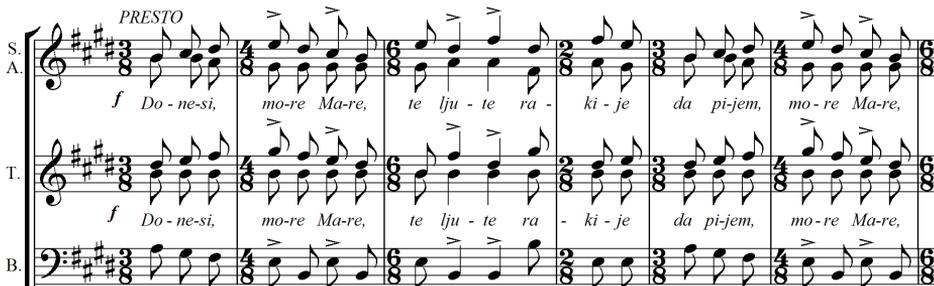


Ma-ri-ko mo-ri, Ma-re, oh pusto, u-ba-vo, što si mi, mo-re, Ma-re oj tolko u-ba-vo!

Timp.

E: T

PRESTO
S.
A.
T.
B.



f Do-ne-si, mo-re Ma-re, te lju-te ra-ki-je da pi-jem, mo-re Ma-re.

f Do-ne-si, mo-re Ma-re, te lju-te ra-ki-je da pi-jem, mo-re Ma-re.

PRESTO
ff *ben marc.*



D² $\frac{4}{3}$ T III⁶ T III⁶ T D⁷ $\frac{9}{4}$ $\frac{6}{4}$ 7 T D² $\frac{4}{3}$ T III⁶ T III⁶

S. A. *daj, da se o - pi - jem kraj te - be, mo - re Ma - re! Oj, daj da pre - spi - jem,*

T. *daj, da se o - pi - jem kraj te - be, mo - re Ma - re! Oj, daj da pre - spi - jem,*

B. *daj, da se o - pi - jem kraj te - be, mo - re Ma - re! Oj, daj da pre - spi - jem,*

T D⁷ ₇ (8) 7 T S T _{4 3} D⁷ T D⁶ DD⁷

H. Toma: (parlando) *Mar - ko!* (skoči pre toga sa sedišta)

S. A. *na Tvo - je ru - se ko - se, oj, daj da za - spi - jem!*

T. *na Tvo - je ru - se ko - se, oj, daj da za - spi - jem!* *p Ten. Oj de - voj - ko*

B. *na Tvo - je ru - se ko - se, oj, daj da za - spi - jem!* *p Oj de - voj - ko*

S T _{4 3} D⁷ T D _{10 9 10}

3. ЗАКЉУЧАК

Упркос већем броју разноликих напева, тематским и карактерним контрастима који упућују на сличности са Мокрањчевом драматургијом сонатног циклуса у руковетима, утисак је да композитор остварује свој циљ и успева да „очува органску целину дела” апострофирану у иницијалном цитату с почетка рада. Коњовићева формална концепција је више него оригинална. Репризирањем тематског материјала, у првом реду главне теме *Велике чочечке иџре* која уоквирује ефектан хорски наступ Фатише коло, те појавом обе теме на растојању, као репризе првог дела, композитор уоквирује контрастни материјал, скоро свитног, рапсодичног карактера, градећи на тај начин заокружену музичко-формалну слику. Кохерентност целине обликује заједничким мотивима са обједињујућом функцијом, односно тематским преузимањем, произилажењем тематизма из неког од претходних сегмената целине, у органском сливању, стилизацији, с циљем чврсте формалне повезаности и логичног следа развојне линије. Важан обједињујући фактор разноликог тематизма представља и хорски апарат на сцени у виду певача и играча којим композитор постиже „разнолико сценско бојење и реалистичност сцене (Томашевић-Јовановић, 1983: 64) уз снажну подређеност драмском фактору, принципу захваљући коме аутор избегава одлазак оперског дела у мозаичко ређање, стилско шаренило или затвореност нумера. Коначно, свестан музичке раскоши и шарма *Велике чочечке иџре*, Коњовић ће, захваљујући њеном снажном националном набоју и изразу, формалну целовитост дела постићи чак и када је споји са *Собиним* и *Кесџеновом ѿром*² у Симфонијски триптихон (1935), који по мишљењу Перичића постаје „репрезентативно дело српске музике националног смера широким симфонијским дахом и формалном уравнотежености далеко изнад обичних 'свита' из музичко-сценских дела” (Perićić; 1969: 179).

Коњовићева *Кошџана* је велика народна опера изграђена на материјалу народног живота и чврсто повезана са традицијом, уз директну пулсацију духа народне културе, хорских и инструменталних жанрова песме и игре као народно-жанровских средстава у духу националног и овековечавање животно богатих слика јужне Србије. Стална пулсација националног очигледно исијава сво богатство и разноврсност народног наслеђа интерпретираног сигурном руком искусног ствараоца, значај и значење народне песме, али и игре (!) у стварању и развоју српског националног стила. Очигледно народни језик, живот, народна песма и игра, говор и речи, народни обичаји и природа представљају снажне националне музичке ресурсе композиционе палете наших стваралаца – Мокрањца и Коњовића, али и многих других, непревазиђене до данашњих дана. Зато оправдано можемо рећи да *Кошџана* по вредности и снази израза стоји раме уз раме са највећим делима светског оперског театра, иако, чини нам се, данас остаје без адекватног места у националном оперском репертоару.

² Ради се о два веома битна оркестарска сегмента *Кошџане*. *Собина* као интерлудијум повезује прве две слике, док *Кесџенова ѿра* представља прелудијум финалне слике.

Литература

- Bingulac, Petar. 1988. *Napisi o muzici*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu
- Despić, Dejan. 2002. *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Ђорђевић, Р. Владимир (скупно). 1928. *Српске народне мелодије (Јужна Србија)*. Скопље.
- Живковић, Миленко. 1957. *Руковети Св. Св. Мокрањца: аналитичка студија*. Београд: Научно дело.
- Коњовић, Петар. 1947. *Књига о музици: српској и славенској*. Нови Сад: Издање матице српске.
- Коњовић, Петар. 1965. *Оледи о музици*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Конјовић, Петар. ?. *Zvučna plastika teksta: 30 lekcija studentima Kompozicionog odeljenja Muzičke akademije u Beogradu*.
- Маринковић, Соња. 1999. Однос фолклорног записа и обраде као путоказ у аналитичком промишљању руковети. *Нови звук. Интернационални часопис за музику 14*, 61–73.
- Маринковић, Соња. 2014. Актуелна питања у проучавању Мокрањчевих руковети. У Зоран Т. Јовановић и др. (уред.). *Зборник Мајнице Српске за сценске уметности и музику 51*, 115–134.
- Марковић, Татјана З. 1997. Напитнице у српској и европској музици романтичарског доба. У Девић, Драгослав и др. (редакциони одбор). *Симпозијум Мокрањчеви дани: 1994–1996.*, 135–143.
- Mosusova, Nadežda. 1971. О Koštana Petra Konjovića. У Tuksar, Stanislav (urednik). *Arti musices 2*. Zagreb: Muzikološki zavod Muzičke akademije, 153-166.
- Мосусова, Надежда. 2002. Кореспонденција између Петра Коњовића (1883–1970) и Здењека Халабале (1899–1962). *Музикологија. Часопис музиколошкој институту Српске академије наука и уметности 2*, 57–105.
- Perićić, Vlastimir. 1969. *Muzički stvaraoци u Srbiji*. Beograd: Prosveta.
- Сабо, Аница. 1997. Процес обликовања песама Мокрањчевих руковети (приступ формалној анализи). У Девић, Драгослав и др. (редакциони одбор). *Симпозијум Мокрањчеви дани: 1994–1996.*, 39–54.
- Тomašević-Jovanović, Katarina. 1983. Muzička dramaturgija Petra Konjovića. *Zvuk*, 3, 59–68

Marko S. Milenković

THE ARTISTIC STYLIZATION OF THE GREAT DANCE OF ČOČEK IN MUSICAL DRAMA KOŠTANA BY PETAR KONJOVIĆ

Summary

The local colouring and national environment of the most famous Serbian opera – realistic musical drama *Koštana*, are perfected by the composer's adding of the ballet dance – *čoček* into opera as one of the traditional dances of South Serbia and the reflection of our musical folklore and culture. *The Great Dance of Čoček* as an integral musical-dramatic part of the opera consists of a series of instrumental and choral folk melodies as tracks logically imported in musical-dramatic flow of the opera, but also dramatically functionalized solo performances that complement the opera invoice, making the contrast, as well as a kind of a break between dances.

The paper is based on the separation of the thematic groups in the form of quotations or stylized melody in the folk spirit as the segments of *The Great Dance of Čoček*, accompanied by the analytic overview of their harmonic, melodic and metro-rhythmic components, and the place and role that they play in achieving this broad, suggestive sound of the national image with a strong national orientation. The musical determination of different melodies and songs in a unique articulated artistic expression and purity of style, on which is insisted – Konjović achieves, beside the already expressed quality of the experienced creative, selective choice and planning of folk motives, organic interflow, stylization – primarily through the unifying factor of rhythm, which he considers „the most important element of musical drama“. With the synthetic element of rhythm and exposing similar elements, Konjović achieves the energy which organically connects the rich contrasting melodic content so that *The Great Dance of Čoček* game would not be plunged into a mere mosaic or anarchy.

In addition to sound-descriptive, and local-colorful character of *The Great Dance of Čoček*, its dramaturgical function is also monitored because the good music and dance prevail over the anger of the furious pilgrim, directly directing the future dramatic ongoings

Key words: Konjović, *The Great Dance of Čoček*, rhythm, melody, harmony.

Stručni rad / *Professional paper*

UDK 781.5.085.1 J. Hajdn

MUZIČKA SINTAKSA U MENUETIMA FRANCA JOZEFA HAJDNA

Danijela D. Zdravić Mihailović

Fakultet umetnosti

Univerzitet u Nišu

dzdravicmihailovic@yahoo.com

Sažetak

U radu se akcentuju pitanja muzičke sintakse u izabranim primerima menueta iz stvaralačkog opusa Franca Jozefa Hajdna. Imajući u vidu činjenicu da je poreklo menueta vezano za igru, u prikazanim primerima mogu se uočiti tipične parne strukture, ali i drugi vidovi organizacije muzičkog toka. Sistematizacija muzičke sintakse, ponuđena u ovom radu, može biti dobar oslonac za razumevanje muzičke sintakse uopšte, ali i za razumevanje Hajdnovih specifičnih kompoziciono-tehničkih rešenja.

Ključne riječi: Hajdn, menuet, sintaksa, rečenica, period.

1. UVOD

Razmatranje muzičke sintakse srazmerno često privlači pažnju muzičkih teoretičara sa namerom da se detaljnije prikaže strukturni plan određene celine u muzičkom toku. Budući da je reč o terminu preuzetom iz lingvistike, za povlačenje paralele između jezika i muzike važno je osvrnuti se na izvorno značenje termina.

U svom opštem značenju sintaksa se opisuje kao uređenje, uređivanje; (*gram.*) deo gramatike koji se bavi rečenicom i njenim sastavnim delovima, tj. rečima i oblicima (Vujaklija, 1980, str. 847). Prema tome, analiza sintakse jeste analiza strukture rečenice, što uključuje i razmatranje tipova rečenica, njihovog sastava, odnosa između reči, kao i između grupa reči (sintagmi) koje, kao manje celine, funkcionišu unutar rečenice. Sintaksa takođe može proučavati i odnose između rečenica unutar jedne tekstualne celine (Zatkalik, Medić i Vlajić, 2003).

Najniža jedinica sintakse je reč. Za sintaksu je reč elementarna, nedeljiva jedinica koja stoji u određenom odnosu sa drugim jedinicama i učestvuje u izgradnji različitih konstrukcija.

„Sintaksa... se bavi rečima i rečenicama: istražuje kako se reči slažu u rečenice, odnosno kako se rečenice sastavljaju od reči. Sintaksa je, prema

tome, omeđena rečenicama i rečima. Rečenice su joj gornja, a reči donja granica. Smatramo, dakle, da nema nikakvog razloga da se ne uspostavi analogija sa podudarnim fenomenima u posebnoj – muzičkoj sintaksi...”

(B. Popović, 1998: 133).

Prema rečima istog autora (Ibid:132) muzička sintaksa je apstraktna konstrukcija utemeljena na intuiciji *razdvajanja*, ali istovremeno i *povezivanja*. Ona omogućava doživljavanje muzičkog dela. S druge strane, u muzici se motiv poredi sa rečju, ali ta paralela ne može biti potpuna usled same prirode jezika, odnosno muzike.¹ Između ostalog, i semantička funkcija reči nema pandan u muzici, odnosno u motivima, pa će stoga sintaksa u kontekstu ovog istraživanja poslužiti kao oslonac za razumevanje sastavnih delova muzičke rečenice i njihovog međusobnog odnosa u izabranim uzorcima Hajdnovih menueta.

Radovi teoretičara koji su značajan doprinos dali proučavanju muzičke rečenice uglavnom nastoje da objasne povezanost manjih jedinica (motiva, fraza) u celinu višeg reda – muzičku rečenicu (Peričić i Skovran, 1991; Mihajlović, 1989). Bilo da počinju od motiva ili od rečenice, autori nastoje da objasne ulogu motiva i opšte principe izgradnje rečenice. Tada se najčešće govori o njenim svojstvima koja uključuju opšte karakteristike, dužinu, odlike tonalnog plana, kao i građu (Zatkalik, Medić i Vlajić, 2003). Često je pristup rečenici zasnovan najpre na predstavljanju ‘standardne’ strukture, ‘obrnute’ osnovne formule, te nekih specifičnih rešenja (Zatkalik i Stambolić, 2005; Ristić, 2009). Ideja predstavljanja muzičkih rečenica (i muzičkih oblika uopšte) po principu od *jednostavnijeg ka složenijem* predstavlja dobar pristup razumevanju same muzičke rečenice, ali, svakako da u literaturi ima puno primera koji ‘izmiču’ pomenutim sistematizacijama. Pitanja muzičke rečenice jednako su aktuelna kako za razmatranje različitih vidova njene pojavnosti tako i za preispitivanje njenog određenja (cf. Sabo, 2006). Pojedini autri se, pak, bave sintaksom pokušavajući da razgraniče rečeničnu i fragmentarnu strukturu (Grujić, 2014).

Mi ćemo nastojati da prikažemo muzičku sintaksu u početnim delovima menueta, za koje je tipičan ekspoziциони tip izlaganja, pa samim tim, i zaokružena, uglavnom rečenična ili periodična struktura.

2. MUZIČKA SINTAKSA U HAJDNOVIM DELIMA

Kao otac klasične simfonije i gudačkog kvarteta, Franc Jozef Hajdn stoji na liniji razvoja pretklasičnog u zreli klasični stil. Ta činjenica nedvosmisleno ukazuje i na neke specifične konstrukcije muzičke rečenice.²

¹ Naime, u muzičkom toku postoje motivski nedeljive celine, ali se takođe mogu naći i različite vrste motiva (deljivi i nedeljivi), što, naravno, ne odgovara vidovima pojavnosti najmanje sintaksičke jedinice.

² Upravo nedovoljna izdiferenciranost, uslovno rečeno nepravilnost u građi muzičke rečenice i perioda

U Hajdnovim ranim delima prevladaju neparne strukture (frazе od tri takta, rečenice od pet ili sedam taktova i sl.), dok su za dela nastala u kasnijoj stvaralačkoj fazi³ karakteristične parne strukture. Upravo se u menuetima može zapaziti ispoljavanje parnih struktura (četiri ili osam taktova), što je svakako povezano sa njegovim igračkim poreklom.

Analiza sintakse u ovom radu zasnovana je na nekoliko odabranih primera koji poseduju neka, sa stanovišta ranije navedenih tipova rečenica, specifična rešenja. Korpus izabranih primera čine menueti iz Hajdnovih sonata za klavir i gudačkih kvarteta.

Jedan broj primera muzičkih rečenica u Hajdnovim menuetima mogao bi se opisati na osnovu već poznatih formula $n+n+2n$; $n+n$; $2n+n+n$.⁴ Međutim, ono što smo izabrali kao zanimljiva rešenja odnosi se na neke specifičnosti koje se sreću u muzici Franca Jozefa Hajdna. One se podjednako odnose na formiranje rečenice, ali i celina višeg reda.

U većini primera uočava se izrazit početni tematski materijal (rečenica/fraza) koji je potpuno ili relativno zaokružen i samostalan, nakon čega sledi rad sa materijalom ili izlaganje novog, ponekad kontrastirajućeg, ali uglavnom manje izrazitog tematskog materijala (prvi delovi menueta iz gudačkih kvarteta op. 20 br. 4, op. 20 br. 5, op. 55 br. 3, op. 64 br. 3, op. 64 br. 6, op. 71 br. 1, op. 71 br. 3, op. 76 br. 3).

Prvi deo Menueta iz gudačkog kvarteta op. 74 br. 1 počinje deljivim četvorotaktom čija se melodija odvija na toničnom pedalu, dok drugi četvorotakt donosi dalji razvoj i kadencu na tonici osnovnog tonaliteta. Ono što čini specifičnim konstrukciju ove rečenice jeste postupak proširenja. Nakon kadence (takt 8), muzički tok se nastavlja u pravcu izmenjenog ponavljanja, ali, umesto (očekivane) potvrde osnovnog tonaliteta, ponovljen središnji deo rečenice (takt 9–11) modulira i završava kadencom na tonici dominantnog tonaliteta. Taj postupak deluje iznenađujuće, jer, umesto zaokruženja u osnovnom tonalitetu, muzički tok odlazi u novi tonalitet.

predstavlja važan razlog veće zastupljenosti muzike Mocarta i Betovena u odnosu na Hajdna. Više informacijama o muzičkoj rečenici u Hajdnovim delima može se naći u pojedinačnim radovima (Zdravić Mihailović 2014a; Здравих Михайловић и Васиљакис 2014b; Zdravić Mihailović, 2015a; Zdravić Mihailović, 2015b).

³ U literaturi se sreću različita mišljenja o periodizaciji Hajdnovog životnog i stvaralačkog puta, ali su svi autori saglasni u tome da je boravak u Londonu od 1791–1795. godine, kao i poslednje godine provedene u Beču, 1795–1809. doba pune kompozitorske zrelosti.

⁴ U literaturi se strukturni plan često razmatra bez dublje analize tematskog plana, što znači da su pomenute formule uglavnom pokazatelj deljivosti muzičke rečenice. Mi ćemo nastojati da, pored strukturne podele, sagledamo i aspekte tematskog plana, u skladu sa terminološkim određenjima sintakse.

Primer 1

Hajdn: Gudački kvartet op. 74 br. 1, Menuet

III

Menuetto Allegretto 4 (1+1+1+1) + 4 + 3 + 1 + 1 + 1

C: *f* T D T

10

G: D T *fz* *fz* *fz* D T----- *p*

Ovakav vid zaokruženja predstavlja retkost čak i u Hajdnovim delima. Modulacija u dominantni tonalitet je sasvim uobičajena, ali neobičan postupak predstavlja ponavljanje kadencirajućeg procesa sa 'skliznućem' u novi tonalitet. Češće, kompozitori vrše modulaciju u okviru druge rečenice perioda, ili u okviru drugog dela rečenice (ukoliko je reč o modulirajućoj rečenici), koristeći novi motiv ili rad sa postojećim motivima.

U Hajdnovim delima mogu se sresti odseci koje karakteriše prožimanje rečenične i periodične strukture. Analizirajući prvi deo Menueta iz Sonate za klavir Hob.14 najpre se uočava da je prisutna različita strukturna organizacija - prvi deo 2+2, sa motivima *a* i *b*, a drugi 1+1+2, pri čemu se koristi rad sa motivom *b* (pokret šesnaestina, ali se mora pomenuti i veza sa intervalom terce iz motiva *a*, skok d-fis). Inače, još jedan postupak za koji se može reći da je tipičan za Hajdna, odnosi se na izbegavanje ideje doslovnog ili izmenjenog ponavljanja osnovnog motiva, odnosno na intenzivniji rad sa drugim, obično različitim motivom. Tako uglavnom nastaju razvojno-selektivne rečenice.

Primer 2

Hajdn: Sonata za klavir Hob. XVI:14, Menuet

The image shows a musical score for a minuet by Haydn. It is in 3/4 time and D major. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as dynamics (mf, p), articulation (accents, trills), and fingering. Below the notes, there are chord symbols: D, D₃, D₃ 6 5, T, T, A, S, S, K⁶, D, T.

Posmatrajući prvi deo Menueta u celini, može se zapaziti da među četvorotaktima postoje zajednički elementi (pokret šesnaestina i silazni tok melodije u završnom kadenciranju), ali da se zbog oslabljene kadence u 4. taktu, odnosno savršene kadence na kraju, ovde može govoriti i o modulirajućem periodu.⁵

Sličan prethodnom je i Menuet iz gudačkog kvarteta op. 64 br. 4 u kome početak druge rečenice donosi elemente kontrasta (*piano, legato*), ali rečenice ipak imaju nekoliko zajedničkih elemenata (pokret dve osmine – četvrtina – dve osmine u 1. i 2. taktu, kao i u 6. taktu), sličnost u pratećem glasu (upor. 1. i 5. takt, stakato na kraju prve i druge rečenice). I ovde je sintaksička organizacija različita među rečenicama; prva je $n+n+2n$ (1+1+2), a druga $n+n$ (2+2). Može se reći da ovu periodičnu formu karakteriše podjednaka primena principa sličnosti i razlike; osim razlike u kadenci, koja je tipična za period, ovde se može uočiti i različit signal početka druge rečenice, kao i različita sintaksička organizacija rečenica.

⁵ Iako prva rečenica završava oslabljenom kadencom na tonici, a druga potpunom autentičnom kadencom (što odgovara periodu), važno je uzeti u obzir početni tok druge rečenice (takt 5), koji ima subdominantnu funkciju ciljnog tonaliteta. Takav početak uistinu više odgovara ideji daljeg razvoja, nego inicijalnom početku druge rečenice u periodu. S druge strane, prema proširenom shvatanju perioda (cf. Veljanović Ranković, 2008; Zdravić Mihailović, 2010) za formiranje ove celine višeg reda nije uvek neophodna 'čvrstina' i viši stepen samostalnosti dveju rečenica, pa stoga ostaje sasvim prihvatljivo tumačenje ovog odseka kao periodične forme.

Primer 3

Hajdn: Gudački kvartet op. 64 br. 4, Menuet

The image shows a musical score for a minuet by Joseph Haydn. The first system is titled "Menuetto I rečenica (1+1+2) Allegretto". It consists of four staves: two treble clefs (Violin I and Violin II) and two bass clefs (Viola and Cello/Double Bass). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first sentence is marked with a forte 'f' dynamic. The second system is titled "II rečenica (2+2)". It also consists of four staves. The key signature changes to two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The second sentence is marked with a piano 'p' dynamic. The first measure of the second sentence is marked with a forte 'f' dynamic. The system ends with a double bar line and the letters 'D', 'D', and 'T' below the staves, indicating the end of the piece.

U narednom primeru rečenice takođe imaju različitu sintaksičku organizaciju (prva nedeljiva od 4 takta, a druga deljiva 2+2, zasnovana na različitim motivima). Ipak, ono što ovaj primer čini neobičnim jeste to što prva rečenica ima jaču kadencu od druge.

Primer 4

Hajdn: Gudački kvartet op. 20 br.6, Menuet

I rečenica (4) **III** II rečenica (2+2)

Menuetto. Allegretto

A: T K¹⁰ D T

D-----

Završetak prvog odseka Menueta na dominantni nije retkost u ranim Hajdnovim delima, s obzirom na činjenicu da se u tom periodu još uvek mogu naći ostaci barokne tradicije.⁶ I ovde se može zapaziti da druga rečenica počinje subdominantnom funkcijom. Međutim, za razliku od okolnosti u Sonati za klavir Hob. XVI:14 (Primer 2), u Gudačkom kvartetu op. 20 br. 6 prva rečenica završava potpunom kadencom na tonici, što osporava mogućnost njenog povezivanja sa onim što sledi. Prema aktuelnoj teorijskoj postavci, ovakav odnos rečenica može se okarakterisati kao niz rečenica, a u znatno slobodnijem shvatanju i kao otvoreni period (zbog odnosa kadenci kao i zbog diskretne sličnosti između rečenica).⁷

Veoma zanimljiv primer predstavlja koncepcija prvog dela Menueta iz Sonate za klavir Hob. XVI:4, u kojoj dva četvorotakta podsećaju na odnos rečenica u periodu. Međutim, budući da prvi četvorotakt završava varljivom kadencom, ipak se sa više argumenata može govoriti o jednoj rečenici koja se sastoji iz dve polurečenice.

⁶ Baveći se razvojem i oblicima kadence, Petar Ozgijan podseća na važnu činjenicu; uvid u muzičku praksu pokazuje bezbrojne primere autentične kadence u kojima ona poprima najrazličitije vidove. Autor smatra da su te promene u tesnoj vezi sa stilom vremena u kojem se koristi, tako da nam kadencia može poslužiti kao ogledalo stilskih karakteristika pojedinih epoha (cf. Ozgijan, 1985, str. 15).

⁷ Pojedini autori (Zdravić Mihailović i Vasilakis, 2014a, str. 73) otvorenim periodom smatraju i rečenice koje imaju obrnut odnos kadenci u odnosu na uobičajeni (jednotonalni) period.

Struktura ove rečenice odgovarala bi formuli $n+n$, koja se opisuje kao rečenica sa zastojem u središnjem delu svoga toka:

„Kod ovog tipa rečenica, na sredini dolazi do manjeg zastoja u kretanju muzike. Taj zastoj nema snagu kadence, ali ipak predstavlja znak interpunkcije, analogan znaku tačka i zarez u pisanom tekstu”

(Zatkalik i Stambolić, 2005:6).

Suprotno okolnostima iz Primera 2 i Primera 4, ovde je završetak prve polurečenice oslabljen, ali je signal početka druge izrazit (ona u stvari predstavlja sekventno ponovljen prvi takt, ali sa registarskom promenom i izrazitijom akustičkom dinamikom). Ta okolnost utiče na izrazitu deljivost, čime se ova konstrukcija približava periodu. Osim minimuma sličnosti, približavanju periodičnoj formi doprinosi i 'jača' kadenca na kraju. Bez obzira što nije reč o uobičajenom odnosu kadenci, može se konstatovati da je elementarna zakonitost *minimuma sličnosti* i *munimuma razlike* prisutna i da se, u jednom slobodnijem shvatanju, i ovde može govoriti o otvorenom periodu. Sintaksa je, kao i u većini Hajdnovih ranih kompozicija različita – prva četiri takta predstavljaju nedeljivu celinu, dok je drugi četvorotakt građen po modelu $n+n$ (2+2).

Primer 5

Hajdn: Sonata za klavir Hob. XVI: 4, Menuet

D: VI D-----

3. ZAKLJUČAK

Iz prikaza izabranih primera može se videti da Hajdnove menuete karakteriše veći broj parnih struktura (frazе ili rečenice od 4 takta, rečenice od 8 taktova i sl.), koje mogu biti u različitom međusobnom odnosu. U zavisnosti od stepena samostalnosti prve fraze (u navedenim primerima prvog četvorotakta), ali i odnosa kadenci, može se odrediti da li je u pitanju jedna rečenica ili period. U ranijim istraživanjima (Zdravić Mihailović, 2014c:206) konstatovano je da se u Hajdnovim delima mogu naći neobična formalna rešenja koja „koketiraju između rečenice i perioda.”

Ipak, na osnovu detaljnog razmatranja datih primera, može se utvrditi nekoliko specifičnih kompozicionih postupaka:

- izbegavanje doslovnog ili izmenjenog ponavljanja osnovnog motiva, odnosno intenzivniji motivski rad na početku druge rečenice ili fraze (Primer 2 i Primer 4);
- početak druge rečenice (polurečenice ili fraze) kontrastnim sadržajem, pri čemu se u daljem toku uspostavlja veza sa prvom rečenicom (polurečenicom ili frazom) (Primer 3);⁸
- zaokruženje početne celine nakon koje sledi 'dodata' u vidu nove rečenice ili proširenja, sa oslabljenim završetkom, najčešće uz kontrast na nivou sintakse (Primer 4);
- spoljašnje proširenje koje, umesto svoje osnovne funkcije – potvrde tonaliteta – donosi promenu tonaliteta (Primer 1);
- prožimanje rečenice i perioda (Primer 2 i Primer 5).

Takođe, na osnovu izabranog uzorka može se reći da je jedna od osnovnih karakteristika različita sintaksička organizacija unutar pojedinačnih rečenica ili dveju rečenica koje grade period. Taj postupak ne ide u prilog minimumu sličnosti rečenica u okviru perioda, ali, u slučajevima kada su zastupljeni drugi elementi, pre svega odnos kadenci, mogućnost formiranja perioda nije isključena. U Primerima 2 i 3 jedna od rečenica građena je po modelu $n+n$, a druga $n+n+2n$, dok su u Primerima 4 i 5 prvi segmenti nedeljivi (4), a drugi su grade $n+n$. U jednom od ranijih istraživanja konstatovano je da je dramaturgija muzičke rečenice u menuetima iz Hajdnovih *Londonskih simfonija* pretežno organizovana po modelu koji je u suprotnosti sa najčešće navođenom dramaturgijom muzičke rečenice perioda muzičkog klasicizma ($n+n+2n$) (Zdravić Mihailović, 2014a:206).

Sistematizacija korišćenih kompozicionih postupaka do koje se u radu došlo može biti korisna za dalja proćavanja muzičke sintakse u Hajdnovim delima, ali i za nastavnu praksu, kao prilog upoznavanju razlićitih vidova muzičke rečenice i perioda. Za eventualna dalja proućavanja trebalo bi uzeti u obzir činjenicu da analiza muzičke sintakse teži rastavljanju mozaika na deliće od kojih je sastavljen i da otkriva samo jedan deo složenog sistema muzičkog dela. Međutim, treba reći i to da odlike muzičke sintakse, zajedno sa drugim odlikama, pružaju mogućnost sagledavanja individualnog kompozicionog stila, u ovom slučaju, muzičke rečenice ili perioda u delima Hajdna. Razumevanje jezika muzike kroz analizu stila, a uz pomoć formula koje se u literaturi nude ($n+n+2n$; $n+n$; $2n+n+n$ itd.), dovodi do celovite analize koja bi trebalo da predstavlja konaćni cilj razumevanja muzičke umetnosti.

⁸ Ovaj nalaz je u skladu sa zaključkom ranijih istraživanja vezanih za Hajdnova dela: „Pored osnovnog tipa perioda, u Hajdnovim delima srazmerno često se javlja period u kome druga rećenica ne pokazuje izrazitu sličnost, kao i otvoreni period” (Zdravić Mihailović, 2015b:44).

Literatura

- Grujić, Gordana. 2015. Muzička sintaksa: granične strukture između rečenice i fragmentarnosti u klavirskim trijima ranog romantizma. U Danijela Stojanović i Danijela Zdravić Mihailović (ur.) *Balkan Art Forum 2014: Umetnost i kultura danas – duh vremena i problemi interpretacije*. Zbornik radova sa naučnog skupa. Niš: Fakultet umetnosti, 219–227.
- Михајловић, Милан. 1989. *Музички облици*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, Књажевац; Издавачка организација Нота, Нови Сад; Завод за издавање уџбеника.
- Ozgjijan, Petar. 1985. *Razvoj i oblici kadence u evropskoj muzici*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Peričić, V. i D. Skovran. 1991. *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1991.
- Popović, Berislav. 1998. *Muzička forma ili smisao u muzici*. Beograd: Clio.
- Ristić, Tatjana. 2009. *Prolegomena teoriji muzičke sintakse*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Сабо, Аница. 2006. Проблематика терминолошког одређења елемената структурног плана музичког тока – музичка реченица. *Нови звук* бр. 27, 71–82.
- Veljanović Ranković, Jasna. 2008. Pristup tumačenju perioda kod ruskih muzičkih teoretičara (Sposobin, Tjulin, Mazelj i Holopova). U Mirjana Živković, Ana Stefanović, Miloš Zatkalik (ur.) *Zbornik katedre za teorijske predmete Muzička teorija i analiza 5*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 236–253.
- Вујаклија, Милан. 1980. *Лексикон сѝраних речи и израза*. Просвета: Београд.
- Zatkalik, M., M. Medić i S. Vlajić. *Muzička analiza I*. Beograd: Clio, 2003.
- Zatkalik, M. i O. Stambolić. *Rečenica u tonalnoj instrumentalnoj muzici*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2005.
- Здравих Михаиловић, Д. 2014а. Драматургија музичке реченице у трећим ставовима Хајднових Лондонских симфонија, У др Сања Пајић, мр Валерија Каначки (ур.), Међународни научни скуп *Српски језик, књижевност и уметност – Књија III: Пајанско и хришћанско у ликовној уметности & Сашира у музици*. Крагујевац: ФИЛУМ, 197–207.
- Здравих Михаиловић, Д. 2015а. *Феномен рејризе у сонатном облику*. Ниш: Факултет уметности и Центар САНУ.
- Zdravić Mihailović, D. 2015b. Odlike rečenica i perioda u Hajdnovim sonatama za klavir. *Umetničko-stručno-naučni časopis Artefact* br.1, Niš: Fakultet umetnosti, 35–44.
- Здравих Михаиловић, Д. и Ј. Васиљакис. 2014а. *Приручник за анализу једносѝавних облика (барок и класицизам)*. Ниш: Факултет уметности.
- Здравих Михаиловић, Д. и Ј. Васиљакис. 2014б. Између паралелног и контрастног периода – предлог типологије периода према одликама тематског плана, Часопис за књижевност, језик, уметност и културу *Наслеђе* број 27, Крагујевац: ФИЛУМ, 205–214.
- Zdravić Mihailović, Danijela. 2010. Tumačenje perioda u literaturi srpskih, ruskih, bugarskih i makedonskih autora (Peričić, Mihajlović, Popović, Zatkalik, Mazelj, Stojanov, Bužarovski). U Miloš Zatkalik (ur.) *Muzička teorija i analiza 7*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 264–270.

Danijela D. Zdravić Mihailović

MUSICAL SYNTAX IN MINUETS OF FRANZ JOSEPH HAYDN

Summary

This work analyzes the musical syntax in selected minuet examples in piano sonatas and string quartets of Franz Joseph Haydn. From the selected examples, we can see that Haydn's minuets are characterized by a greater number of even structures (phrases or sentences of 4 bars, 8 bars etc.) that can be in a different relation to each other. Depending on the characteristics of the first phrase (sentence or half of a sentence) and relation of cadences, parts of the form become sentences or periods.

Typical Haydn composition style was found to be: avoiding literal or altered replays of the main motif, that is, intensive transformations of the motif in the beginning of the second sentence or phrase; beginning the second sentence (half of a sentence or a phrase) with contrasting content, wherein afterwards a link with the first sentence is established; completed initial content followed by an "addition" in the form of a new sentence or extension, with a weakened cadence and external extension which, instead of its main function – confirming tonality – changes the tonality.

It can be said that one of the main characteristics in Haydn's minuets is different syntactic organizations inside of individual sentences or two sentences that form a period. Often, one of the sentences is built on model $n+n$ (2+2), and the second one $n+n+2n$ (1+1+2), or the first segment is indivisible (4), and the second one has an $n+n$ (2+2) form.

Systematization of the musical syntax offered in this work can be useful for understanding musical syntax in general, but also for understanding Haydn's specific compositional and technical solutions.

Key words: Minuet, Haydn, syntax, musical sentence, period.

Оригинални научни рад / *Original scientific paper*

УДК 786.2.087.2 Д. Шостакович

**ПОИГРАВАЊЕ ИГРАМА.
ТРЕТМАН ЖАНРА У КОМПОЗИЦИЈИ
ТРИ ФАНТАСТИЧНЕ ИГРЕ ОП. 5
ДМИТРИЈА ШОСТАКОВИЧА¹**

Ивана Медић

Музиколошки институт САНУ, Београд
dr.ivana.medic@gmail.com

Сажетак

Несвакидашњи таленат Дмитрија Шостаковича испољио се веома рано, па је већ са 13 година постао студент Лењинградског конзерваторијума. Три године касније, 1922. године, довршио је своју прву композицију за клавир — *Три фантастичне игре* оп. 5. Сам придев “фантастичне” указује на руску традицију оперске, балетске и инструменталне музике инспирисане бајкама и легендама, чији је најзначајнији експонент у првој половини 20. века био Сергеј Прокофјев. Утицај 15 година старијег колеге на Шостаковича видљив је у његовом одабиру типова игара које се учестало срећу у Прокофјевљевом стваралаштву: марш, валцер и полка. У овом раду анализираћу како се млади Шостакович “поиграва” са овим играчким жанровима на формалном, хармонском, фактурном и агогичком плану. Утицај Прокофјева је видљив и на хармонском плану, јер је основни тоналитет “прикривен” тоналним иступањима и вантоналним септакордима различитог склопа, као и неочекиваним разрешењима..

Кључне речи: Дмитриј Шостакович, Сергеј Прокофјев, *Три фантастичне игре* оп. 5, клавирска музика, игра, жанр.

1. УВОД

Предмет овог рада јесте композиција *Три фантастичне игре* за клавир оп. 5 Дмитрија Шостаковича, компонована између 1920. и 1922. године, када је будући славни композитор још био дечак — али каква! Рођен 1906. године, Шостакович је, као и његов идол Сергеј Прокофјев, примљен на Петроградски конзерваторијум са само 13 година. И Прокофјев и Шостакович су са подједнаким успехом студирали клавир и композицију, и затим неко време паралелно

¹ Овај чланак је резултат рада на пројекту *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004), финансираном од стране Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

водили стваралачке и извођачке каријере, док се нису сасвим посветили композицији. И један и други композитор су и те како оправдали свој, још у детињству испољен, велики потенцијал, те се данас убрајају у најзначајније музичке ствараоце 20. века. Овом приликом окористићу се чињеницом да је у српском језику термин игра вишезначан — он се односи на оно што се у нпр. енглеском језику терминолошки раздваја као *game*, *dance* и *play*, или у немачком као *Spiel* и *Tanz*. Руски језик преузима немачки термин, те прави разлику између онога што је "игра" у ширем смислу и "танец" као плесни жанр. Показаћу како се млади Шостакович поиграва традиционалним играчким жанровима, али и како преноси шире схваћен феномен игре на област музичког стварања.

Игра представља једну од најважнијих компоненти људског колективног искуства. Према основној дефиницији, игра је активност једне или више особа која служи за уживање и забаву (мада може бити и едукативна, односно стимулативна) и заснована је на одређеним правилима. Основне компоненте игре јесу поштовање датих правила, мотивација за досезањем неког циља, као и интеракција између учесника у игри — уколико их има више. Правила игре се у одређеним случајевима могу "креативно" применити, у односу на то колико "поља слободе" допуштају. Прве теорије игре појављују се крајем 19. и почетком 20. века, најпре у области филозофије и психологије, а затим и математичке теорије, као и војне, политичке и економске теорије.

2. ШОСТАКОВИЧЕВЕ ФАНТАСТИЧНЕ ИГРЕ

Посветимо се сада Шостаковичевим Фантастичним играма. Сам придев "фантастичне" указује на руску традицију оперске, балетске и инструменталне музике инспирисане бајкама и легендама, чији су најзначајнији експоненти у првој половини 20. века били Игор Стравински и Сергеј Прокофјев. Премда је њихов однос касније захладнео, у време када настају Шостаковичеве прве композиције Прокофјев је његов непобитни узор. Пошто је Прокофјев, као и Стравински, у то време био у емиграцији, први пут су се сусрели у Лењинграду 1927. године, у паузи концерта на којем је Прокофјев извео свој Други клавирски концерт. Већ следеће вечери Прокофјев је имао прилике да слуша Шостаковича како интерпретира своју Прву клавирску сонату у кући композитора Владимира Шчербашчјова. Утисци Прокофјева били су веома позитивни:

"Шостакович је веома млад композитор и пијаниста. Дао ми је партитуру своје Сонате и одсвирао је храбро, без нота. Асафјев се смеје на мој рачун, каже да сам одушевљен Шостаковичем зато што је толико очигледно да се угледа на мене".

Конкретно, инспирација за Прву сонату Шостаковича била је Трећа соната за клавир Сергеја Прокофјева, јер су обе једноставачне, у такту 12/8, у а-молу, а деле чак и исти иницијални мотив, с тим што је Шостаковичева соната хармонски смелија и дисонантнија. Међутим, када се Прокофјев трајно вратио у Совјетски Савез крајем тридесетих, на видело су испливале и бројне разлике међу њима: наиме, углађени Прокофјев, дете из угледне земљопоседничке породице, презирао је све врсте баналне — популарне, народне, уличне, вашарске — музике, док је Шостакович у готово сва своја дела уносио управо елементе ових тривијалних жанрова да би дочарао вишеслојност совјетског живота.

Утицај Прокофјева на Шостаковича нарочито је видљив у његовим раним клавирским композицијама у које спадају, поред већ споменутих Фантастичних игара и Прве сонате, још и сатирични Афоризми оп. 10, писани по узору на Прокофјевљеве Пролазне визије, као и у позним опусима као што је Први концерт за виолончело и оркестар. Што се тиче Фантастичних игара, Шостаковичеви комади моделовани су према типовима игара који се веома често срећу у Прокофјевљевом опусу, а то су марш, валцер и полка. Премда Шостакович даје својим комадима "неутралне" називе (*Alegretto*, *Andantino* и *Alegretto*), веома је очигледно да се инспирише популарним Прокофјевљевим комадима какви су "Марш" из опере Заљубљен у три наранџе, "Гавота" из Класичне симфоније, као и бројни валцери и полке из балетске музике, као и музике за децу. Погледаћемо сада на који начин се Шостакович "поиграва" са овим играчким жанровима на хармонском, фактурном и агогичком плану.

Прва од три игре је уједно и најкаприциознија, са занимљивом хармонијом, наглим променама фактуре и лелујавим темпом, који "подрива" маршевски карактер. Прва и трећа игра су у Це-дуру, док је средња у Ге-дуру; међутим, основни тоналитет је "прикривен" тоналним иступањима и вантоналним септакордима различитог склопа, као и неочекиваним разрешењима. Дејвид Фенинг (*David Fanning*) је посебно разматрао учесталу али оригиналну примену Це-дура код Прокофјева и Шостаковича и аргументовао да у њиховим делима Це-дур може да заступа следеће топосе: нацију (било руску, било совјетску); затим, врховни ауторитет, религиозни или, у совјетско време, политички — карактеристична су бројна дела посвећена Јосифу Стаљину; затим, Це-дур може представљати победу, нарочито у Другом светском рату; дечију једноставност; лутке, марионете; класицизам (који може бити афирмисан или пародиран; и најзад, наивност и чистоту духа. Поред тога, Це-дур може бити коришћен као референтна тачка услед атоналног окружења као симбол тоналности, или циљ трансформације, посебно у трајекторијама од мола ка дуру, по узору на Бетовенову симфонијску концепцију.² Конкретно у Фантастичним играма, Шостакович евоцира топосе дечије једноставности и лутака.

Што се тиче Шостаковичеве хармоније, веома су карактеристични почетак и крај Прве фантастичне игре (Пример 1):

Пример 1. Дмитриј Шостакович, *Три фанџастичне иџре* оп. 5 — Прва игра, почетак (т. 1–8)

Три фанџастичне иџре
I.

Allegretto Д. Шостакович

Des:VII7 (III) I6/5 V#5/3 -
C:N6/5

5 (C):I (III) I6/5 V#5/3 I
Des:VII7 C:N6/5

Published MCMXLI by Edward B. Marks Music Corporation, U.S.A.
No. 11547-6. All rights reserved. Reproduced with permission.

На самом почетку мале троделне песме налази се период од две четворотактне реченице. Тоналитет је замагљен: први акорд је полуумањени септакорд — седми ступањ Дес-дура. Испод овог акорда, у другом такту Шостакович даје Еф у басу — наоко трећи ступањ Дес-дура, међутим већ у следећем такту открива се да је Еф заправо терца тоничног септакорда Дес-дура. Овај акорд се одмах презначава у наполитански сектакорд Це-дура (са додатом квинтом), и затим разрешава у доминанту Це-дура, али дату у виду прекомерног акорда. Друга реченица периода почиње исто као прва, али се завршава аутентичном каденцом у Це-дуру. И у наставку комада присутно је константно осциловање између тоничне и фригијске сфере, уз обиље додатих тонова и алтерација које хроматизују музички ток. Погледајмо сада завршетак прве игре (Пример 2):

² David Fanning, "Shostakovich: 'The Present-Day Master of the C-Major Key'", *Acta Musicologica* 73/2, 2001, 101–140.

Пример 2. Дмитриј Шостакович, *Три фантастичне игре* оп. 5 —
Прва игра, завршетак (Кода)

C:I III #IV7 f5/3 I III #IV7 f5/3 IV.....bII2 8vb...1 V7/b5 I

Published MCMXLI by Edward B. Marks Music Corporation, U.S.A.
No. 11547-6. All rights reserved. Reproduced with permission.

У Коди, која обухвата последња четири такта, поново је присутно иступање у фригијску област, али овог пута енхармонски нотирани као Цис (мол), и уз задржавање педалног тона Е у средњем гласу. Финална аутентична каденца је онеобичена уметањем реминисценције на фригијски акорд између субдоминантног и доминантног акорда, а сам доминантни акорд је овог пута — умањени, уместо прекомерног који се јављао у првом делу композиције. Поред замагљеног тоналитета, током читаве композиције маршевски ритам је онеобичен тиме што се нпр. маршевске пунктиране фигуре у низу изводе *leggiere* и у најтишој динамици; затим, уметањем разложених акорада; местимичним успоравањем темпа; итд. Здружено дејствујући, ови композиторови "штосови" доводе до тога да марш поприма "фантастичан" карактер, на пола пута између игре лутака и игре утвара.

У другом комаду ритам валцера углавном није нарушен, већ се "фантастични" ефекти постижу комбинацијом хармонских и агогичких решења. Хармонски најзанимљивији јесу ланци вантоналних доминанти и њихових заменика који у потпуности прикривају тонални центар у спољним сегментима троделне песме, док се у централном одсеку хармонска занимљивост постиже линеарним кретањем гласова у четворогласном слогу, чиме настају неочекиване хармонске везе између овако насталих пролазних акорада; међутим, њихова функционалност се може занемарити.

Трећа игра најизразитије задржава играчки карактер, захваљујући релативно стабилном ритму и пулсацији, уз учестале велике скокове и удвојене октаве, којима Шостакович поново имитира клавирски слог Прокофјева. Читав полка протиче у хармонском "лелујању", које је, у овом комаду, превасходно постигнуто употребом медијантних и субмедијантних акорада, местимичном употребом хроматике у линеарном кретању, као и осциловањем тонског рода. Трећи комад започиње тоничним акордом Ас-

дура који се, међутим, ускоро разоткрива као шести ступањ це-мола, или ниска субмедијанта Це-дура (Пример 3):

Пример 3. Дмитриј Шостакович, *Три фанџастичне иџре* оп. 5 — Трећа игра, почетак (т. 1–4)

Три фанџастичне иџре
III.

Allegretto Д. Шостакович

c(mol):VI - - - V6/4 - 4/3 VI - 6 Vb6/4 - II7 - V

Published MCMXLI by Edward B. Marks Music Corporation, U.S.A.
No. 11547-6. All rights reserved. Reproduced with permission.

Тоника основног тоналитета Це-дура се јавља тек у 13. такту и то као, наизглед, пролазно сазвучје, да би се тек у 21. такту од укупно 42 — дакле тачно на половини композиције — тонични акорд Це-дура први пут јасно чуо, и то само накратко, у склопу секвентне транспозиције почетног мотива: у том контексту, Це-дур акорд заправо звучи као ниска субмедијанта Е-дура, а не као коначно досегнута тоника основног тоналитета (Пример 4):

Пример 4. Дмитриј Шостакович, *Три фанџастичне иџре* оп. 5 — Трећа игра, секвенца (т. 21–25)

e:VI V6 Des:V9 DD4/3 VII6 G:V7 VII4/3

Published MCMXLI by Edward B. Marks Music Corporation, U.S.A.
No. 11547-6. All rights reserved. Reproduced with permission.

Медијантни акорд се поново јавља на самом крају композиције, у финалној каденци, која заправо не звучи као финална каденца, тако да је завршетак крајње изненађујући (Пример 5):

Пример 5. Дмитриј Шостакович, *Три фантастичне игре* оп. 5 —
Трећа игра, завршетак

8^{va}

c:V7 Ped. V IV6/4 M IV6/4 M Es:I DIV C:I

Published MCMXLI by Edward B. Marks Music Corporation, U.S.A.
No. 11547-6. All rights reserved. Reproduced with permission.

Можемо закључити да, иако тек дечак од петнаестак година, Шостакович у моменту када пише своје Три фантастичне игре већ суверено влада конвенцијама компоновања плесних жанрова, те је у стању и да се њима поиграва, а да притом сачува основно својство ”игривости“. Тиме се елемент игре афирмише у оба своја смисла истакнута у уводу овог рада, те отелотворује прожимање реалног и фантастичног света, као и светова одраслих и деце.

Литература

Fanning, David. 2001. Shostakovich: ‘The Present-Day Master of the C-Major Key’. *Acta Musicologica* 73/2, 101–140.

Medić, Ivana. 2017. (forthcoming) Prokofiev and Shostakovich: a two-way influence. In: Rita McAllister and Christina Guillaumier, *Prokofiev Studies*, Oxford: Oxford University Press.

Prokofiev, Sergei. 1991. *Soviet Diary 1927 and Other Writings*, trans. and ed. by Oleg Prokofiev, assoc. ed. Christopher Palmer, London: Faber & Faber.

Ivana Medić

**PLAYING GAMES WITH DANCES. THE TREATMENT OF
DANCE GENRES IN DMITRI SHOSTAKOVICH'S
THREE FANTASTIC DANCES OP. 5**

Summary

Dmitri Shostakovich's extraordinary talent was obvious since childhood, and he enrolled into Leningrad Conservatory aged 13. Three years later, in 1922, he completed *Three fantastic dances* op. 5 for piano. The very adjective "fantastic" evokes the Russian tradition of operatic, ballet and instrumental music inspired by fairytales and legends, continued in the early 20th century by Sergei Prokofiev. The influence of Prokofiev, who was 15 years older than Shostakovich, is visible in the latter's choice of dance types frequently found in Prokofiev's oeuvre: march, walse and polka. In this paper I analyse how the young Shostakovich "played" with dance genres at the level of form, harmony, texture etc. The first dance is the most capricious, with swift textural changes and lilting tempo, which undermines the supposedly martial character. Prokofiev's influence is also visible at the level of harmony, since the tonic key is obscured by tonal inflections and unexpected resolutions.

Key words: Dmitri Shostakovich, Sergei Prokofiev, *Three fantastic dances* op. 5, piano music, genre, dance

Stručni rad / *Professional paper*

UDK 781.4.083+371.214.41 Francuske svite

IGRA I POIGRAVANJE HARMONSKIM SREDSTVIMA U BAHOVIM SARABANDAMA KAO DIDAKTIČKI MODEL U NASTAVI HARMONIJE

Nataša Nagorni Petrov

Univerzitet u Nišu

Fakultet umetnosti

cairni@junis.ni.ac.rs

Sažetak

Obimnom, raznovrsnom opusu Johana Sebastijana Baha (Johann Sebastian Bach) pripada veliki broj svita pisanih za različite instrumente i izvođačke sastave. Šest *Francuskih svita* za klavikord (BWV 812–817) nastale su za vreme Bahovog umetničkog angažovanja u Ketenu. Sarabanda kao stalna igra u *Francuskim svitama* deo je ustaljene koncepcije koju čine igre različitih evropskih naroda uklopljene u tonalnu celinu. Zadržavajući trodelni takt, lagani tempo, Bah sarabandu, kao staru igru španskog porekla, oblikuje primenom elemenata francuske i italijanske muzike svog vremena, melodičnošću vodeće deonice i sopstvenom harmonskom inventivnošću. Rezultati harmonske analize svih sarabandi iz Bahovih *Francuskih svita* (tri durske i tri molske) predstaviće autora koji jednostavnim akordskim sklopovima, skladnim vezivanjem lestvičnih akorada i akorada proširenog tonaliteta, umerenim i očekivanim promenama tonalnih centara gradi šest različitih celina. Sarabande iz zbirke *Francuske svite* J. S. Baha mogu da posluže i kao didaktički model u nastavi predmeta Harmonija na nivou srednjeg i visokog muzičkog obrazovanja.

Ključne reči: sarabanda, igra, *Francuske svite*, harmonsko izražavanje, didaktički model.

UVOD

Duga istorija razvoja civilizacije i ljudske vrste, kao njenog glavnog nosioca, praćena je igrom kao najprirodnijom čovekovom aktivnošću tokom čitavog života. Igru koja je prisutna u svim sferama života i objedinjava fizički, socijalni, emocionalni i intelektualni razvoj čoveka. Karakteriše je otvorenost, zabava, inovativnost, inventivnost, postojanje određenih pravila kao i postizanje određenih ciljeva (Кутлача, 2012). Kao takva, igra se ispoljava na različite načine, pa i u muzici, te

„...je tako u savremenoj muzici postala nešto više od igre konstituišući se kao široka interdisciplinarna oblast, sastavni deo svakodnevnog i medij komunikacije između umetnosti, prirode i čoveka”

(Кутлача, 2012: 47).

Sarabanda je nastala u 16. veku u Španiji i zemljama Latinske Amerike kao igra uz koju se peva. Početkom 17. veka, uz alemandu i kurantu, postala je stalni deo kompozicija pisanih za lautu. Sredinom istog veka, paralelno sa njenom popularnošću na francuskom dvoru, sarabanda je sastavni deo svite. Njena melodija je hromatizovana, pratnja je poverena lauti a kasnije čembalu.

Sarabanda predstavlja kompoziciju laganog ili umerenog tempa, svečanog hoda, promenljivog ritmičkog toka, trodelnog takta, bez predtakta. Pozicionirana kao treća stalna igra u strukturi *Francuskih svita* J. S. Baha sarabanda je homofone strukture. Glavna melodija je u gornjem glasu. Pratnju čine najviše tri glasa.

Prvobitni izgled sarabande predstavljao je kompoziciju u kojoj autor nije upisivao oznaku za tempo, jer su ime igre, metar i ritam, tempo, izražajnost, kao i raspoloženje bili unapred utvrđeni (Taruskin, 2005). U novije vreme izdanja *Francuskih svita*, i sarabande unutar nje, sadrže preporučene oznake u okviru umerenog tempa: *Andante* (br. IV i V), *Andante espressivo* (br. I), *Andante tranquillo* (br. II), *Andante cantabile* (br. III i VI)¹. Brzina izvođenja sarabande opisivana je od strane Emila Hajeka:

„Ne treba upadati u sentimentalno razvlačenje laganih stavova, na primer kod sarabande gde kao i kod svih igara, tempo treba meriti korakom kretanja”

(Jovanović, 1994: 103).

Govoreći o savremenim aspektima interpretacije barokne muzike, autorka Isaković ističe:

„Najveća greška u tumačenju barokne muzike danas su prebrza tempa u brzim stavovima i prespora u laganim”

(Исаковић, 2014).

Ističući ravnotežu kao simbol, ideju i ideal barokne umetnosti, ista autorka sugeriše savremenim izvođačima barokne muzike veću posvećenost u proučavanju relevantnih izvora, kao i vraćanje na duh i norme baroknog stila (Исаковић, 2014).

Sarabanda je kompozicija promenljivog ritmičkog toka u trodelnom taktu (3/4, 3/2),² sa zadržavanjem na drugom delu takta (ritmički i (ili) melodijski akcenat) – naročito u kadencama. Zastoj (ritmički naglasak) na drugom delu trodelnog takta rezultira primenom tipičnih ritmičkih obrazaca. U sarabandi iz

¹ Analitički materijal preuzet je iz zbirke *Francuske svite za klavir* Johana Sebastijana Baha u izdanju Prosveta /Pro musica Beograd 1990. u redakciji Emila Hajeka.

² Sarabanda, uz mazurku i valcer pripada grupi kompozicija u trodelnom taktu.

Francuske svite br. VI (E-dur) ritmički naglasak na drugom taktovom vremenu pojačan je i uzlaznim, disonantnim skokom melodije, čime se stvara i melodijski naglasak. Ovim postupkom naglašeno je udruženo – pojačano dejstvo melodijskog i ritmičkog naglasaka nasuprot metričkom (t.10–12). Široka melodijska linija još jedno je obeležje sarabandi iz Bahove zbirke Francuske svite. Pozivajući se na stavove ruskih, nemačkih i engleskih teoretičara autorka Veljanović Ranković (2010) formira sopstvenu tipologiju baroknog dvodela unutar *Francuskih svita* J. S. Baha. Navedena autorka sarabande iz navedene zbirke klasifikuje na: proste neprekinute dvodelne forme (br.VI), zaokružene neprekinute dvodelne forme (br. II, III, IV, V) i izbalansirane dvodelne forme (br. I). Na osnovu strukture prvog dela, sarabanda pripada arhitektonskom tipu baroknog dvodela (Veljanović Ranković, 2010).

U ovom radu dat je kratak harmonski prikaz sarabande kao stare igre španskog porekla, prisutne u strukturi *Francuskih svita* Johana Sebastijana Baha. U nastavku rada preporučuje se i upotreba sarabandi iz navedene zbirke kao mogućeg didaktičkog modela koga bi učenici i studenti u institucijama srednjeg i visokog muzičkog obrazovanja pretvorili u 'igru i poigravanje' sopstvenim stečenim znanjem i veštinama iz harmonije.

1. SARABANDA U STRUKTURI *FRANCUSKIH SVITA* JOHANA SEBASTIJANA BAH

1.1. O baroknoj sviti

Kao ciklična kompozicija sastavljena iz najmanje tri stava, barokna svita je, kroz stvaralaštvo velikog broja autora, predstavljala skup starih igara međusobno kontrastnih po tempu, metrici, osnovnom ritmičkom pokretu, fakturi, poreklu. Svitu grade stalni i umetnuti stavovi. Definisano (stalno) mesto pripada nemačkoj alemandi, francuskoj kuranti, španskoj sarabandi i engleskoj žigi. Barokna svita može biti proširena i drugim stavovima. Tako alemandi mogu da prethode i stavovi koji nemaju igrački karakter poput preludijuma, tokate, uvertire... Između sarabande i žige mogu se uočiti intermeca – stavovi igračkog karaktera u umerenom tempu (menuet, bure, gavota, paspje, lur, poloneza), kao i stavovi koji nemaju igrački karakter (er, rondo, burleska, marš, eho, kapričo, badineri...) (Dedić, 2016).

„Uz neke igre – naročito uz sarabandu, koja svojim mirnim pokretom i pretežno homofonom fakturom to najbolje omogućava – javlja se i tzv. 'dubl' Double), koji predstavlja složeniju, zvučno i ritmički bogatiju, ornamentiranu varijantu istoga stava”

(Despić, 1975: 25).

Broj umetnutih stavova u strukturi barokne svite varira. Redosled i struktura igara iz Bahovih *Francuskih svita* ukazuju na francuski tip svite, sastavljene iz četiri osnovne igre (alemanda, kuranta, sarabanda, žiga) sa dodatkom intermecca, a bez preludijuma (tipologija preuzeta iz Skovran, Peričić, 1986).

Faktura stavova barokne svite u širokom je rasponu od pretežno homofone, preko slobodno polifone, do strogo polifone, fugirane građe. Oblik igara je u većini stavova stari dvodelan. Karakterišu ga slične kadence prvog i drugog dela i tematska inverzija na početku drugog dela. Opšti pregled na strukturu igara iz Bahovih svita ukazuje na prisustvo i pravog trodelnog oblika, ronda sa epizodama, kao i složenog trodelnog oblika (Despić, 1975). U strukturi sarabande može se naći i trodelan oblik bez reprize (a–b–c).

Zbirka Francuske svite³ Johana Sebastijana Baha (BWV 812–817) za klavikord sastoji se iz šest osmišljenih celina. Redosled stavova (igara) unutar navedene zbirke je sledeći:

- I svita, d-mol: **Allemande**⁴, **Courante**, **Sarabande**, Menuet I⁵, Menuet II, **Gigue**;
- II svita, c-mol: **Allemande**, **Courante**, **Sarabande**, Air, Menuet, **Gigue**;
- III svita, h-mol: **Allemande**, **Courante**, **Sarabande**, Anglaise, Menuet, Trio, **Gigue**;
- IV svita, Es-dur: **Allemande**, **Courante**, **Sarabande**, Gavotte, Menuet, Air, **Gigue**;
- V svita, G-dur: **Allemande**, **Courante**, **Sarabande**, Gavotte, Bourree, Loure, **Gigue**.
- VI svita, E-dur: **Allemande**, **Courante**, **Sarabande**, Gavotte, Polonaise, Menuet, Bourree, **Gigue**.

Broj i redosled stalnih stavova u strukturi *Francuskih svita* J. S. Baha je nepromenljiv. Broj umetnutih stavova varira od dva (prva svita) do četiri u poslednjoj sviti. Svi stavovi svite su u istom tonalitetu. Po rečima Maršala (Marshall) *Francuske svite* Johana Sebastijana Baha:

”nose takav naziv jer su napisane po ’francuskom ukusu’”, u stilu koji je pre galantan i više teži homofoniji i da predstavlja ”praktično antitezu engleskim svitama.”
(Вељановић Ранковић, 2012: 410)

1.2. Harmonska izražajna sredstva u sarabandama iz *Francuskih svita* J. S. Baha

Sarabande, kao i svi stavovi (igre) unutar tonalne celine koju predstavlja svita, pisane su u istom tonalitetu. Tonalni plan sarabandi iz zbirke Francuske svite J. S. Baha karakteriše zaokruženost i modulacioni ambitus unutar bliskih tonaliteta

³ *Francuske svite* nazivaju se još i *male*, zbog srazmerne kratkoće stavova i jednostavnije strukture.

⁴ Boldovani nazivi stavova predstavljaju stalne stavove unutar *Francuskih svita* J. S. Baha.

⁵ Stavovi koji nisu boldovani predstavljaju umetnute, interpolirane stavove unutar *Francuskih svita* J. S. Baha.

(tonaliteti paralele i prvog kvintnog srodstva) – tonaliteta heksakordalnog sistema karakterističnih za barokni stil. Od tri molske svite, jedino sarabanda iz prve svite (d–mol) završava pikardijskom tercom. Jednu od karakteristika navedene sarabande predstavlja i svojevrсни 'koralni karakter', homofona faktura svojstvena koralu, njegovom akordskom fondu i harmonskom ritmu podređenom osnovnoj metrici.

Akordski fond primenjivan u sarabandama iz *Francuskih svita* J. S. Baha u osnovi pripada lestvičnim i vanlestvičnim dijatonskim akordskim strukturama (akordi proširenog tonaliteta). Osim akorada u ulozi nosioca glavnih funkcija, važna uloga pripada kvintakordima na III i VII stupnju tonaliteta. Do izražaja dolazi dvojaka funkcionalnost i različita struktura akorada na III stupnju mola.

Započeti proces tonikalizacije konsonantnih kvintakorada u sarabandama se prepoznaje kroz primenu vantonalnih dominantni i njihovih zamenika za II, III, S (s), D i VI stupanj tonaliteta. Učestala je prisutnost umanjenih septakorada u funkciji zamenika vantonalnih dominantni, posebno zamenika vantonalne dominante za dominantu koja sadrži molsku toničnu tercu, tako da u duru dolazi do prožimanja rodova. Razrešenjem u K6/4 u duru se javlja direktan hromatski pokret iz molske u dursku toničnu tercu (iz septime VIID u zadržičnu sekstu na D tonaliteta). Tonalna stabilnost sarabande iz VI francuske svite J. S. Baha narušena je već u prvom taktu primenom vantonalne dominante za VI stupanj E–dura (drugo, za sarabandu karakteristično vreme unutar takta). Trenutna tonalna gravitacija ka šestom stupnju navodi na utisak kratkog istupanja u paralelni cis–mol (br. VI, t.1).

Frigijski obrt kao obeležje molskog tonaliteta, ali i prepoznatljiva modalna karakteristika kompozicija baroknih autora nalazi svoje mesto u strukturi navedenih sarabandi. Spoj i sukob prirodnog i harmonskog mola, vodice i prirodnog sedmog stupnja mola ostvaren je sličnim akordskim sredstvima. Za frigijski obrt karakteristični silazni pokret melodije od tonike do osnovnog tona dominante nalazi se u najnižoj, basovskoj deonici (t.3–4). Frigijski obrt prisutan je u sarabandama br. 1 (t.1–4) i br. II (t. 1–3; 13–15). Sarabanda br. IV u prvom taktu donosi miksolijsku boju produženim dejstvom sniženog VII stupnja u funkciji vantonalne dominante za subdominantu Es–dura (t.1–3).

Završne kadence u sarabandama iz Bahovih *Francuskih svita* su autentične (br. I, III, VI) i potpuno autentične (br. II, IV, V). Opštu karakteristiku završnih kadenci predstavlja prisustvo prevashodno lestvičnih akorada. Kraj prvog dela sarabande br. I je na dominantni tonaliteta – polukadencom izgrađenom iz frigijskog akorda koji potencira subdominantnu funkciju kadence i samog tonaliteta. U navedenoj kadenci, kao i u drugim delovima sarabandi iz *Francuskih svita* evidentan je slobodniji tretman kritičnih tonova, njihova lagana emancipacija.

Još jednu od karakteristika prepoznatih u strukturi sarabandi iz Bahovih *Francuskih svita* predstavlja upotreba i različit tretman figurativnih, ornamentalnih tonova. Posebno važno mesto pripada anticipaciji kao najzastupljenijem neakordskom tonu koji se javlja u svim glasovima. Kao nenaglašeni ton, anticipacija može da prethodi i vanakordskom tonu druge vrste (najčešće zadržici). Sarabanda

br. VI (E-dur) sadrži veći broj anticipacija datih u karakterističnom punktiranom ritmu u trajanju jedne četvrtine (t.7–24). Jednostruke, gornje, donje anticipacije u navedenoj sarabandi prenose se kroz deonice spoljašnjih glasova.

2. SARABANDA KAO DIDAKTIČKI MODEL U NASTAVI PREDMETA HARMONIJA

U sistemu muzičkog obrazovanja na teritoriji Republike Srbije, nastavni predmet Harmonija definisan je kao obavezni na srednjem i visokoškolskom nivou. U toku kontinuiranog učenja harmonije (počev od drugog razreda srednje muzičke škole) insistira se na aktiviranju i povezivanju ritmičke, afektivne i intelektualne komponente, imajući u vidu da muzika nije samo senzacija već senzibilitet koji podrazumeva intelektualnu aktivnost (Živković, 1979).

Ideja o mogućoj primeni sarabande iz *Francuskih svita* J. S. Baha u nastavi predmeta Harmonija podstaknuta je idejom aktivnog učenja kroz igru, nastalom pod uticajem reformske pedagogije Pijažea i Vigotskog (Влаховић, 2001). Novine se ogledaju kroz drugačiji pristup učenju, nastavi, glavnim akterima u nastavi, postavljanju ciljeva. Igra se uvodi u nastavni proces i koncept 'aktivne škole' dobija središnju ulogu (Влаховић, 2001).

Didaktički model prepoznat je u sarabandi kao igri prisutnoj u strukturi *Francuskih svita* J. S. Baha – u njenoj jednostavnosti, dužini trajanja (16–24 takta), melodičnosti, homofonoj fakturi, definisanoj trodelnosti. Akteri ove igre su učenici/studenti koji poseduju određeni nivo harmonskog znanja i veština. Polazeći od pretpostavke da igra ne postoji bez pravila, definišemo dva nivoa.

U prvom nivou od učenika/studenata se očekuje 'poigravanje' stečenim znanjem iz harmonije:

– Od učenika se očekuje izrada kratke (usmene) analize izabrane sarabande iz Bahovih *Francuskih svita* koja obuhvata akordski fond, promenu tonaliteta, kadence.

– Na početnom nivou 'igre' od studenata se očekuje izrada detaljne analize izabrane sarabande iz navedenog dela, koja osim prethodnih zahteva obuhvata i analizu forme, stilskih karakteristika barokne harmonije, melodijsko-ritmičke komponente, fature.

Na drugom nivou od učenika/studenata se očekuje 'poigravanje' stečenim veštinama iz harmonije. Učenicima i studentima podeliti melodije izabranih sarabandi iz zbirke Francuske svite J. S. Baha.

– Od učenika srednjih muzičkih škola zahtevati slobodnu harmonizaciju zadate melodije uz primenu do tada stečenog harmonskog znanja (lestvični akordi i akordi proširenog tonaliteta, modulacije, kadence). Učenicima se ukazuje i na mogućnost upotrebe vanakordskih tonova.

– Od studenata se očekuje drugačiji pristup navedenoj 'harmonskoj igri' – primena složenijih akordskih sredstava (upotreba i akorada hromatskog tipa), modulacionih postupaka. Insistirati na stilskom razgraničenju na elemente barokne, klasičarske i romantičarske harmonije. Studentima se na taj način omogućava da, na sebi svojstven način, uz maštovitost, inventivnost, dostignu određeni stepen kreativnosti i možda inovativnosti.

Uloga nastavnika u ovoj igri usmerena je ka podsticanju samostalne harmonizacije i slobodnije primene stečenog znanja. Po završetku 'igre' – analize i slobodne harmonizacije na modelu izabrane sarabande iz *Francuskih svita* J. S. Baha, učenicima i studentima se preporučuje zvučna realizacija i individualna procena i ocena urađenog.

Širi kontekst 'igre i poigravanja' harmonskim sredstvima u nastavi predmeta Harmonija vodio bi ka improvizaciji kao najstarijem i najkreativnijem postupku kojim se iskazuju

„unutrašnja raspoloženja i stanja usmeravajući tako svoj mentalni, intelektualni, misaoni, i emocionalni muzički/muzikalni tok”

(Казих, 2006: 26).

Autor Kazić improvizaciju smatra oslobođenom igrom, prirodnom ljudskom potrebom za izražavanjem koja se stavlja u službu obrazovanja (Казих, 2006). Navedenom igrom kao didaktičkim modelom u nastavi predmeta Harmonija učenici/studenti mogu na lakši, interesantniji i prihvatljiviji način da provere svoje stečeno harmonsko znanje i veštine, da se poigraju svojom maštom i inventivnošću.

ZAKLJUČAK

Sarabandi kao igri španskog porekla pripada definisano – stalno mesto u strukturi *Francuskih svita* J. S. Baha. Harmonski prikaz tri molske i tri durske sarabande iz navedene zbirke ukazuje na kratku homofonu kompoziciju trodelnog takta, ritmičkog i često melodijskog naglaska na drugom vremenu. Tonalni plan svih sarabandi ostaje u okvirima standardnog baroknog koncepta. Očekivani izbor i redosled tonaliteta, kao i momenti moduliranja sprovedeni su, za barok karakterističnim dijatonskim i hromatskim sredstvima. Kombinacijom lestvičnih akorada i akorada proširenog tonaliteta uz primenu figurativnih tonova do izražaja dolazi jedinstvo, spoj, kontrast i lepota stare igre uklopljene u barokni harmonski okvir.

Sarabanda kao igra španskog porekla može da posluži kao didaktički model, čime bi se učenicima i studentima srednjih i visokoškolskih institucija muzičkog obrazovanja pružila mogućnost 'igre i poigravanja' stečenim znanjem i veštinama iz harmonije.

Literatura

- Bach, J.S. 1990. *Francuske svite za klavir*, redakcija Emil Hajek, Beograd: Prosveta/Pro musica.
- Veljanović Ranković Jasna. 2010. Francuske svite J. S. Baha: predlog tipologije baroknog dvedela. U Miloš Zatkalik (urednik). *Muzička teorija i analiza 2010. Radovi sa Sedmog godišnjeg skupa Muzička teorija i analiza 2009*. Beograd. Fakultet muzičke umetnosti, 289–298.
- Вељановић Ранковић Јасна. 2012. Видови испољавања дводелности и троделности у Француским свитама Јохана Себастијана Баха. У Соња Маринковић, Санда Додик (уредници). *Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог. Традиција као инспирација. Зборник радова са научној скупи 2011*. Бања Лука. Академија умјетности, 409–430.
- Влаховић, Бошко. 2001. *Пушеви иновација у образовању – изражење новој образовања*, Београд: Едука;
- Dedić, Srđan 2016. *Glazbeni oblici razdoblja baroka i klasike*, skripta, <http://www.muza.unizg.hr/skripte/Srdan%20Dedic%20-%20Glazbeni%20oblici%20i%20stilovi%20-%20skripta.pdf>
- Despić, Dejan. 1975. *Oblici barokne instrumentalne polifonije*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu;
- Исаковић, Смиљка. 2014. Савремени аспекти интерпретације барокне музике, у Соња Маринковић, Санда Додик, Ана Петров (уредници) *Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог. Традиција као инспирација. Тематски зборник*, Бања Лука: Академија умјетности, 219–233;
- Јовановић, Олга. 1994. *Emil Hajek o muzici i muzičarima*, Beograd: Univerzitet umetnosti;
- Казић, Сенад. 2006. Неке могућности обликовања полифоног покрета путем импровизације, *Покрећ у музичким и сценским уметностима, VIII педагошки форум*, Београд: Факултет музичке уметности, 26–38;
- Калаба, Светлана. 2012. Ко је аутор игре? *Играј, играј, играј, Четрнаести педагошки форум сценских уметности*, Београд: Факултет музичке уметности, 47–62;
- Taruskin, Richard. 2005. *The Oxford History of Western Music*, Volume 2, New York: Oxford University Press.

Nataša Nagorni Petrov

DANCE AND PLAYING GAMES WITH HARMONICAL MEANS IN BACH'S SARABANDS AS A DIDACTICAL MODEL IN TEACHING HARMONY

Summary

Many suites written for different instruments and artists belong to extensive, various opus of J. S. Bach. Six *French suites*, for klavir (BWV 812–817) were made during Bach's artistic performing in Keten. Saraband as a permanent dance in *French suites* is part of stable conception that is made of three different European nations which are fit in a tonal unity. By keeping a three-part bar, light tempo, Bach shapes sarabanda as an old Spanish origin dance by using elements of French and Italian music of his own time, melodicy of leading parts and his own harmonical inventiveness. The results of harmonical analysis of all sarabands from Bach's *French suites* (three in major and three

in minor chords) will represent an author who builds six different unities out of simple chordal set, harmoniously binding scale chords, and chords with extended tonality, by moderate and expected changes of tonal centres. Saraband as a dance of Spanish origin can serve as a didactical model, which would provide to students of secondary and higher education institutions of music education the possibility of ,playing and playing games‘ with the acquired knowledge and skills from Harmony.

Key words: saraband, dance, Bach, *French suites*, harmonical expression.

VII
IGRA I DRUŠTVENOST
(Play and sociality)

Originalni naučni rad / *Original research paper*

UDK 793.32/.324

SUBJEKTIVNI DOŽIVLJAJ MODERNOG BALETA

Biljana S. Pejić

Udruženje za empirijska istraživanja umetnosti, Beograd

Nebojša M. Milićević

Univerzitet u Nišu

Filozofski fakultet

Ana V. Pflug

Baletski centar Ana Pflug, Beograd

bilja309@ptt.rs

Sažetak

U radu se istražuje kako se moderan balet procenjuje po estetskim dimenzijama: sklada, semantičke dubine, evaluacije, aktiviteta i ukrasa, i da li pol ispitanika utiče na te procene. U istraživanju je učestvovalo 24 ispitanika, koja su posedovala opšta znanja o plesu. Oni su procenjivali 6 video zapisa baletskih varijacija. Varijacije su bile odlomci iz poznatih modernih baleta. Korišćena je Skala procene estetskog doživljaja. Rezultati pokazuju da se moderan balet najviše procenjuje na dimenziji semantičke dubine, a najmanje na dimenziji evaluacije. Doživljava se kao veoma zagonetan, čudan i snažan, ali malo nežan, stidljiv i dopadljiv ples. Ovakvom doživljaju doprinosi sloboda pokreta i individualno izražavanje osećanja, što odlikuje ovu formu baleta. Nisu dobijene razlike po polu u estetskoj proceni modernog baleta.

Ključne reči: moderan balet, estetski doživljaj, estetske dimenzije, pol

„Skidajte steg, oslobodite telo da ono govori kroz muziku i ritam prirode!“

Žak Dalkroz

1. NASTANAK I RAZVOJ MODERNOG BALETA

Moderan balet je nastao početkom dvadesetog veka, kao reakcija na klasičan balet. Njegova začetnica bila je američka plesačica Isidora Dankan (Isidora Duncan). Još kao mlada, Isidora je važila za osobu buntovničkog duha. Bila je protivnik svih društvenih pravila i konvencionalnih moralnih normi, što je prenela i na ples.

Plesala je u tunikama i bosonoga (slika 1), izražavajući tako, na simboličan način, uklanjanje svih stega koje je nametao klasičan balet i tadašnji stil života

uopšte. Trudila se da ples oslobodi od šablonizovanih pokreta klasičnog baleta i da ga vrati prvobitnom, prirodnom načinu izražavanja. Ples je improvizovala uz dela Betovena, Mocarta, Šuberta, Mendelzona i Šopena. Plešući uz muziku koja nije bila određena za plesanje, pokušavala je da je sama tumači i izvlači pokrete iz nje, kako bi na taj način razvijala novi, slobodan ples „bez stega“.

Osim što je doprinela da se napusti tradicionalna baletska praksa, Isidora je uticala i da se raskine sa klasičnom baletskom scenom. Iluzionističku i realističku scenu je zamenila stilski uprošćenom, koja je sadržala samo zavese i osvetljenje. Zavese su bile sivo-plave boje, kao i horizont u pozadini, dok je prednji plan bio ukrašen sa po jednim žbunom, sa svake strane. Ovaj simplifikovani izgled scene doprineo je da se pažnja publike više usmeri na ples i njegove izvođače.

Isidora nije uspjela da uspostavi moderan balet kao novi sistem u plesu, ali je postavila njegove osnove, koje su nastavili da razvijaju njeni sledbenici, u prvom redu: Rudolf Laban (Rudolph Laban), Meri Wigman (Mary Wigman), Hoze Limon (José Limón), Greta Vizental (Grete Wiesenthal), Doris Hampri (Doris Humphrey), Hanja Holm (Hanya Holm), Čarls Vajdman (Charles Weidman), Marta Grem (Marta Graham) i drugi (Jocić, 1999).



Slika 1. Isidora Dancan



Slika 2. Rudolf Laban



Slika 3. Marta Grem

Nastavljajući u duhu Isidorinih ideja, Rudolf Laban (slika 2) je značajno unapredio koreografiju. Bio je prvi koji je definisao zakone modernog baleta. Nastojeći da ples oslobodi od klasične baletske tehnike, krutog kretanja i potčinjenosti muzici, sistem je bazirao na ritmu i slobodnom kretanju, naglašavajući važnost prostora za ples. Takođe, razvio je novo shvatanje plesačke zajednice. Negirao je razliku između solista i članova ansambla, kao i ženskih i muških uloga, koje su postojale u klasičnom baletu. Smatrao je da su svi plesači, bez obzira na uloge, deo plesačke celine, i da svako od njih, u skladu sa svojim mogućnostima, doprinosi postojanju i napredovanju te celine.

Uspostavljanje novih pravila i plesnih formi, dovelo je do razvijanja novih tehnika u modernom baletu. Već na samom početku, značajan doprinos su dale Doris Hampri i Marta Grem (Slika 3). Hamprijeva je razvila tehniku zasnovanu na principu pada i uzdizanja, a Gremova na principu stezanja i opuštanja. Ove tehnike su ostale popularne među plesačima sve do danas. Vremenom, moderan balet se učvrstio kao plesni sistem, što je dovelo do otvaranja novih plesnih škola širom sveta (Bremser, 2000; Jocić, 1999).

1.2. Karakteristike modernog baleta

Po svojim karakteristikama, moderan balet (isto kao i klasičan), pripada grupi umetničkih plesova. Od klasičnog baleta se razlikuje prema: tehnici plesanja, stilu, kostimima, sceni i donekle muzičkoj pratnji (Jocić, 1999).

Pojedini teoretičari (Bremser, 2000), glavnu misiju modernog baleta vide u redefiniciji shvatanja pojma „priroda“. Pleše se bosih nogu, kako bi se simbolično izrazila sloboda. Boso stopalo omogućava plesaču da ostvari vezu sa tlom i simbolično izrazi povratak prirodi. U modernom baletu plesač je potpuno oslobođen od tipičnih elemenata i šablona baletske tehnike nogu. Izvodi se na poluprstima, što ga razlikuje od klasičnog baleta koji se izvodi na vrhovima prstiju (slika 4).



Slika 4. Scene iz modernog baleta

Za razliku od klasičnog baleta, koji inspiraciju nalazi u narativnim formama – bajkama i romantičnim pričama, moderan balet je okrenut savremenim temama, svakodnevnim pojavama i osećanjima. Sadrži slobodnije i bogatije pokrete tela, koji mogu da izraze mnoštvo misli, osećanja i težnji savremenog čoveka i njegovog načina života. Odlikuje ga odsustvo sadržaja i naglašenih emocija, kao i izbegavanje glamura i virtuoznosti da bi se zavela publika. Dominantan element je radnja koja proističe iz ideja ili emocija. Pokret je naglašen zbog izražavanja jakih emocija i savremenih tema, a ne zbog formalnog, klasičnog ili narativnog aspekta plesa, kao što je prisutno u klasičnom baletu.

Osnovno načelo modernog baleta je stvaralački pristup plesu. Moderan balet pruža daleko veću slobodu izražavanja pokreta i neobavezuje plesača ili

koreografa da koriste samo ustaljene figure i pokrete. Zasniva se na improvizaciji, čime pruža veliku mogućnost individualne interpretacije plesača. Interesantno je primetiti da, iako su koreografi savremenog baleta veoma slični u nameri da stave akcenat na nekoj vrsti „intelektualizacije“ plesa, međusobno se razlikuju po stilu i tehnikama kojima to čine (Bremser, 2000).

U modernom baletu, glavni nosilac radnje je plesni ansambl, dok se plesači-solisti ne ističu na način kako to čine u klasičnom baletu. Kretanje je s puno poleta, spontanosti, ličnog izraza i emotivne snage. Prisutna je raznovrsnost i kontrasti, koji se kreću od težnje za povratkom iskonskim elementima i izvorima plesa, do potpune dehumanizacije lika i pokretača plesača (Jocić, 1999).

2. ISTRAŽIVANJA PLESA

Ples, kao estetska kategorija, nije mnogo istraživan u literaturi. Istraživači su se češće opredeljivali za korišćenje drugih vizuelnih materijala (slike, crteži), nego plesnih varijacija, jer su im bili dostupniji i lakši za upotrebu.

Istraživanja u psihologiji umetnosti pokazuju da estetski doživljaj zavisi od velikog broja različitih faktora. Da li će se neko umetničko delo dopasti posmatraču ili ne, da li će izazvati estetski doživljaj ili ne, zavisi od karakteristika umetničkog dela, ali i od karakteristika posmatrača. Tako se pojedina umetnička dela mogu dopasti posmatraču zbog estetskih kvaliteta i tehnike izvođenja. S druge strane, umetničko obrazovanje, iskustvo sa umetničkim delima, raspoloženje i motivacija posmatrača mogu uticati na estetsku procenu dela (Berlyne, 1974).

Kada govorimo o karakteristikama posmatrača, u kontekstu ovog rada, zanimljivo je pomenuti studije koje su ispitivale uticaj pola ispitanika na estetsku procenu dela. Pregled ovih istraživanja pokazuje da ne postoji saglasnost u nalazima. Tako, pojedine studije pokazuju da žene ispoljavaju veću sklonost ka modernoj umetnosti od muškaraca (Frumkin, 1963; Furnham & Walker, 2001), dok druge pokazuju da muškarci više vrednuju modernu umetnost od žena (Bernard, 1972; Cupchik & Gebotys, 1988; Polzella, 2000). Takođe, postoje studije koje nisu utvrdile polne razlike u preferenciji umetničkih dela (Farrell & Rogers, 1982; Limbert & Polzella, 1998; Lindauer, 1990).

Kada je reč o plesu, najveći broj radova (rađenih skorijeg datuma) se bavio ispitivanjem uticaja pojedinih karakteristika plesa na estetsku procenu. Studije su utvrdile da vizuelni elementi, karakteristike plesača, pokreti, koreografija, novina, dinamičnost, razumljivost, emocionalna reakcija, kao i prethodno iskustvo, utiču na estetsku procenu plesa (Stevens, Winskel, Howell, Vidal, Milne-Home & Latimer, 2009; Glass, 2005). Takođe, istraživanja rađena kod nas su potvrdila da formalne karakteristike plesa (vrsta, stil, koreografija), utiču na estetsku procenu plesa. Tako se klasičan balet više vrednuje u odnosu na moderan balet

(Pflug, 2011), dok se flamenko više vrednuje i u odnosu na klasičan i moderan balet, i u odnosu na kola (Vukadinović, 2010; Vukadinović i Marković, 2012).

Istraživanja subjektivnog doživljaja plesa pokazuju da postoje razlike između plesova i po drugim estetskim dimenzijama (Vukadinović, 2010; Vukadinović i Marković, 2012; Pflug, 2011; Ristić, Mandarić, Jocić and Lazarević, 2013). Tako, naivni ispitanici klasičan balet i flamenko visoko procenjuju na dimenziji sklada, dok flamenko i moderan balet visoko procenjuju na dimenzijama ukrasa i semantičke dubine. Flamenko, takođe, visoko procenjuju i na dimenziji evaluacije, dok moderan balet visoko procenjuju na dimenziji aktiviteta (Vukadinović, 2010). Do sličnih nalaza se došlo i u istraživanju u kome su procenjivači bili poznavaoi plesa. Klasičan balet je visoko procenjen na dimenzijama sklada i evaluacije, dok je moderan balet visoko procenjen na dimenzijama ukrasa i aktiviteta (Pflug, 2011).

Pored ovih, rađena su i istraživanja procene plesa sa različitih aspekta izražavanja slobode. Nalazi pokazuju da se klasičan balet odlikuje većom slobodom u korišćenju prostora, dok se moderan balet odlikuje većom slobodom u korišćenju različitih figura. Moderan balet najviše slobode izražava u korišćenju različitih figura, zatim u korišćenju prostora, a najmanje u izražavanju emocija (Vukadinović, 2006).

3. ISTRAŽIVANJE

Imajući u vidu razlike u estetskoj proceni različitih vrsta plesova (Vukadinović, 2010; Pflug, 2011), kao i nedoslednosti u rezultatima studija koje su ispitivale uticaj pola na estetsku procenu (Frumkin, 1963; Furnham & Walker, 2001; Bernard, 1972; Cupchik & Gebotys, 1988; Polzella, 2000; Farrell & Rogers, 1982; Limbert & Polzella, 1998; Lindauer, 1990), u ovom radu nas je zanimalo da ispitamo:

- Kako se moderan balet procenjuje po estetskim dimenzijama: sklada, semantičke dubine, evaluacije, aktiviteta i ukrasa? i
- Da li pol ispitanika utiče na procenu modernog baleta po estetskim dimenzijama: sklada, semantičke dubine, evaluacije, aktiviteta i ukrasa?

3.1. Uzorak ispitanika

U istraživanju je učestvovalo 24 studenata (12 ženskog i 12 muškog pola), treće godine Fakulteta sporta i fizičkog vaspitanja u Beogradu. Ispitanici su posedovali opšta znanja o plesu, koja su sticali u okviru obaveznih nastavnih predmeta na fakultetu.

3.2. Stimulusi

Korišćeno je 6 video zapisa baletskih varijacija solo izvođača modernog baleta. Varijacije su bile odlomci iz poznatih baleta, a izvođači su bili prvaci baleta.

3.3. Instrument

U istraživanju je korišćena Skala procene estetskog doživljaja (Pejić, 2007), koja se sastojala od 15 sedmostepenih skala, datih u formi semantičkog diferencijala. Skale su merile pet dimenzija:

- sklad (skale: isprekidano-povezano, neprecizno-precizno, neskladno- skladno),
- semantičku dubinu (skale: obično-čudno, mlako-snažno, odgonetno-zagonetno),
- evaluaciju (skale: nedopadljivo-dopadljivo, smelo-stidljivo, grubo-nežno),
- aktivitet (skale: statično-dinamično, neritmično-ritmično, tromo-lepršavo) i
- ukras (skale: skromno-raskošno, jednolično-raznovrsno, jednostavno-složeno).

3.4. Procedura

Na početku eksperimenta ispitanici su dobili instrukciju da će im biti izloženo 6 video zapisa baletskih varijacija solo izvođača. Njihov zadatak je bio da procene svaku baletsku varijaciju – stimulus, na svih 15 skala, neposredno nakon gledanja.

Ispitanici su svoje procene izražavali tako što su zaokruživali jednu od ponuđenih vrednosti na sedmostepenoj skali od -3 do +3. Ocena 1 je, bez obzira na predznak, uvek označavala minimalnu izraženost, a ocena 3, bez obzira na predznak, označavala je maksimalnu izraženost karakteristike.

Ispitivanje je bilo grupno. Video zapisi su izlagani putem LCD projektora i u proseku su trajali 2 minuta. Vreme procenjivanja nije bilo ograničeno.

4. REZULTATI

Statistička obrada podataka je obuhvatala izračunavanje prosečnih vrednosti i testiranje razlika. Prvo su računate 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. Zatim su testirane razlike između parova dimenzija t-testom i rađena je analiza varijanse, kako bi se testirale razlike po polu.

4.1. Analiza procena po pojedinačnim dimenzijama

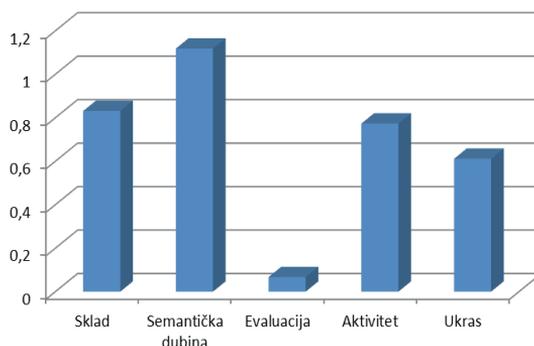
Prvo nas je zanimalo da ispitamo kako se moderan balet procenjuje na dimenzijama sklada, semantičke dubine, evaluacije, aktiviteta i ukrasa, odnosno da li postoje razlike u procenama po dimenzijama pojedinačno.

Rezultati pokazuju da se moderan balet pozitivno procenjuje na svim dimenzijama. Testiranje razlika u proceni modernog baleta po parovima dimenzija, pokazuje da samo dve razlike nisu statistički značajne, i to između dimenzija: „Sklad-Aktivitet“ i „Sklad-Ukras“ (tabela 1).

Tabela 1. Značajnost razlika između dimenzija u proceni modernog baleta

Parovi dimenzija	Razlika između aritmetičkih sredina	t - test	df	p
Semantička dubina - Evaluacija	1.05093	7.102	143	.000
Semantička dubina - Aktivitet	.34491	3.470	143	.001
Semantička dubina - Ukras	.50694	6.623	143	.000
Semantička dubina - Sklad	.28704	2.316	143	.022
Sklad - Evaluacija	.76389	8.038	143	.000
Sklad - Aktivitet	.05787	.000	143	.549
Sklad - Ukras	.21991	1.954	143	.053
Evaluacija - Aktivitet	-.70602	-5.674	143	.000
Evaluacija - Ukras	-.54398	-4.000	143	.000
Aktivitet - Ukras	.16204	2.024	143	.045

Moderan balet se najviše procenjuje na dimenziji semantičke dubine, zatim na dimenzijama sklada i aktiviteta, pa na dimenziji ukrasa, a najmanje na dimenziji evaluacije (grafik 1).



Grafik 1. Procena modernog baleta na dimenzijama sklada, semantičke dubine, evaluacije, aktiviteta i ukrasa

Visoka procena modernog baleta na dimenziji semantičke dubine govori da se moderan balet doživljava kao veoma čudan, snažan i zagonetan. Nešto niža procena modernog baleta na dimenzijama sklada i aktiviteta govori da se u nešto manjoj meri doživljava kao povezan, precizan i skladan, odnosno dinamičan, ritmičan i lepršav. Još niža procena na dimenziji ukrasa, govori da se doživljava manje raskošnim, raznovrsnim i složenim. Najniža procena modernog baleta na dimenziji evaluacije govori da se doživljava malo dopadljivim, stidljivim i nežnim.

4.2. Analiza razlika po polu

U daljoj obradi nas je zanimalo da ispitamo razlike po polu. Multivarijantni test pokazuje da nije statistički značajan efekat pola na Skali procene estetskog doživljaja: $F(5;138)=.461$, $p<.01$. Univarijantni test, kojim su testirane razlike po polu u odnosu na pojedinačne dimenzije, takođe, pokazuje da ne postoji statistički značajan efekat pola ispitanika ni po jednoj ispitivanoj dimenziji. Nisu dobijene statistički značajne razlike po polu na dimenziji sklada: $F(1;142)=.225$, $p<.01$; dimenziji semantičke dubine: $F(1;142)=.808$, $p<.01$; dimenziji evaluacije: $F(1;142)=.157$, $p<.01$; dimenziji aktiviteta: $F(1;142)=.805$, $p<.01$ i dimenziji ukrasa: $F(1;142)=.738$, $p<.05$, $p<.01$.

Odsustvo značajnosti razlika po polu, na svim ispitivanim dimenzijama, ukazuje na to da ne postoje sistematske razlike između ženskih i muških ispitanika u proceni modernog baleta po dimenzijama sklada, semantičke dubine, evaluacije, aktiviteta i ukrasa.

5. DISKUSIJA I ZAKLJUČCI

Rezultati istraživanja pokazuju i da se moderan balet ne procenjuje isto na svim dimenzijama. Najviše se procenjuje na dimenziji semantičke dubine, što govori da se najviše doživljava kao čudan, snažan i zagonetan. Dobijeni nalaz je u skladu sa objektivnim karakteristikama ovog plesa. Moderan balet ima sadržaj radnji na sceni koji je manje očigledan, pokreti su slobodniji, a individualna interpretacija izvođača je naglašenija. Ples je oslobođen od tipičnih pokreta, ustaljenih figura i elemenata klasičnog baleta, koji su bliži i prepoznatljiviji publici. Zasniva se na improvizaciji i individualnoj interpretaciji plesača, što sve doprinosi da se stvara utisak zagonetnog, čudnog i snažnog plesa. Dobijeni nalazi su u skladu sa ranijim istraživanjima (Vukadinović, 2010; Pflug, 2011).

Moderan balet se visoko procenjuje i na dimenzijama sklada i aktiviteta, što ukazuje da se doživljava u većoj meri kao povezan, precizan i skladan, odnosno dinamičan, ritmičan i lepršav. Utisku veće dinamičnosti, ritmičnosti i lepršavosti

doprinosi kretanje plesača na pozornici. Ono je puno poleta, spontanosti, ličnog izraza i emotivne snage. Takođe, u modernom baletu ima puno skokova, koji se ponekad graniče sa akrobacijom, koji doprinose utisku velike dinamike. I ovi nalazi su u skladu sa ranije pomenutim istraživanjima (Vukadinović, 2010; Pflug, 2011).

Zanimljivo je da se moderan balet niže procenjuje na dimenziji ukrasa, odnosno da se doživljava manje raskošnim, raznovrsnim i složenim. S obzirom da su prethodna istraživanja pokazala da moderan balet odlikuje veća sloboda korišćenja različitih figura (Vukadinović, 2006), ovaj nalaz možemo objasniti uticajem scenografije i baletskih kostima. U modernom baletu, kostimi su savremeniji, jednostavniji, često jednobojni, manje ukrašeni i svečani, dok je scenografija prilično oskudna, što doprinosi stvaranju utiska da je ovaj ples manje raskošan, raznovrstan i složen.

Na kraju, nalaz da se moderan balet najniže procenjuje na dimenziji evaluacije i da se doživljava malo dopadljivim, stidljivim i nežnim, možemo objasniti nedovoljnim poznavanjem i razumevanjem ovog plesa. Moderan balet je bogat simboličnim značenjem, koja ne moraju biti prepoznatljiva i očigledna posmatraču. Čak i ako ih prepozna, posmatrač ih ne mora doživeti i razumeti na pravi način. Moderan balet, kao novi sistem u plesu, da bi se razumeo i da bi mogao da se tumači, zahteva veće znanje i iskustvo sa ovim plesom. Kod nas je moderan balet manje razvijen i manje prisutan u odnosu na klasičan balet. Otud, on još uvek predstavlja novinu. Kao i moderno slikarstvo, i moderan balet „zbunjuje“ publiku svojim neuobičajenim, neočekivanim pokretima tela. Zato se doživljava čudnim, neobičnim, zagonetnim i malo dopadljivim. Zato i traži više znanja da bi se prihvatio kao novi sistem pokreta i da bi se drugačije estetski vrednovao.

Kada je u pitanju pol ispitanika, rezultati istraživanja pokazuju da on ne utiče na procenu modernog baleta po estetskim dimenzijama: sklada, semantičke dubine, evaluacije, aktiviteta i ukrasa. Dobijeni nalazi idu u prilog tezi da pol ispitanika nije bitna karakteristika u estetskoj proceni plesa. Takođe, idu u prilog studijama koje nisu utvrdile polne razlike u proceni vizuelnih materijala (Farrell & Rogers, 1982; Limbert & Polzella, 1998; Lindauer, 1990).

Literatura

Berlyne, Daniel. E. 1974. *Studies in new experimental aesthetics*. Washington (D.C.): Hemisphere Publishing Corporation.

Bernard, Yack. 1972. Sex influence in aesthetic behavior. *Perceptual and Motor Skills*, 34, 663-666.

Bremser, Martha. 2000. *Fifty Choreographers: A Reference Guide*. Routledge: Key Guides.

Cupchik, G. C. and Gebotys, R. 1988. The experience of time, pleasure, and interest during aesthetic episodes. *Empirical Studies of the Arts*, 6(1), 1-12.

Farrell, F. and Rogers, P. 1982. Is aesthetic response independent of age, sex and IQ? *Journal of Aesthetic Education*, 16, 96-98.

- Frumkin, Robert. M. 1963. Sex, familiarity, and dogmatism as factors in painting preferences. *Perceptual and Motor Skills*, 17, 12.
- Furnham, A. and Walker, J. 2001. Personality and judgments of abstract, pop art, and representational paintings. *European Journal of Personality*, 15, 57-72.
- Glass, Renee. 2005. Observer Response to Contemporary Dance. In: Grove, R., Stevens, C. and McKechnie, S. (eds.) *Thinking in Four Dimensions: Creativity and Cognition in Contemporary Dance*. Carlton: Melbourne University Press, 107-121.
- Jocić, Dragan. 1999. *Plesovi*. Beograd: SIA.
- Limbirt, W. M. and Polzella, D. J. 1998. Effects of music on the perception of paintings. *Empirical Studies of the Arts*, 16, 33-39.
- Lindauer, Martin. S. 1990. Reactions to cheap art. *Empirical Studies of the Arts*, 8, 95-110
- Pejić, Biljana. 2007. Skala procene estetskog doživljaja. *XIII Naučni skup: Empirijska istraživanja u psihologiji*. Beograd: Institut za psihologiju i Laboratorija za eksperimentalnu psihologiju, Filozofski fakultet. Rezimei, 23-24.
- Pflug, Ana. 2011. Razlike u estetskoj proceni klasičnog i modernog baleta. *XVII Naučni skup: Empirijska istraživanja u psihologiji*. Beograd: Institut za psihologiju i Laboratorija za eksperimentalnu psihologiju, Filozofski fakultet. Rezimei, 26-27.
- Polzella, Donald. J. 2000. Differences in reactions to paintings by male and female college students. *Perceptual and Motor Skills*, 91, 251-258.
- Ristić N. i dr. 2013. Aesthetic Assessment Of Folk Dances. *Facta Universitatis, Series: Physical Education and Sport*, 11, 3, 255 – 265.
- Stevens, C. et al. 2009. Direct and Indirect Methods for Measuring Audience Reactions to Contemporary Dance. Available at: <http://www.ausdance.org.au/resources/publications/dance-dialogues/papers/measuring-audience-reactions-to-contemporary-dance.pdf> [15.11.2011].
- Vukadinović, Maja. 2006. Sloboda u različitim tipovima plesa. *XII Naučni skup: Empirijska istraživanja u psihologiji*. Beograd: Institut za psihologiju i Laboratorija za eksperimentalnu psihologiju, Filozofski fakultet. Rezimei, 27-28.
- Vukadinović, Maja. 2010. Subjektivni doživljaj različitih tipova plesa. *XVI Naučni skup: Empirijska istraživanja u psihologiji*. Beograd: Institut za psihologiju i Laboratorija za eksperimentalnu psihologiju, Filozofski fakultet. Rezimei, 10.
- Vukadinović, M. and Marković S. 2012. Aesthetic Experience of Dance Performances. *Psihologija*, 45 (1), 23-41.

Biljana S. Pejić
Nebojša M. Milićević
Ana V. Pflug

SUBJECTIVE EXPERIENCE OF MODERN BALLET

Summary

The paper examines the assessment of modern ballet on the aesthetic dimensions: harmonious, semantic depth, evaluation, activity and decoration and whether respondents' gender influences on estimates. The study included 24 respondents, who owned a general knowledge about dance. They have estimated 6 videos of ballet variations. Variations were excerpts from famous modern ballet. The rating scale used estimates aesthetic experience. The results show that the modern ballet is the most estimated at semantic dimension of depth, but at least the dimension of evaluation. Modern ballet is seen as enigmatic, strange and strong, and a little gentle, timid and lovable dance. Such experience contributes to the freedom of movement and individual expression of feelings, which characterizes this form of ballet. Also, results show that there are no gender differences.

Key words: modern ballet, aesthetic experience, aesthetic dimensions, gender

VIII
PANEL DISKUSIJA:
REPERTOAR MEŠOVITIH HOROVA U
SRBIJI U 2015. GODINI
(Panel discussion: Mixed voice choruses
repertory in Serbia in 2015)

Originalni naučni rad / *Original research paper*

UDK 78.087.684 (497.11) "2015"

ISTRAŽIVANJE REPERTOARA MEŠOVITIH HOROVA U SRBIJI U 2015. GODINI

Dimitrije Bužarovski

Trena Jordanoska

Univerzitet „Sv. Kiril i Metodij“ u Skoplju

Fakultet muzičke umetnosti

Republika Makedonija

Dragan Tomić

Iva Jovanović

Univerzitet u Nišu

Fakultet umetnosti u Nišu

dbuzar@t.mk

Sažetak

Dizajn istraživanja o repertoaru mešovityh horova u Srbiji u 2015. godini polazi od pretpostavke da su burne globalne promene okruženja u XXI veku (socijalne, političke, ekonomske, tehnološke) u kojima dominira postdigitalna kultura, imale svoj uticaj i na obim aktivnosti horova i na njihov repertoar. Pošto smo očekivali da će broj mešovityh horova iz čitave Srbije (Vojvodina, Beograd, centralna i južna Srbija), a i njihove aktivnosti biti dosta obimne, ograničili smo se samo na nastupe i repertoar na teritoriji zemlje u 2015. godini. Ključne varijable u sakupljanju podataka odnosile su se na zastupljenost različitih žanrova, autora i dela u horskom repertoaru. Istraživanje dominantno koristi kvantitativni pristup. Dizajn istraživanja obuhvata populaciju mešovityh horova koji su bili aktivni na teritoriji Srbije u 2015. godini, javne nastupe u zemlji i izvedeni repertoar sa naslovima dela i autora. Osnovni instrumenti istraživanja su bila tri anketna upitnika: o horovima, o javnim nastupima i o repertoaru. Kao dopunski kvalitativni instrumenat korišćen je intervju sa dirigentima, horistima i drugima koji su bili uključeni u organizaciju nastupa. Rezultati statističke obrade podataka obuhvataju populaciju od 101 mešovityg hora, sa ukupno 297 javnih nastupa i repertoar od 697 kompozicija. Rezultati obuhvataju frekvencijske distribucije i deskriptivnu statistiku (mere centralne tendencije i disperzije) prema geografskom poreklu horova (širi region zemlje i naseljeno mesto), godinu osnivanja hora i broj nastupa u zemlji u 2015. godini, način sakupljanja podataka (sakupljač, saradnja horova u sakupljanju podataka i podaci sa socijalnih mreža), tip nastupa, broj izvedenih dela, prostor, mesto i mesec nastupa i na kraju, rezultati o delima i njihovim autorima (kompozitorima, autorima teksta i aranžerima), godinu stvaranja dela i žanrovsko/stilsko obeležje repertoara.

Ključne reči: horski repertoar, mešovity horovi, javni nastupi, muzički žanrovi, istraživački metod, statistička obrada, Srbija.

1. UVOD

Istraživanje repertoara mešovityh horova u Srbiji u 2015. godini je drugo istraživanje koje se sprovodi u okviru Fakulteta umetnosti u Nišu u koje su uključeni profesori i studenti master programa. Kao i kod prvog istraživanja sprovedenog 2014. godine povezanog sa stavovima nastavnika razredne nastave o udžbeničkoj literaturi koja se koristi za predmet Muzička kultura u trećem razredu osnovne škole (Bužarovski et al., 2015: 391–437), ideja je bila da se oformi tim koji će izvesti istraživanje u većem obimu od uobičajenih individualnih istraživanja, da se obradi tema koja je od značaja za muzičku kulturu, u prvom istraživanju i za muzičko obrazovanje, da se razvije metodologija za slična istraživanja u budućnosti, i da profesori, i posebno master student, steknu iskustvo u izvođenju kompleksnih istraživanja u kojima se sakupljaju i obrađuju velike količine različitih podataka, i kvantitativnim i kvalitativnim istraživačkim alatcima.

Izbor teme za drugi projekat tangira jednu od veoma važnih komponenti u razvitku muzičke kulture u Srbiji – horske aktivnosti. One su još od kraja XIX veka u kontinuitetu jedan od glavnih indikatora kretanja srpske muzičke kulture (Перковић-Радак 2007; Марковић 2007; Пејовић 2007). U tome svakako posebnu ulogu igra doajen srpske i balkanske kulture Stevan Stojanović Mokranjac i posebno njegovo delovanje u okviru Beogradskog pevačkog društva i brojna gostovanja tog društva po Balkanu, sve do Carigrada, ali i u Mađarskoj, Nemačkoj i Rusiji (Милановић, 2014), i još više njegovo horsko stvaralaštvo koje je neminovni, azbučni repertoar tokom celog XX veka do danas. Svakako, pri izboru tema uticaj ima i fakat da su horske aktivnosti najmasovniji deo muzičke kulture imajući u vidu broj učesnika. Ne manje važan je i fakat da su horske aktivnosti zasnovane na pevanju, prva i osnovna karakteristika muzičke umetnosti.

Veliki broj učesnika u horskim aktivnostima ima pre svega socijalnu dimenziju. Horske aktivnosti možemo da posmatramo kroz više socioloških kategorija. Učešće u horovima ima dvojnu funkciju: najpre funkciju socijalizacije preko muzike, ali i muzičke socijalizacije (vidi Bužarovski, 2016:50–51), jer negovanje određenog repertoara, kao i sam čin javnih nastupa, podrazumeva upoznavanje sa kulturnim i muzičkim normama žanrova i stilova kojima pripada taj repertoar. Horovi grade svoj socijalni i kulturni model u kojem njihovi učesnici stiču norme ponašanja u zajednici, počev od samih proba, pa preko nastupa i turneja, što znači putovanja i zajedničkog druženja i boravka, često danima, uz autobuski prevoz, zajedničku ishranu, prenoćište itd. Sociološki gledano, njihovi članovi egzistiraju kao velika grupa u kojoj, posebno za vreme nastupa i delimično za vreme proba, društveno rastojanje pokriva lični prostor i čak, na trenutke, intimni prostor (ibid:76). Zato je hor poseban socijalni fenomen u kojem je muzika glavni povod okupljanja društvene

grupe. Horovi su veoma zanimljivi i zbog socijalne strukture pevača u smislu SES (socioekonomskog statusa, *ibid*:27), ali i uzrasnog, rodnog, etničkog i profesionalnog statusa članova.

Negovanjem određenog repertoara, horovi igraju veoma važnu ulogu u muzičkoj socijalizaciji ne samo njihovih članova nego i drugih koji gravitiraju prema aktivnosti hora, kao što su publika, saradnici i organizatori događaja. Repertoar je svakako centralna tema iz koje mogu da se izvlače razne linije i u okviru jedne teorijske discipline (kao na primer muzikologije), ali i prema drugim različitim disciplinama koje se bave muzikom (sociologija, psihologija i muzikonomija).

Velike društvene, ekonomske, socijalne i tehnološke promene koje su osnovna karakteristika globalne kulture XX veka, imale su svoju refleksiju i na lokalne kulture, i kod nas i u širem regionu balkanskih kultura, koje i pored svojih specifičnosti, ipak imaju veliki broj zajedničkih crta. I kao što se govori o Balkan Sprachbund-u (Lindstedt, 2000) kao indikatoru konvergencije, difuzijskoj oblasti i raskrsnici, isti koncept podjednako možemo da prevedemo u Balkan Kulturbund i još preciznije Balkan Musikbund, kao arealni parametar prožimanja velikog broja karakteristika posebno na planu negovanja horske umetnosti. Bez izbora na različitost etničkih i nacionalnih kultura koje imaju svoja identifikacijska obeležja, unificiranost viševjekovnih društvenih kretanja, i posebno istoriju regiona u XX veku, unificira i korake kroz koje je prolazila horska delatnost.

U ovom smislu posebno je interesantan period SFR Jugoslavije u kojem su horovi bili tretirani kao područje amaterizma, i zbog svoje masovnosti mecenatski velikodušno podržavani od strane države u kojoj je postojala i posebna institucija – Kulturno-prosvetna zajednica, koja se generalno bavila amaterizmom a time i horskom delatnosti. Ovo samo ilustruje da su zajedno sa socijalnim faktorima, veoma važni i ekonomski faktori u održavanju aktivnosti, nešto što je prisutno još od antike. Tako je atinski polis određivao obavezu slobodnih građana da finansijski podrže različite aktivnosti, od kojih je najskuplja i prva po redu bila horegija (Aristotel, 1979:25, 66, 125; 1997: 76, 77; Aristotel, 1988:70, 71; 2003:122, 253–254; Rehm, 1994:19–29; Bužarovski, 2016:89, 91), odnosno opremanje i održavanje horova koji su nastupali u grčkim tragedijama i bili sastavni deo takmičenja u okviru festivala, odnosno dionizijskih svetkovina.

Isto smo tako, pri određivanju predmeta ovog istraživačkog projekta, imali u vidu specijalno mesto koje je Niš imao najpre u okviru jugoslovenske kulture u pomenutom periodu, kada su se razvile Horske svečanosti u Nišu, od Jugoslovenskih pa sve do Internacionalnih (Kostiћ, 2006). Na taj način Horske svečanosti su godinama bile veoma važan reper muzičke kulture, od srpske pa sve do globalne u kojoj se već u to vreme veoma brzo širi masovna

kultura. Zato je repertoar izvedenih dela na IHS u svakom pogledu jedna veoma sadržajna refleksija kulturne i muzičke dinamike svog vremena (Kostić, 2010).

Međutim, kulturna i muzička slika XXI veka rapidno menjaju svoje parametre, pre svega zbog tehnološke revolucije postdigitalnog vremena. Kulturu i muzičku kulturu XXI veka prati do sada neviđena žanrovska segmentacija, odnosno pojava velikog broja novih ili graničnih, prelaznih žanrova. Žanrovska segmentacija je dalje razvijena i u stilskoj segmentaciji, opet u graničnim i prelaznim stilskim modalitetima. Procesi demokratizacije muzičke kulture, izraženi u ukidanju velikog broja privilegija određenih sredina, pojedinaca i institucija, rezultat su globalnog slobodnog pristupa svim muzičko-geografskim, stilsko-žanrovskim, socijalno-ekonomskim, pa čak i tehnološkim nivoima današnje muzičke kulture (Bužarovski, 2016:137). Zasluge interneta i socijalnih mreža, sa druge strane izvlače individuu iz jednog realno-materijalnog društvenog prostora i uvode je u virtuelno-tehnički svet umrežavanja avatara, kloniranih predstava ličnosti prema pretpostavljenim prizmama posmatranja i tumačenja drugih. Da li je pevanje u krizi u jednom ovako tehnologizovanom univerzumu (Bužarovski, u štampi), da li je izgubljena socijalizacija preko muzike u vidu realnih druženja za vreme horskih aktivnosti, da li je segmentacija ukusa rezultat SES-a, samo su neka od brojnih dilema i pitanja koja provociraju teorijski diskurs sve većeg broja, isto tako segmentiranih disciplina, u području muzikologije.

Ono što je najlakše dostupno za dalje razmatranje ove ekstremno kompleksne situacije muzičke kulture, i u istom smislu posmatranje stanja u horskoj delatnosti, jeste repertoar. On je površinska realizacija ogromnog sloja koji je duboko postavljen u proces finalnog oblikovanja rezultata horskih aktivnosti. Razume se, bilo bi veoma lako kad bismo mogli da pošaljemo jednog spajdermena da progugla repertoar horova i da nam sastavi bazu podataka, prema svim parametrima koji bi bili od našeg teorijskog interesa. Nažalost kao i kod velikog broja drugih muzičkih aktivnosti, još nismo dostigli stepen pokrivenosti i unificiranosti koji bi otvorio mogućnost za izvlačenje statistički signifikantnih rezultata. Veliki broj aktivnosti, i posebno repertoar, možda stoje u nekom kompjuteru u kojem je dizajniran koncertni program, plakat i slično, međutim nisu mrežno dostupni, rađeni su u različitim softverima, a javljaju se i fragmentarno kao deo neke informacije iz najrazličitijih izvora od individualnih preko institucionalnih (privatnih i državnih) do medijskih.

Isto tako pomeranje akcenta interesa državnih institucija, koje kreiraju kulturnu politiku prema drugim ne-horskim aktivnostima, dovodi da u ovom trenutku u Srbiji ne postoji organizacija (vladina ili nevladina) koja bi sistematski sakupljala podatke o aktivnostima horova, i kao što smo rekli u veoma važnoj komponenti – izvedenom repertoaru. Pošto smo već odredili da je polazna tačka predmeta koji nas interesuje repertoar, već imamo fokus oko kojeg smo dalje gradili dizajn celokupnog istraživanja. Sledio je proces

sužavanja teme na jedno područje veoma raznovrsnih horskih aktivnosti i realno moguću analizu. Najpre smo se opredelili samo za jedan horski sastav – mešoviti hor, kao najkrupniji format koji ujedinjuje sve ostale horske sastave, pa onda smo ograničili nastupe i repertoar samo na teritoriju Srbije, i na kraju na jednu godinu – 2015. Ključne varijable u sakupljanju podataka odnosile su se na zastupljenost različitih žanrova, autora i dela ovog horskog repertoara.

Prema sastavu tima u kojem je sakupljanje podataka bilo povereno master studentima podelili smo istraživanu populaciju na četiri regiona: Vojvodina – Iva Jovanović, Beograd – Milena Živković, centralna Srbija – Dimitrije Golubović i južna Srbija – Milutin Toskić. Prema posebnim interesima svakog studenta, i svakako imajući u vidu i izradu završnog rada na master studijama, istraživanje je dalje razvijano i u četiri podteme o zastupljenosti repertoara: dela domaćih autora, dela stranih autora, dela iz popularne muzike i folklorna dela.

Sakupljeni podaci su bili integrisani u tri baze podataka (o horovima, o nastupima, i o repertoaru) od strane vanr. prof. dr Trene Jordanoske koja je ujedno preuzela na sebe i veoma komplikovan proces čišćenja i ujednačavanja divergentnih podataka koji su najpre rezultat označavanja od samih horova, pa sve do upisivanja podataka koji su stigli od sakupljača/istraživača u ovom projektu.

Obradom podataka ostvarili smo još jedan korak u realizaciji inicijalne ideje iz koje je proizašao ceo projekt. Očekivana ograničenja, pre svega zbog određenog broja nepostojećih podataka, problemi sa njihovim ujednačavanjem i posebno kategorizacijom, ne smanjuju finalni rezultat koji je egzemplaran i u predmetnom i u metodološkom smislu. Postavljanje modela za dalje sakupljanje podataka, odnosno praćenje horske delatnosti, već samo po sebi govori o ostvarenim rezultatima. Veoma je važno što ceo projekat kreće od Fakulteta umetnosti u Nišu u kome je već oformljen centar koji čuva kulturno blago partitura iz, kako smo rekli, kolevke međunarodnog sakupljanja ljubitelja horske umetnosti, festivala IHS (Гагнн и Црногорац, у штампн). I na kraju, veoma je važno što je ceo projekat, u kojem su spojeni i sakupljački i istraživački rad, jedna inicijativa koja ne opterećuje budžetske fondove, a sa svoje strane ima veliku upotrebnu vrednost, odnosno daje osnovu za programiranje kulturne politike odgovornih državnih institucija.

2. METODOLOŠKI ASPEKTI

Istraživanje o repertoaru mešoviten horova u Srbiji u 2015. godini koristi kvantitativni pristup, tako da su dizajn istraživanja i tehnike obrade podataka usmereni ka dobijanju i obradi kvantifikovanih podataka o istraživanom problemu. Pored sakupljanja i obrade podataka o repertoaru, master studenti

su, u okviru izrade svojih završnih radova, formirali uzorke dela sa najvećom frekvencijom prema temama koje su obrađivali (domaći autori, strani autori, popularna muzika i folklor). Horske kompozicije iz ovih uzoraka su tretirane kao studije slučaja, odnosno studenti su detaljno obrađivali njihove muzičke karakteristike, prema planovima muzičkog dela i vremenskoj organizaciji (oblik), i karakteristikama okruženja, sa akcentom na tekst. Metod, odnosno, način analize muzičkih dela pojedinačnih žanrova i stilova nije predmet ovog rada, tako da ćemo ovde prikazati isključivo kvantitativne metodološke aspekte istraživačkog projekta. Segmenti metoda su izloženi standardnim načinom predstavljanja, počev od dizajna istraživanja, odnosno populacije, instrumenata i procedure istraživanja, nakon čega sledi deo o bazama podataka i tehnikama analize, dok su na kraju date naznake o metodološkim ograničenjima. Istraživanje je bilo dizajnirano tako da može da obuhvati tri velike celine: mešovite horove, javne nastupe i repertoar sa naslovima dela i autora. Ovim redosledom će biti predstavljeni svi segmenti dizajna istraživanja. Istim redosledom su bile sprovedene i sve dalje faze istraživanja. Na početku navedimo još da su u dizajniranju celokupnog istraživačkog projekta bila korišćena metodološka iskustva iz arhive IRAM (buzar.mk/MMC.htm) i BuzAr (buzar.mk), posebno u pogledu koncipiranja digitalnih kataloga.

2.1. Dizajn istraživanja

Istraživanje obuhvata celu populaciju mešovityh horova koji su postojali na teritoriji Srbije u 2015. godini, njihove javne nastupe u zemlji i izvedeni repertoar sa naslovima dela i autora. U istraživanje nisu bili uključeni veliki profesionalni ansambli tipa Hor Narodnog pozorišta u Beogradu ili Hor Radio-televizije Srbije. Takođe, ovo istraživanje ne obuhvata crkvene horove. Tako je finalni broj horova zaokružen na 101 iz četiri regiona u zemlji: Vojvodina, Beograd, centralna i južna Srbija. U prilogu 1 je tabela sa svim horovima, dirigentima, godinama osnivanja, mestima i regionalnoj pripadnosti.

Osnovni instrumenti istraživanja su 3 anketna upitnika: o horovima, o javnim nastupima i o repertoaru. Anketni upitnik o horovima sadrži sledeća polja:

– Redni broj hora – koji je bio referentan za sve ostale upitnike i dalji rad u bazama

– Ime hora

– Dirigent-i – ime i prezime rukovodioca ili rukovodilaca hora u 2015.

– Godina osnivanja hora

– Mesto – odakle hor potiče i gde radi, gradovi i druga naseljena mesta

– Deo zemlje – širi region Srbije kojem mesto pripada

– Sakupljač – ime i prezime istraživača koji je odgovoran za sakupljeni materijal

– Broj nastupa hora u zemlji 2015. godine.

Sledila je grupa pitanja o načinu na koji su sakupljači došli do podataka, sa posebnim akcentom na vebsajtove i komunikacije preko društvenih mreža:

- Saradivali i priložili podatke – unošeno je da ili ne
- Podaci iz drugih izvora, prvenstveno digitalnih – unošeno je da ili ne
- Vebsajt hora – unošeno je da ili ne
- URL vebsajta
- Fejsbuk profil/stranica
- URL profila/stranice
- Jutjub kanal
- URL kanala
- Druga mreža
- URL profila
- Napomene – ostali podaci koje je istraživač-sakupljač smatrao relevantnim.

Anketni upitnik o javnim nastupima sastoji se iz sledećih polja:

– Redni broj nastupa – za 43 nastupa predstavnici horova su izjavili da repertoar nije vezan samo za jedan javni nastup, već je to repertoar tokom 2015. godine. U ovakvim slučajevima računat je samo jedan nastup, bez obzira da li se zna datum održavanja bar jednog od koncerata, ili je reč o nastupima za koje nije poznat nijedan datum. Pored ovoga, u 5 navrata nastupaju 2 hora zajedno, i nastup je dalje tretiran kao jedan.

- Naslov nastupa
- Povod
- Tip nastupa – definisane su 4 kategorije: koncert, učešće u programu, takmičarski i bogoslužjenje
- Broj izvedenih dela
- Ime hora
- Redni broj hora – referentno na prethodni upitnik
- Dirigent-i
- Solist-i
- Drugi – uključeni u realizaciji nastupa
- Prostor – podaci su organizovani u 21 kategoriju
- Mesto – naseljeno mesto gde se nastup održao
- Datum nastupa
- Mesec nastupa
- Napomene.

Anketni upitnik o repertoaru sadrži sledeća polja:

– Redni broj izvedene kompozicije – unesene su sve kompozicije izvedene na nastupu. Tamo gde je bio poznat precizni redosled kompozicija, redni brojevi odgovaraju redosledu; ovo se ne odnosi na pomenuta 43 nastupa gde

pribavljeni repertoar nije vezan za jedan nastup, već je repertoar izvođen tokom cele 2015. godine.

- Naslov dela – očekivano pojavilo se više izvođenja istog dela, ali svako izvođenje ima različit redni broj.
- Kompozitor – uneseno je prezime, ime i srednje ime
- Autor teksta – uneseno je prezime, ime i srednje ime
- Autorstvo – dopuna – odnosi se na aranžera ili autora koji je uradio harmonizaciju ili transkripciju
- Godina stvaranja dela
- Muzički žanr/stil – imena žanrova/stilova su data kao što su uneseni prema procenama sakupljača (kategorizacija će biti komentarisana u daljem tekstu)
- Domaći (srpski)/strani autor
- Popularni žanrovi
- Folklor – uneseno je da ili ne
- Geografsko poreklo folklor
- Naslov nastupa – referentno na prethodni upitnik
- Redni broj nastupa – referentno na prethodni upitnik
- Ime hora – referentno na prethodni upitnik
- Redni broj hora – referentno na prethodni upitnik
- Napomene.

Kao dopunski instrument je korišćen intervju sa dirigentima, horistima i drugima koji su bili uključeni u organizaciju nastupa.

U upitnicima dominiraju nominalne (kategorijalne) varijable. Pored njih javljaju se i dihotomne varijable sa opcijama da/ne, kao u slučaju sa grupom pitanja iz prvog upitnika o horovima o načinu na koji su sakupljači došli do podatke. Varijable koje se odnose na godinu osnivanja hora i broj nastupa hora u zemlji (iz prvog upitnika), broj izvedenih dela (iz drugog upitnika) i godina stvaranja dela (iz trećeg upitnika) su intervalske.

Istraživanje je bilo sprovedeno kroz sledeće faze:

- planiranje (priprema i izrada elaborata za ceo projekat i eksplikacije za master radove, novembar 2015 – februar 2016)
- priprema instrumenta (decembar 2015 – februar 2016)
- sakupljanje opštih podataka o horovima, nastupima i repertoaru (decembar 2015 – jun 2016)
- unošenje podataka (mart – jul 2016)
- analize baze podataka (jul 2016)
- sakupljanje partitura (avgust 2016)
- analize partitura i ostalog materijala (nosači zvuka, internet portali, društvene mreže) (avgust 2016)
- komentar i izrada završnih radova (avgust – septembar 2016).

Kako smo već naveli, sakupljanje podataka su izvela četiri istraživača/sakupljača (Iva Jovanović, Milena Živković, Dimitrije Golubović i Milutin Toskić, master studenti na Fakultetu umetnosti u Nišu), svaki zadužen za po jedan od četiri označena regiona. S obzirom da je istraživački projekat timski rad, pojedini istraživači/sakupljači su se uključivali i u sakupljanje podataka za ostale regione, ukoliko su ostvarili kontakte ili došli do informacija. Podatke u anketni u upitnik i u baze podataka su unosili istraživači/sakupljači. Sledilo je čišćenje baza u smislu ujednačavanja koncepata i korekcije slovnihi grešaka.

2.2. Unošenje i obrada podataka

Prikupljeni podaci su bili uneti u tri odgovarajuće baze podataka o horovima, njihovim nastupima i o repertoaru nastupa. Program Microsoft Excel je bio korišćen za postavljanje baza i unošenje podataka. Broj polja se poklapa sa pojedinačnim segmentima iz upitnika, ali u određenim situacijama analiza je zahtevala da budu otvorana i nova polja. Na primer, u bazi o nastupima, kod polja o tipu nastupa, najpre se našlo više kategorija koje su bile definisane prema rasuđivanju svakog pojedinačnog istraživača/sakupljača, tako da je bilo neophodno da se otvori novo polje u kojem bi se ove kategorije uopštile i svele na broj koji bi bio pogodan za dalju analizu. Ovim otvaramo jedan od glavnih problema unošenja podataka u velikim istraživačkim projektima, koji, imajući u vidu broj baza i brojnost sakupljenih podataka, zahteva koordinaciju istraživača/sakupljača prilikom ujednačavanja kategorija u polju baze.

U obradi podataka za polje naslov dela (iz treće baze o repertoaru), s obzirom na to da postoje različita dela koja imaju isti naslov (na primer Aliluja, Ave Maria, Otče naš itd.), morali smo da uradimo kompletno novo polje gde bi se spojili podaci o naslovu i kompozitoru (funkcija &" "&) čime bi se dobio precizan identifikator dela. Ovo novo spojeno polje je bilo korišćeno za dalju obradu tehnikom frekvencijske distribucije i radi preciznog rangiranja dela prema broju izvođenja.

Najvažniji segment našeg istraživanja je žanrovsko i stilsko obeležje repertoara mešoviten horova u Srbiji u 2015. godini. Još u toku dizajniranja suočili smo se sa problemom diferencijacije kategorija žanr i stil. Prema našem određenju žanrovi su opštija kategorija u odnosu na različite posebne kategorije stila koje mogu da se pojave u određenom žanru. Veoma složeno račvanje koje bi se javilo na ovom nivou, pre svega jer su stilovi kao podkategorija različiti za različite žanrove (ozbiljna, popularna, narodna muzika itd.), dovelo bi do velike segmentacije repertoara prema ovoj varijabli podataka, nešto što bi bilo nepogodno za njihovu dalju kvantifikaciju i statističku obradu. Zbog toga smo se odlučili da ovu varijablu spojimo u jedan koncept žanr/stil, imajući u vidu ograničenje koje se odnosi na muzikološke klasifikacije ovog problema. Pri

tome, kod ove varijable u našem istraživanju, stilovi se javljaju kao diferencirana kategorija u okviru žanra ozbiljne muzike, posebno što upotreba termina ima jasno definisane konture (kao na primer: barok, klasicizam, romantizam, impresionizam itd.). Opravdanje ovakvog pristupa nalazimo u ujedinjavajućem faktoru izvođenja ovog repertoara – mešoviti hor. Isto tako imali smo u vidu i da ne postoji tehnički problem razdvajanja podataka ove varijable u diferencirane kategorije – žanr i u okviru svakog žanra stil, zbog jasnih nomenklature razlika stilova u okviru jednog žanra. Na određeni način to je bilo urađeno i u pripremi pojedinih master radova učesnika u istraživačkom timu (popularna muzika, folklor i domaći i strani autori).

Problem tretmana ove varijable bio je dopunski otežan pri obeležavanju generalnih žanrovskih i stilskih karakteristika nastupa (koncerata) u kojima se javlja više dela iz različitih žanrovskih odnosno stilskih područja. Imajući u vidu ogromnu lepezu postojećih žanrovsko/stilskih klasifikacija, nismo fiksirali popis mogućih kategorija, odnosno ostavili smo svakom istraživaču da unese kategoriju za koju smatra da najviše odgovara. Obrada podataka (Jordanoska) je na kraju, zbog jasnijeg predstavljanja rezultata, izvršila uvid u distribuciju polja o žanru/stilu pojedinačnog dela, izdvojila je najzastupljenije kategorije, njih 13, onda je ujednačila slične kategorije (na primer, permutovane, romantizam-duhovna, duhovna-romantizam), a sve ostale kategorije, koje su bile zastupljene manjom frekvencijom, podvela pod kategoriju ostalo. Na ovaj način je dobijena kodirana distribucija za generalni žanr/stil dela sa ukupno 14 kategorija, koja je korišćena kao osnova za dalju obradu podataka.

Sve baze podataka omogućavaju kvantitativnu obradu dominantno u području neparametarske statistike i kontingentnih tabela, kao i frekvencijske distribucije i deskriptivne statistike (mere centralne tendencije i disperzije). Obrada je urađena u statističkom paketu StatView 5.0.1 koji je korišćen i u našim dosadašnjim istraživanjima.

Podaci su predstavljeni shodno karakteristikama varijabli i brojnosti kategorija u poljima, odnosno nivoima. Kontingentne tabele su bile korišćene za ukrštano predstavljanje mesta i regiona porekla hora, i sakupljača i regiona.

Pri distribuciji godine osnivanja horova (prva baza) urađeno je grupisanje u decenijama (Grafički prikaz 3), a kod polja o godini stvaranja dela (iz treće baze) zbog jasnijeg predstavljanja izvršeno je grupisanje godina u vremenskom periodu od 50 godina (Grafički prikaz 7).

Distribucije polja sa intervalskim varijablama su predstavljene pomoću histograma (na primer Grafički prikazi 4 i 6), a za dihotomne varijable su korišćene pite (na primer Grafički prikazi 1 i 2). Pita je korišćena i za predstavljanje distribucije polja sa malim brojem nominalnih varijabli, na primer polje o tipu nastupa (iz druge baze) (Grafički prikaz 5). Kod predstavljanja distribucije polja sa većim brojem nivoa nominalnih varijabli korišćene su tabele u kojima su podaci o frekvencijama poređani rangovno (počev od najviše ka najnižoj

vrednosti frekvencije). U tabelama sa frekvencijskim distribucijama gde je predstavljen ukupni broj unosa u polju (postoje i tabele gde je urađena selekcija najzastupljenijih kategorija, kao na primer najzastupljeniji kompozitori, Tabela 10), pored numeričke frekvencije bio je postavljan i procenat.

Kod frekvencijske distribucije pomenuto spojeno polje sa naslovom i kompozitorom, pored frekvencije izvedenih dela, izlistani su i naslovi najizvođenijih dela sa kompozitorima, počev od 6 izvođenja pa naviše (Tabela 9). Na taj način je urađena precizna selekcija najtipičnijeg repertoara, čime je omogućena dalja analiza muzičkih dela prema partiturama.

2.3. Metodološka ograničenja

Već smo nekoliko puta napomenuli da je najveći izazov projekta ovog maštaba bilo koordiniranje istraživača/sakupljača i čišćenje i ujednačavanje unosa. Time je podignut nivo rizika kontaminacije i diskriminacije podataka, najpre pri unošenju u upitnike/baze, a onda pri njihovom kodiranju i prerađivanju od strane obrađivača.

Isto tako, kao što smo već naveli, jedan od najvećih problema bila je žanrovsko/stilska kategorizacija. Međutim fakat da su programi prema kojima je rađena ova klasifikacija prisutni i preko autora i preko dela izvedenog repertoara, uvek omogućuje pregled i upoređenje rezultata ove klasifikacije, odnosno, određene korekcije u slučaju kada se istraživač ne slaže sa tercijarnim podacima i njihovom dosadašnjom obradom. I u ovom slučaju čuvanje izvornih sekundarnih podataka je od posebnog značenja za prevazilaženje metodoloških ograničenja.

3. REZULTATI STATISTIČKE OBRADJE

Rezultati statističke obrade su takođe predstavljeni prema pomenutim velikim celinama: horovi, nastupi i repertoar, koji odgovaraju istraživačkim upitnicima, odnosno bazama podataka.

3.1. Horovi

Kao što je prikazano u tabeli 1, od stotnu jednog mešovityg hora, najveći broj u 2015. godini, ukupno njih 49, delovao je na području Vojvodine, dok ih je znatno manje bilo u centralnoj Srbiji (17 horova) i južnoj Srbiji (12 horova). U Beogradu su bila 23 aktivna hora, u Novom Sadu 13, a u Nišu 4 hora, dok su ostali gradovi u Srbiji imali samo po jedan mešovity hor. U tabeli 2 su prikazani sakupljači podataka o horovima prema regionu porekla hora.

Tabela 1. Mesto i region porekla hora.

Mesto	Region				Ukupno
	Vojvodina	Beograd	Centralna Srbija	Južna Srbija	
Ada	1				1
Alibunar	1				1
Apatin	1				1
Bač	1				1
Beočin	1				1
Vojlovica, opština Pančevo	1				1
Vrbas	2				2
Vršac	3				3
Zrenjanin	3				3
Indija	1				1
Kikinda	1				1
Mol	1				1
Novi Bečej	2				2
Novi Sad	13				13
Novo Miloševo, opština Novi Bečej	1				1
Padina	1				1
Pančevo	2				2
Petrovaradin	1				1
Ruma	1				1
Ruski Krstur, opština Kula	1				1
Selenča, opština Bač	1				1
Senta	1				1
Sombor	2				2
Stara Pazova	2				2
Subotica	3				3
Temerin	1				1
Beograd		23			23
Arilje			1		1
Bor			1		1
Valjevo			2		2
Zaječar			1		1
Ivanjica			1		1
Knjaževac			1		1
Kostolac			1		1
Kragujevac			2		2
Loznica			1		1
Paraćin			1		1
Priboj			1		1
Prijepolje			1		1
Cuprija			1		1
Užice			1		1
Sabac			1		1
Aleksinac				1	1
Vranje				1	1
Gnjilane - Stanišor				1	1
Lebane				1	1
Leskovac				2	2
Niš				4	4
Pirot				1	1
Priština - Zvečan				1	1
Ukupno	49	23	17	12	101

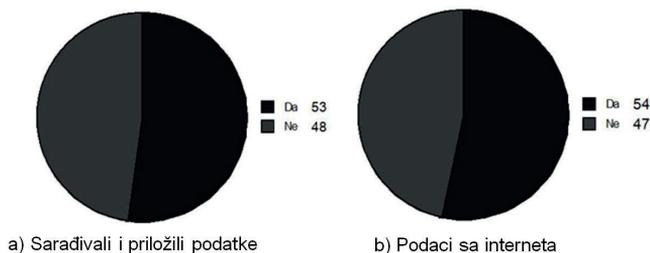
Tabela 2. Sakupljač i region.

Sakupljač	Region				Ukupno
	Vojvodina	Beograd	Centralna Srbija	Južna Srbija	
Iva Jovanović	49	3	1		53
Milena Živković		20			20
Milutin Toskić				12	12
Dimitrije Golubović			16		16
Ukupno	49	23	17	12	101

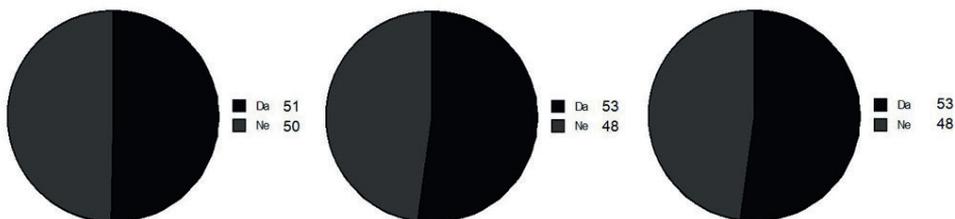
Prikupljanje podataka je izvedeno iz dva izvora: rukovodioci horova i internet. Nešto više od polovine horova koji učestvuju u istraživanju (53 hora), pristalo je da sarađuje i priložilo tražene podatke (Grafički prikaz 1). Budući da se značajan broj nastupa horova najavljuje, a neki od njih se beleže i dele sa publikom putem raznih društvenih mreža, od ne manjeg značaja za istraživanje bili su i podaci dostupni na internetu. Informacije za čak 54 hora su obezbeđene na ovaj način, što ukazuje na to da su i za horove, koji su sarađivali, dopunski podaci obezbeđeni putem interneta. Podaci sa interneta prikupljeni su prvenstveno posredstvom društvenih mreža, a zatim vebajtova: radi se o posedovanju vebajta i korišćenju profila, stranice i kanala na društvenim mrežama Fejsbuk i Jutjub. Upravo su, pre svega, društvene mreže Fejsbuk i Jutjub omogućile upoznavanje sa nastupima ali i repertoarom horova, te i da se prikupe informacije.

Od ukupnog broja horova vebajst kao svoju originalnu stranicu poseduje 51 hor (Grafički prikaz 2). Ispitan je i odnos korišćenja društvenih mreža Fejsbuk i Jutjub od strane mešoviten horova u Srbiji. Zanimljivo je da su rezultati između Fejsbuka i Jutjuba ujednačeni, te da isti broj horova poseduje, odnosno ne poseduje profile, tj. kanale na ovim društvenim mrežama, tačnije 53 prema 48 u korist njihove upotrebe. Razumljivo je da horovi menjaju vebajst za Fejsbuk, odnosno Jutjub, budući da je interakcija na ovim društvenim mrežama na mnogo naprednijem nivou. Posebno treba naglasiti da 16 horova koristi i dopunske društvene mreže (pojavi su se nalozi na sledećim mrežama: Twitter, Dailymotion, Google Plus, SoundCloud i MySpace, i aplikacije InstantEncore i Vibbi).

Pored horova koji poseduju i vebajst i profile na Fejsbuku i Jutjubu (Hor Fakulteta umetnosti u Nišu, Gradski kamerni hor Liceum, Obilić – Krsmanac, Mešoviti hor Sveti Roman Slatkopojac), su i oni za koje nismo pronašli nijednu od tri navedene mreže (Hor Učiteljskog fakulteta „Daskal”, Gradski hor Sveti Ahilije, Hor Equilibrium, Mešoviti hor Rusinskog kulturnog centra).



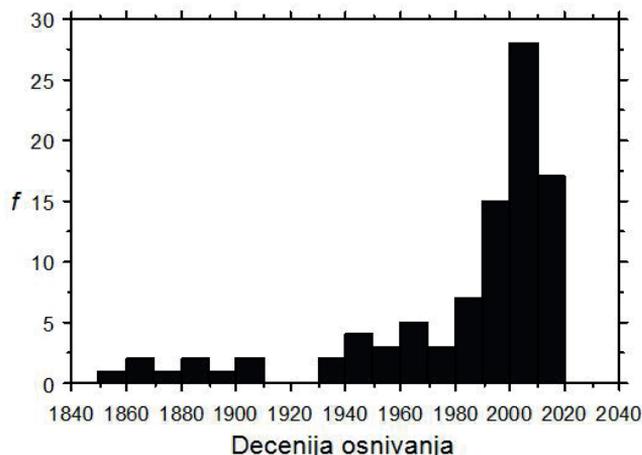
Grafički prikaz 1. Sakupljanje podataka.



Grafički prikaz 2. Prisustvo hora na internetu.

Distribucija osnivanja horova prema decenijama jasno pokazuje ekspanziju u novom milenijumu (Grafički prikaz 3). Najviše horova (6) osnovano je u 2014. godini, a ostali modusi su 2001. sa 5 horova, i 2012. sa 4 hora. Kritičan period, bez ijednog novoformiranog hora je u drugoj i trećoj deceniji XX veka, dok je izvestan porast osamdesetih godina. Upravo u istaknutim periodima obnovljena su čak dva hora: Hor Sveti Stefan Kralj Dečanski iz Knjaževca (1905, obnovljen 1981) i Gradski mešoviti hor Abrašević iz Valjeva (1984, obnovljen 2009. godine).

Najstariji hor (Prvo beogradsko pevačko društvo, osnovano 1853) postoji čak 163 godine, dok su tri najmlađa mešovita hora osnovana 2015. godine: Valjevski pop hor, Gradski hor iz Indije i Kamerni hor Viliam Figuš Bistri iz Padine. Za 8 horova nisu pronađeni podaci o nastanku (Hor Sveti Nikola iz Gnjilana – Stanišor, Pevačko društvo Zlatiborska vila, Gradski hor iz Prijepolja, Gradski hor KUD Železničar iz Čuprije, Mešoviti hor FMU iz Beograda, Mešoviti hor Rusinskog kulturnog centra, Kamerni hor Ehos, Gradski kamerni hor iz Vrbasa).



Grafički prikaz 3. Distribucija osnivanja horova prema decenijama.

Sledeći važan segment su nastupi horova, odnosno njihova učestalost na godišnjem nivou, sa ograničenjem na teritoriji Srbije, dok podaci o ostalim nastupima koje su horovi ostvarili van zemlje, nisu obuhvaćeni istraživanjem. Od ukupnog broja mešoviten horova koji su učestvovali u istraživanju u 2015. godini, 29 horova nije imalo nijedan nastup u Srbiji (Tabela 3. i Grafički prikaz 4). Samim tim, za dalju obradu podataka o javnim nastupima i repertoarima horova uključena su samo 72 hora. Po jedan nastup ostvario je 21 hor, po dva nastupa 11 horova, tri nastupa 7 horova, četiri nastupa 8 horova i 5 nastupa 9 horova. Pokazatelji o većem broju održanih događaja znatno se nadalje smanjuju. Nijedan hor nije imao 14, 15 i 16 nastupa, dok su samo dva hora ostvarila maksimalan broj nastupa, čak 17 (Crkveno-gradski hor Sveti Đorđe iz Bora i Horkestar iz Beograda).

Broj nastupa	f
0	29
1	21
2	11
3	7
4	8
5	9
6	2
7	1
8	3
9	3
10	1
11	2
12	1
13	1
14	0
15	0
16	0
17	2
Ukupno	101

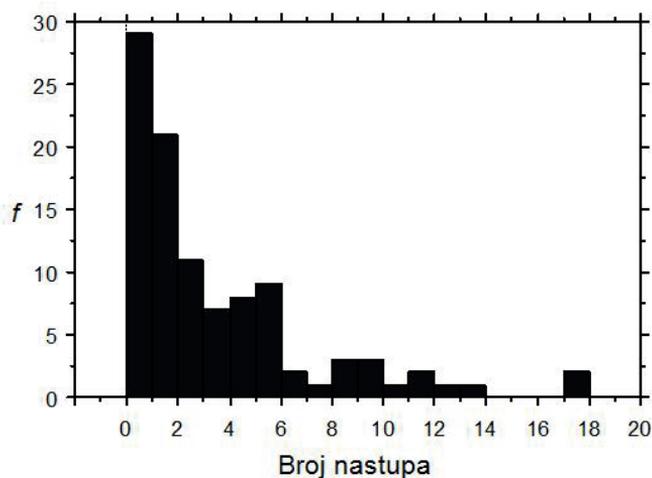


Tabela 3. i grafički prikaz 4. Distribucija horova prema broju nastupa u 2015.

Za istraživanje je bilo značajno praćenje broja nastupa mešoviten horova prema regionima. Broj nastupa koji su tokom 2015. godine ostvarili vojvođanski horovi je 155, te je srednja vrednost 3,16, sa standardnom devijacijom (SD) 3,32; horovi koji potiču iz Beograda imali su zajedno 52 nastupa u 2015, gde je srednja vrednost 2,26, i SD 3,99; zatim u regionu centralne Srbije bilo je ostvareno 59 nastupa lokalnih horova u kojima je srednja vrednost najveća 3,47, ali i SD je najveća 4,57; dok se srednja vrednost 3 i SD 3,52 odnose na nastupe horova iz južne Srbije (Tabela 4). U sagledavanju značajnijih razlika, pored mera tendencije i disperzije iskoristili smo i statističku meru pod nazivom razmak (Bužarovski 2012, 60), odnosno kategorije minimum i maksimum, koje takođe ukazuju na rasprostranjenost pojedinih manifestacija fenomena u populaciji ili uzorku (ibid). Razmak kod broja nastupa vojvođanskih horova je 13, odnosno 10 u južnoj Srbiji. Između Beograda i centralne Srbije, razmak je isti – 17, ali je značajna razlika u srednjoj vrednosti. Standardna devijacija (SD) ukazuje na to da je veća rasprostranjenost rezultata od srednje vrednosti, i to u svim regionima, mada je ova pojava najizraženija u Beogradu, a zatim i u centralnoj Srbiji. Najučestaliji broj nastupa, odnosno mera modus, zabrinjavajuća je u tri regiona, gde ne postoji nijedan nastup horova, sa izuzetkom u Beogradu, u kome je evidentiran jedan nastup. Ovo je sa druge strane i očekivano imajući u vidu modus generalne distribucije, koji je 0. Važno je napomenuti da je ukupan broj nastupa 302, ali su horovi u 5 navrata nastupali – dva hora zajedno – tako da se ti nastupi tretiraju kao jedan i u daljim tabelama je stoga obrađeno 297 nastupa.

Tabela 4. Deskriptivna statistika o broju nastupa prema regionima odakle potiču horovi.

	Region				Ukupno
	Vojvodina	Beograd	Centralna Srbija	Južna Srbija	
Broj nastupa	155	52	59	36	302*
Srednja vrednost	3.16	2.26	3.47	3	2.99
SD	3.32	3.99	4.57	3.52	3.7
Minimum	0	0	0	0	0
Maksimum	13	17	17	10	17
Modus	0	1	0	0	0

* Ukupni broj nastupa je 302 i sledeća statistika se odnosi na ovaj broj. U drugoj bazi (o nastupima) biće obrađeno 297 nastupa zato što u 5 navrata nastupaju 2 hora zajedno, pa nastup je dalje tretiran kao jedan.

3.2. Nastupi

Ukupan broj nastupa mešoviten horova u Srbiji u 2015. godini je 297. U delu istraživanja koje se odnosi na tip nastupa horova izdvojene su četiri kategorije: koncert, učešće u programu, takmičarski nastup i bogoslužjenje. Postoji i dopunska kategorija (N/A) u koju su smešteni nastupi čiji je tip ostao nepoznat, i nju čini samo

6 nastupa, odnosno 2,02%. Najdominantniji rezultat od 63,3%, govori da je čak 188 nastupa bilo učešće u nekom programu, tj. da su horovi najčešće nastupali kao gosti sa jednom kompozicijom na raznim priredbama, manifestacijama, proslavama itd. Sledeći rezultat ide u korist koncerata, ukupno 81, što u procentima iznosi 27,27%. Trinaest (4,38%) nastupa pripada kategoriji bogosluženje, a najmanje, samo 9 nastupa (3,03%), horskim takmičenjima u Srbiji (Tabela 5 i grafički prikaz 5).

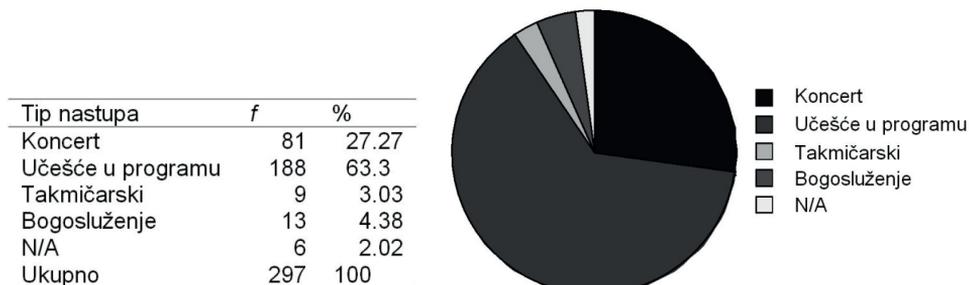


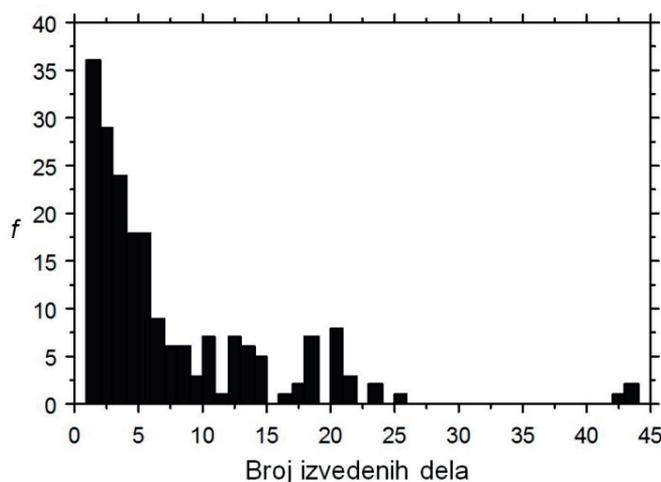
Tabela 5. i grafički prikaz 5. Tip nastupa.

U okviru prve kategorije tipa nastupa – koncert, napravili smo žanrovsku/stilsku proveru tamo gde smo imali kompletne podatke o programu koji je izveden. Modus distribucije je 25 slučajeva sa žanrovski i stilski raznovrsnim programom koji su ostvarili sledeći horovi: Hor Učiteljskog fakulteta „Daskal“, Hor „Branko Cvetković“, Hor „Sveti Roman Melod“, Hor Fakulteta umetnosti u Nišu, Gradski hor „Jedinstvo“, Srpsko pevačko društvo u Rumi, Gradski hor Bečež i Hor Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu (po 1 koncert); Mešoviti hor „Juventis Cantat“, „Beogradski madrigalisti“ i Kikindsko pevačko društvo „Kornelije Stanković“ (po 2 koncerata); Hor „Bački pevači“ (3 koncerata); i Akademski hor SKC i Gradski hor opštine Stara Pazova (po 4 koncerata). Kod koncerata isključivo sa popularnom muzikom – 13 na broju, modus je kod hora „Viva Vox“ (9 nastupa), posle čega slede „Horkestar“ (3) i „Valjevski pop hor“ (1). Duhovna muzika je bila glavni program 11 koncerata (po 2 koncerata horova Allilua, Prvo Beogradsko pevačko društvo i Srpsko pevačko društvo iz Rume, i po 1 koncert horova „Obilić-Krsmanac“, „Ivo Lola Ribar“, Beogradski kamerni hor, Pevačko društvo „Mokranjac“ i Kamerni hora „Agape“ iz Novog Sada, pri Zavodu za kulturu vojvođanskih Slovaka), a muzički folklorni program su izvodili Mešoviti hor „Ruzmarin“ i Mešoviti hor „Šumatovac“.

Pored određivanja tipa nastupa, za istraživanje je veoma važan podatak i broj dela koja su se tom prilikom izvodila. Kao što se može primetiti u grafičkom prikazu 6, modus je kod izvođenja samo jednog dela, što potvrđuje prethodne rezultate (Tabela 5 i grafički prikaz 5), koji govore o tome da je najčešći tip nastupa učešće u programima, na kojima horovi vrlo često nastupaju sa jednom numerom kako bi otvorili neki program, izveli himnu i slično. Još jedan rezultat, koji je povezan sa

prethodna dva, ukazuje na to da je najizvođenija kompozicija srpska himna „Bože pravde” (Tabela 9), koja je vrlo često i jedina kompozicija na programu.

Srednja vrednost koja se javlja pri ispitivanju distribucije broja izvedenih dela po nastupu je 6,99, dok standardna devijacija od 7,48 ukazuje na veliku disperziju ovog rezultata. Treba napomenuti da za 95 nastupa nisu prikupljeni podaci o broju izvedenih kompozicija. Najveći broj izvedenih dela po nastupu (44) imao je hor „Viva Vox” na proslavi svoje desetogodišnjice rada u Kombank Areni Beograd, 9. maja 2015. Predstavnici crkveno-gradskog hora „Sveta tri Jerarha” iz Alibunara izjavili su da su bila izvedena 44 dela po nastupu prilikom obilaska fruškogorskih manastira u oktobru 2015, kao i 42 izvedena dela u okviru nedeljne liturgije u Crkvi „Sveta tri Jerarha”.



Grafički prikaz 6. Distribucija broja izvedenih dela po nastupu.

Najveći broj nastupa bio je u kulturnim centrima – 81 nastup, što iznosi 27,27%. Istraživanje nije obuhvatalo crkvene horove, međutim rezultati istraživanja su pokazali da je čak 49 (16,5%) mešovitih horova nastupilo u verskim objektima. Sličan podatak odnosi se i na pevanje u salama obrazovnih i naučnih institucija – 40 nastupa (13,47%), kao i u prostorima istorijskih znamenitosti – 36 nastupa (12,12%). Za 23 nastupa (7,74%) nisu prikupljeni podaci o mestima na kojima su nastupali horovi, ali poslednji značajniji rezultat su nastupi u pozorišnim salama, kojih je bilo ukupno 18 (6,06%) (Tabela 6).

Tabela 6. Prostor nastupa.

Prostor	f	%
Kulturni centar	81	27.27
Verski objekt	49	16.5
Sala obrazovne i naučne institucije	40	13.47
Istorijska znamenitost	36	12.12
Pozorište	18	6.06
Zgrada Opštine	9	3.03
Koncertna sala	6	2.02
AKUD	5	1.68
Biblioteka, Dom omladine, Sportski centar	(3prostora ×) 4	1.35
Bioskop, TV	(2 ×) 3	1.01
Centar grada, Dom vojske, Sajam, Šoping centar	(4 ×) 2	.67
Centrala, Gerontološki centar, Hotel, Plaža	(4 ×) 1	.34
Nepoznato	23	7.74
Ukupno	297	100

Po broju godišnjih nastupa mešovityh horova u Srbiji, gradovi Beograd i Novi Sad su izjednačeni – 42 nastupa (14,14%). U Nišu, u kome deluju četiri hora, ostvareno je 20 nastupa, tj. 6,73%, u Valjevu 17 nastupa (5,72%), a u Boru 16 nastupa, odnosno 5,39 % (Tabela 7). Za rezultat je još važnija činjenica da u Boru deluje samo jedan, a u Valjevu dva hora (Tabela 1), budući da ogroman broj nastupa tokom godine horovi ostvaruju upravo u svojim gradovima.

Tabela 7. Mesto nastupa.

Mesto	f	%
Beograd, Novi Sad	(2mesta ×) 42	14.14
Niš	20	6.73
Valjevo	17	5.72
Bor	16	5.39
Vrbas	13	4.38
Ruma, Zrenjanin	(2 ×) 11	3.7
Alibunar	10	3.37
Aleksinac, Sombor	(2 ×) 9	3.03
Subotica, Zaječar	(2 ×) 8	2.69
Kikinda, Kragujevac, Priboj	(3 ×) 6	2.02
Knjaževac	5	1.68
Ada, Negotin, Petrovaradin, Stara Pazova, Vršac	(5 ×) 3	1.01
Apatin, Beočin, Čuprija, Fruška Gora, Leskovac, Novi Bečej, Šabac, Vranje	(8 ×) 2	.67
Arilje, Bač, Banatsko Višnjičevo, Bečej, Čajetina, Gospodinci, Inđija, Kisač, Kosovska Mitrovica, Majdanpek, Mužlja, Nova Pazova, Ovčar Banja, Padina, Pančevo, Prizren, Rudare (Leskovac), Selenča, Senta, Srpski Miletić, Svilajnac, Trstenik, Ub, Zlatibor	(24 ×) 1	.34
Nepoznato	3	1.01
Ukupno	297	100

Bitan podatak za istraživanje je i mesec u 2015. godini koji je bio najproduktivniji u nastupu horova u Srbiji. Treba napomenuti da za 16 nastupa (5,39%) ne postoje informacije o mesecu nastupa, ali je zato ubedljivo najveći broj ostvaren u

decembru – 46 nastupa, odnosno 15,49%. Ovaj rezultat je potpuno očekivan, s obzirom na to da je decembar mesec praznika, proslava i godišnjih koncerata. Meseci maj i jun su takođe bili dosta produktivni – 30 i 33 nastupa, što ukazuje na to da je u Srbiji, u toku ova dva meseca, gotovo svaki dan bio ispunjen horskim pevanjem. Interesantna je pojava u kojoj januar, april i oktobar beleže isti broj nastupa, i to 28, odnosno 9,43%. Najmanje nastupa dogodilo se u avgustu, njih 9 (3,03%). Svake nedelje u godini održavao se po jedan nastup pomenutog crkveno-gradskog hora „Sveta tri Jerarha” iz Alibunara, što je 34% (Tabela 8).

Tabela 7. Mesto nastupa.

Mesec	<i>f</i>	%
Januar	28	9.43
Februar	14	4.71
Mart	15	5.05
April	28	9.43
Maj	30	10.1
Jun	33	11.11
Jul	10	3.37
Avgust	9	3.03
Septembar	23	7.74
Oktobar	28	9.43
Novembar	16	5.39
Decembar	46	15.49
Svake nedelje u 2015. godini	1	.34
Nepoznato	16	5.39
Ukupno	297	100

Pomenimo još da se kod 59 nastupa javljaju i solisti, dok se u isto tolikom broju nastupa (59) javljaju i drugi (protagonisti i gosti: muzički saradnici na raznim instrumentima, kamerni orkestar, tamburaški orkestar, zabavni orkestar, kvartet, bitboks izvođač, etno ansambl, pevačka grupa, folklorna sekcija, plesna grupa, dečjih hor, ženski hor, muški hor, glumci, narator, voditelj).

3.3. Repertoar

Rezultati istraživanja pokazuju da su mešoviti horovi tokom 2015. godine izveli 697 različitih naslova. Budući da postoje dela koja su izvedena jednom, dva, tri, pa čak i dvadeset sedam puta (Tabela 9), odnosno ukupno 1,557 izvođenja, podaci o frekvenciji dela prema broju izvođenja sortirani su u 16 kategorija, prema broju izvođenja pojedinačnih naslova. Već smo pomenuli da je srpska himna „Bože pravde” najviše izvođena, odnosno ona se našla na repertoaru na 27 nastupa. Nakon himne, sledi „Tebe pojem” Stevana Stojanovića Mokranjca, sa 21 izvođenjem. Devet izvođenja je doživelo 17 različitih dela, među kojih dominiraju naslovi iz popularne muzike (Tabela 9).

Tabela 9. Distribucija dela prema broju izvođenja.

Ukupno izvođenja	f	Naslov dela i kompozitor(i)
jedno izvođenje	427	
2 izvođenja	123	
3	38	
4	27	
5	25	
6	7	Blagoslovi duše moja Gospoda Ciganka sam mala Hoću da budem loš – Daniel Kovač Ivuška Nebo – Električni orgazam Ruski duhovni napev Starogrčki duhovni napevi – Aksion estin, Kirie eleison, Agni partene
7	7	Dostojno jesti – Kornelije Stanković Kakao čeka – Achtung Dichtung (Jovan Ružić) Neautentični sneg – La Strada Sinoć si sanjao da si pas – Dobri Isak Ubi Caritas – Ola Gjelio V rukovet – Stevan Stojanović Mokranjac VI rukovet – Stevan Stojanović Mokranjac
8	9	Elijah Rock Glava – Horkestar Himna Svetom Savi – Kornelije Stanković IV rukovet – Stevan Stojanović Mokranjac Kaljinka – Ivan Petrović Larionov Mnogaja ljeta – Dmitrij Bortnjanski Mri rado – Georgij Petkov Primorski napjevi – Stevan Stojanović Mokranjac Tjelo Hristovo – Miodrag Govedarica
9	17	Always look on the bright side of life – Eric Idle Ameno Eric Levi, Guy Protheroe Breathe – Liam Howlett, Keith Palmer, Maxim Reality By the way – Michel Peter Balzary, John Anthony Frusciante, Anthony Kiedis, Chadwick Gaylord, Chad Smith Chandelier – Sia Furler, Jesse Shatkin Du hast – Till Lindemann, Richard Z Kruspe, Paul Landers, Oliver Riedel, Christian Lorenz, Christoph Schneider End of Time – Beyonce Knowles, Terius Youngdell Nash, Taylor Shea, David Switch II rukovet – Stevan Stojanović Mokranjac Jeremy – Eddie Vedder No Good – Liam Howlett Omen – Liam Howlett, Keith Palmer, Tim Hutton Otče naš – Nikolaj Kedrov Pod sjajem zvezda ove noći – Predrag Ivanović Smack My Bitch Up – Liam Howlett Smells Like Teen Spirit – Kurt Cobain, Dave Grohl, Krist Novoselic Use Somebody – Anthony Caleb Followill, Matthew Cameron, Michael Jared Followill, Ivan Nathan Followill VII rukovet – Stevan Stojanović Mokranjac
10	7	Feeling Good – Anthony Newley, Leslie Bricusse Gaudeamus Igitur Kozar – Stevan Stojanović Mokranjac Paradise – Guy Berryman, Jonny Buckland, Will Champion, Chris Martin, Brian Eno Podmoskovske večeri – Vasily Solovyov-Sedoi Rum dum dum – Dragan Šuplevski Srce – Milan Mladenović, Margita Stefanović, Bojan Pečar, Srđan Todorović
11	3	Tamo daleko The Show Must Go On – Freddie Mercury, Brian May VIII rukovet – Stevan Stojanović Mokranjac
12	1	Africa – David Paich, Jeff Porcaro
13	1	Ajde, Jano
15	3	Bohemian Rhapsody – Freddie Mercury Ovo je Srbija – Nikola Grbić Srpkinja, iz opere <i>Knez Ivo od Semberije</i> – Isidor Bajić
21	1	Tebe pojem – Stevan Stojanović Mokranjac
27	1	Bože pravde – Davorin Jenko
Ukupno različitih naslova	697	

Najizvođeniji kompozitor u Srbiji, u repertoaru mešoviti horova tokom 2015. godine, bio je Stevan Stojanović Mokranjac. Njegove kompozicije su izvedene 192 puta. Takođe, za veliki broj dela autor je nepoznat, označen kao Anonimus. U ovoj kategoriji rezultat ukazuje na 152 izvođenja. Na trećem mestu po broju izvođenja je još jedan srpski kompozitor, Kornelije Stanković, čija su dela izvedena 65 puta. Kategorije Anonimus i Narodna pesma su razdvojene jer se radi o individualnom i kolektivnom nepoznatom autoru (Tabela 10). Treba napomenuti da se kod 518 dela javlja dopuna autorstva u vidu aranžmana, transkripcije i harmonizacije.

Tabela 10. Najzastupljeniji kompozitori (minimum 10 izvođenja).

Kompozitor(i)	<i>f</i>
Stevan Stojanović Mokranjac	192
Anonimus*	152
Kornelije Stanković	65
Narodna pesma*	46
Horkestar	27
Davorin Jenko	
Isidor Bajić	24
Dmitrij Bortnjanski	19
Liam Howlett	
Freddie Mercury	
Marko Tajčević	18
Tradicionalna crnačka*	
Nikola Grbić	15
Narodna romska (Rusija)*	
Eugen Doga	13
Miodrag Govedarica	12
David Paich, Jeff Porcaro	
Nikolaj Kedrov	11
Freddie Mercury, Brian May	
Dragan Šuplevski	10
Michel Peter Balzary, John Anthony Frusciante, Anthony Kiedis, Chadwick Gaylord, Chad Smith	
Guy Berryman, Jonny Buckland, Will Champion, Chris Martin, Brian Eno	
Predrag Ivanović	
Milan Mladenović, Margita Stefanović, Bojan Pečar, Srđan Todorović	
Narodna srpska*	
Anthony Newley, Leslie Bricusse	
Vasily Solovyov-Sedoi	

* Termini su dati kako što su uneseni prema procenama sakupljača

Distribucija tekstova kompozicija je u skladu sa prethodnim rezultatima, koji se odnose na zastupljenost kompozitora. Najzastupljeniji su duhovni tekstovi (430 izvođenja) (Tabela 11). Ako se uzme u obzir veliki broj dela najizvođenijeg

kompozitora Mokranjca, koja pripadaju duhovnom opusu, kao i činjenica da je na 29 nastupa duhovna muzika bila generalno žanrovsko/stilsko obeležje (Tabela 9), ovo je potpuno očekivana situacija. Takođe i veliki broj popularnih duhovnih kompozicija za osnovu ima duhovni tekst, kao što su gospel ili spiritual.

Veliki broj izvođenja su imale i kompozicije sa narodnim tekstom (drugo mesto u Tabeli 11 sa 267 izvođenja). Ove kompozicije nisu samo narodne pesme, koje su u prethodnoj, Tabeli 10 sa autorima/autorstva muzike, zastupljene samo sa 46 izvođenja, već se odnose na korišćenje narodnog teksta i u profesionalnom kompozitorskom stvaralaštvu.

Tabela 11. Najzastupljeniji autori teksta (minimum 10 izvođenja).

Autor(i) teksta	f
Duhovni tekst*	430
Narodni tekst*	267
Anonimus*	125
Jovan Đorđević	25
Liam Howlett	19
Branislav Nušić	16
Nikola Grbić	15
Latinski tekst*	13
David Paich, Jeff Porcaro	12
Freddie Mercury, Brian May	11
Michel Peter Balzary, John Anthony Frusciante, Anthony Kiedis, Chadwick Gaylor, Chad Smith	10
Guy Berryman, Jonny Buckland, Will Champion, Chris Martin, Brian Eno	
Milovan Glišić	
Mikhail Matusovsky	
Freddie Mercury	
Milan Mladenović, Margita Stefanović, Bojan Pečar, Srđan Todorović	
Anthony Newley, Leslie Bricusse	
Po motivima priče Maksima Gorkog*	

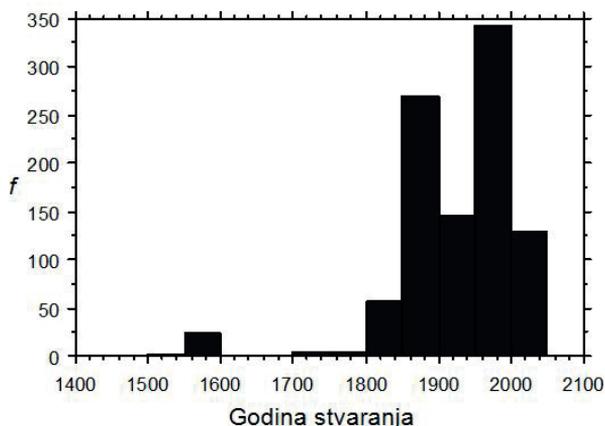
* Termini su dati kako što su uneseni prema procenama sakupljača

Kao poseban deo istraživanja koje se odnosi na godinu stvaranja dela, jeste njihovo grupisanje u vremenskom intervalu od po 50 godina. Precizne informacije o godini stvaranja poznate su za 972 različite kompozicije. Razdoblja su podeljena na pola veka i najdominantniji period stvaranja je druga polovina XX veka (Tabela 12 i grafički prikaz 7). U ovom periodu nastale su 342 kompozicije (35,28%). Veliki broj dela nastao je i u periodu od 1850. do 1899. godine, njih 269 (27,67%). Značajno manji broj kompozicija pripada periodu prve polovine XX veka (145, tj. 14,92%), dok je period od 2000. godine do danas zastupljen sa 129 kompozicija (13,27%).

Tabela 12 i grafički prikaz 7. Godina stvaranja dela
(grupisanje u vremenskom intervalu od 50 godina)

Od–do	<i>f</i>	%
1500–1549	1	.1
1550–1559	23	2.37
1600–1649	0	
1650–1699	0	
1700–1749	3	.31
1750–1799	4	.41
1800–1849	56	5.76
1850–1899	269	27.67
1900–1949	145	14.92
1950–1999	342	35.18
2000–	129	13.27
Ukupno*	972	100

* Ukupan broj dela za kojih je poznata precizna godina stvaranja



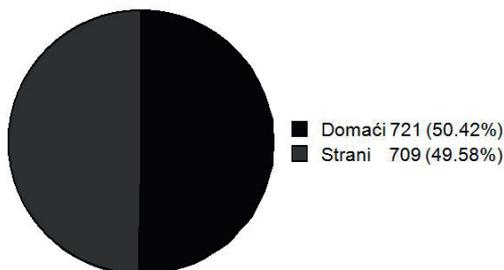
U Tabeli 13 prikazujemo zastupljenost muzičkih žanrova/stilova u odnosu na 1,548 unosa u bazu o repertoaru, odnosno sva izvođenja za koja smo mogli da dođemo do podataka o žanru/stilu, nezavisno od nastupa na kojima su se ona pevala. Kako smo već naznačili u poglavlju o metodi istraživanja, mi smo upotrebili kombinovani pristup u prikazivanju žanrovsko/stilskih karakteristika repertoara, i na taj način redukovali veoma segmentovanu populaciju izvedenog repertoara u 14 kategorija muzičkih žanrova/stilova. Sedamsto i pet (45,54%) od 1.548 izvođenja, pripada popularnoj muzici. Ovaj muzički žanr/stil je ubedljivo najzastupljeniji čak i u odnosu na drugi rezultat – muzički folklor, kome pripada 116 dela (7,49%). Razlike su mnogo manje između zastupljenosti muzičkog folkloru i savremene muzike (115 izvođenja, odnosno 7,43%).

Tabela 13. Najzastupljeniji muzički žanrovi/stilovi (grupisane kategorije).*

Muzički žanr/stil	<i>f</i>	%
Popularna muzika	705	45.54
Muzički folklor	116	7.49
Savremena muzika, eklektični stil	115	7.43
Duhovna muzika, Romantizam	96	6.2
Ostalo	86	5.56
Duhovna muzika, Tradicionalna osnova	73	4.72
Duhovna muzika, Muzički realizam	60	3.88
Pravoslavna duhovna muzika	60	3.87
Duhovna muzika	59	3.81
Nacionalni romantizam	44	2.84
Renesansa	38	2.45
Romantizam	37	2.39
Duhovna muzika, Muzika XX veka	32	2.07
Nacionalni romantizam, Himna	27	1.74
Ukupno	1548	100

* Terminu su dati kako što su uneseni prema procenama sakupljača

Na uzorku od 1.430 izvođenja, utvrđeno je da 721 izvođenje (50,42%) pripada kategoriji domaći, a neznatno manje, njih 709 (49,58%), kategoriji strani autor (grafički prikaz 8). Iako je u oba slučaja popularna muzika najzastupljenije žanrovsko/stilsko obeležje (tabele 14 i 15), njena dominacija proizlazi iz autorstva stranih kompozitora (57,97% nasuprot 34,81% domaćih).



Grafički prikaz 8. Izvođenja domaćih vs stranih autora (N = 1430).

Tabela 14. Izvođenja domaćih autora i muzički žanr/stil.

Muzički žanr/stil	f	%
Popularna muzika	251	34.81
Muzički folklor	81	11.23
Duhovna muzika, Muzički realizam	60	8.32
Duhovna muzika, Romantizam	60	8.32
Savremena muzika, eklektični stil	50	6.93
Nacionalni romantizam	38	5.27
Pravoslavna duhovna muzika	35	4.85
Ostalo	29	4.02
Duhovna muzika	27	3.74
Nacionalni romantizam, Himna	27	3.74
Duhovna muzika, Muzika XX veka	27	3.74
Romantizam	20	2.77
Duhovna muzika, Tradicionalna osnova	14	1.94
Nepoznato	2	.28
Ukupno	721	100

Tabela 15. Izvođenja stranih autora i muzički žanr/stil.

Muzički žanr/stil	f	%
Popularna muzika	411	57.97
Savremena muzika, eklektični stil	57	8.04
Ostalo	51	7.19
Renesansa	38	5.36
Duhovna muzika, Romantizam	28	3.95
Muzički folklor	26	3.67
Pravoslavna duhovna muzika	23	3.24
Duhovna muzika	22	3.1
Romantizam	17	2.4
Duhovna muzika, Tradicionalna osnova	16	2.26
Duhovna muzika, Muzika XX veka	13	1.83
Nacionalni romantizam	6	.85
Nepoznato	1	.14
Ukupno	709	100

Dakle, od 721 izvođenja domaćih autora, 251 ili 34,81% pripada popularnoj muzici (Tabela 14). Muzički folklor u slučaju domaćih autora javlja se kod 81 izvođenja (11,23%), a dela koja pripadaju duhovnoj muzici (prvenstveno Mokranjčevom duhovnom stvaralaštvu) i ona koja nose obeležja romantizma, dele podjednaku zastupljenost – 60 izvođenja, odnosno po 8,32%. Za ovim rezultatom ne zaostaju mnogo ni savremeni domaći autori (50 izvođenja ili 6,93%).

Od ukupno 709 izvođenja stranih autora, veliki deo 411 (57,97%) naslova pripada popularnoj muzici, dakle, više od svih ostalih žanrova/stilova zajedno. Kompozitori savremene muzike se nalaze na drugom mestu sa 8,04%, a zatim slede kompozitori renesansne muzike (5,36%) (Tabela 15).

Popularna muzika se reprezentuje kroz mnoštvo subžanrova. U repertoaru koji je analiziran pojavilo se čak 97 kategorija za (popularni) žanr, odnosno subžanr. Veoma rasprostranjen subžanr u repertoaru mešovityh horova je rok, koji se dalje račva u ogroman broj subžanrova na sledećem nižem nivou, a slična je situacija i sa pop pesmama. Takođe, često se izvode popularne numere sa elementima folkloru, starogradske numere, a pojavljuju se i hip-hop numere, aktuelne među horovima electronic i big beat, numere koje pripadaju žanru metala, evergrin, džez, pa čak i filmska muzika, a zanimljivo je da se i danas izvode masovne, radničke ili partizanske pesme.

Veliki potencijal da bude dominantan žanr/stil ima i muzički folklor, čija pojava nije ograničavana na određene geografske regione. Muzički folklor je prisutan sa 251 izvođenjem (16,12%), bez obzira na to što se, osim dominantnih balkanskih tradicionalnih motiva, u repertoaru pojavljuju i ruski, ukrajinski, pa čak i ekvatorski, indijanski i južnoafrički elementi. Ovome doprinosi upotreba muzičkog folkloru i kao citat, i kao obrada, ali i kao originalna kompozicija.

4. ZAKLJUČAK

Istraživanje o repertoaru mešovityh horova u Srbiji u 2015. godini je ostvarilo svoj cilj i osnovni zadatak da sakupi podatke o aktivnostima i posebno izvedenom horskom repertoaru mešovityh horova u Srbiji u 2015. godini. Tri digitalne baze sa ogromnim brojem podataka omogućile su uvid u stanje o ovom veoma važnom segmentu savremene muzičke kulture. Distribucija podataka i deskriptivna statistika otkrivaju suštinske karakteristike pozicije ovog fenomena u srpskoj kulturi druge decenije XXI veka. Posebno su dragocene informacije o izvedenom repertoaru i njegovim osnovnim karakteristikama. One su veoma solidna osnova za dalje istraživanje razloga izbora repertoara i posebno njegovih muzičkih karakteristika, reakcije publike, i društvenih i ekonomskih aspekata delovanja horova i amaterizma.

Pri tome je potvrđena efikasnost metodoloških alatki koje smo razvili tokom projekta, što znači da one mogu da budu upotrebljene i za druga, posebno

longitudinalna istraživanja, istih ili sličnih teorijskih problema. One su već primenjene u pripremi nekoliko master studentskih radova na Fakultetu umetnosti u Nišu čiji je predmet repertoar crkvenih, ženskih i dečjih horova u Srbiji u 2016. godini.

Literatura

- Aristotel. 1988. *Nikomahova etika*. (prijev., bijel. i rječ. T. Ladan, pred. i red. D. Pejović). Zagreb: Globus/ Sveučilišna naklada Liber.
- Aristotel. 2003. *Politika*. (pred. M. Đurić, prev. Lj. Crepajac, nap. Lj. Crepajac). Beograd: BIGZ Publishing.
- Bužarovski, Dimitrije. U štampi. *Limit ili kreacija trećeg sveta elektroakustičkih medija*. У Д. Жунић (ур.), *Традиционална естетска култура X: Медији*. Универзитет у Нишу/Факултет уметности у Нишу/Центар за научноистраживачки рад САНУ и Универзитета у Нишу.
- Bužarovski, Dimitrije. 2012. *Istraživačke metodologija aplicirane u muzikologiji*. Knjaževac: Nota.
- Bužarovski, Dimitrije. 2016. *Sociologija muzike*. Niš: Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu.
- Bužarovski, Dimitrije. [Бужаровски, Д.], Т. Jordanoska [Т. Јорданоска], М. Mitić [М. Митић] i М. Nešić [М. Нешић]. 2015. *Panel diskusija, Stavovi profesora razredne nastave u nišu o sadržajima udžbenika za muzičku kulturu u trećem razredu osnovne škole u školskoj 2013/2014. godini*. U D. Stojanović i D. Zdravić Mihailović (ur.), *Umetnost i kultura danas: duh vremena i problemi interpretacije Zbornik radova sa naučnog skupa (Niš, 10 - 11. oktobar 2014) / Drugi nacionalni naučni skup sa međunarodnim učešćem, Balkan Art Forum, (BARTF 2014) [Elektronski nosač], 391–437*. Niš: Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu.
- Kostić, Suzana. 2010. *Partiture ogledalo Horskih svečanosti*. Niš: Niški kulturni centar.
- Lindstedt, Juoko 2000. *Linguistic Balkanization: Contact-induced change by mutual reinforcement*. In D. G. Gilbers, J. Nerbonne, and J. Schaecken (eds.), *Languages in Contact (Studies in Slavic and General Linguistics, 28)*, 231–246. Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi.
- Rehm, Rush. 1994. *Greek Tragic Theatre*. London/New York: Routledge.
- Аристотел. 1979. *За поетиката*. (прев., пред. и корект. М. Д. Петрушевски). Скопје: Македонска книга.
- Аристотел. 1997. *Устав атински*. (пред., прев. и нап. П. Јевремовић). Београд: Плато.

Гагић, Весна. и Црногорац, Весна. У штампи. Хорске свечаности: Библиотека целина Факултета уметности у Нишу. Универзитет у Нишу, Факултет уметности у Нишу.

Костић, Сузана. 2006. Хорске свечаности у Нишу, Choral Festival in Niš. Нишки културни центар.

Марковић, Татјана. 2007. Хорска музика. У М. Веселиновић-Хофман (ур.), Историја српскемузике, српска музика и европско музичко наслеђе, 331–356. Београд: Завод за уџбенике.

Милановић, Биљана. (ур.). 2014. Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914), Иностране концертне турнеје са Београдским певачким друштвом. Београд: Музиколошки институт САНУ/Музиколошко друштво Србије.

Пејовић, Роксанда. 2007. Музичко извођаштво: концертни музички живот до другог светског рата. У М. Веселиновић-Хофман (ур.), Историја српске музике, српска музика и европско музичко наслеђе, 639–680. Београд: Завод за уџбенике.

Перковић-Радак, Ивана. 2007. Црквена музика. У М. Веселиновић-Хофман (ур.), Историја српске музике, српска музика и европско музичко наслеђе, 297–329. Београд: Завод за уџбенике.

Dimitrije Bužarovski

Trena Jordanoska

Dragan Tomić

Iva Jovanović

RESEARCH PROJECT ON MIXED VOICE CHORUSES REPERTORY IN SERBIA IN 2015

Summary

The research design of the project about the repertory of mixed voice choruses in Serbia in 2015 was based on the assumption that the turbulent global environment changes of the predominantly postdigital XXI century (social, political, economic, technological), had an impact on the scope of choruses' activities and repertory building. Since we expected that the number of mixed voice choruses and their activities will be very large, we limited the collection of data only to performances and repertory they performed in Serbia during 2015. The key variables were related to the presence of different genres, authors and works in the choral repertory. The design of the research was predominantly based on the quantitative approach. Three complementary questionnaires were used for data collection: choruses, performances, and repertory qs. In addition, a qualitative research instrument – an interview with conductors, singers and events management was used. The statistical analysis of the collected data was conducted on a population of 101 mixed voice choruses, 297 public performances, and 697 choral works. The results included the frequency distributions and descriptive statistics (measures of central tendency and dispersion) of the data regarding the provenance of the choruses (a wider region of the country and the town), the foundation year, the number of performances in the country in 2015, the collection process (name of the collector, the cooperation of the chorus in data collection, and data from social networks), the type of performance, the number of performed compositions, place and month of performance, the titles of performed compositions, the authors (composers, lyricists and arrangers), and the musical genre/style of the compositions.

Key words: methodology, research choral repertory, mixed voice choruses, choral performances, musical genres, statistical analysis, Serbia.

Prilog 1.

#	Hor	Dirigent-i	Godina osnivanja	
1	Niški kamerni hor	Ivana Milošević	1994	
2	Akademski hor SKC	Zoran Stanislavljević	1972	
3	Hor Učiteljska lira	Branislav Pešić	1995	Niš
4	Hor Fakulteta umetnosti u Nišu	Ivana Mirović	2002	
5	Hor Učiteljskog fakulteta "Daskal"	Jelena Vučkovski	1994	Vranje
6	Mešoviti hor Šumatovac	Marina Gavrilović	1887	Aleksinac
7	Hor Doma kulture	Anita Pejčić	2005	Pirot
8	Hor Fakulteta umetnosti u Prištini - Zvečanu	Jasmina Novokmet	1973	Priština - Zvečan
9	Hor Sveti Nikola	Milan Radelović	/	Gnjilane - Stanišor
10	Hor profesora muzičke škole Stanislav Binički	Valentina Petrović	2014	Leskovac
11	Mešoviti hor Ruzmarin	Dmitar Nikolov	1969	
12	Hor Doma kulture	Slobodan Mitić	2005	Lebane
13	Hor FILUM Fakulteta	Vladimir Milić	2002	Kragujevac
14	Gradski kamerni hor Liceum	Miloje Nikolić	1990	
15	Gradski hor Vuk Karadžić	Darko Nestorović	2004	Loznica
16	Šabačko pevačko društvo	Branko Đurković	1864	Šabac
17	Gradski mešoviti hor Abrašević	Dragan Basiljević	1984*	Valjevo
49	Valjevski pop hor	Božana Divac	2015	
18	Pevačko društvo Zlatiborska vila	/	/	Užice
19	Gradski hor Sveti Ahilije	Dragan Obradović	2012	Arilje
20	Gradski hor	/	/	Prijepolje
21	Gradski hor	Anita Pešić	2013	Ivanjica
22	Gradski hor	Spomenka Jovanović	2010	Paraćin
23	Gradski hor KUD Železničar	Suzana Milenković	/	Čuprija
24	Gradski hor Dunavska lira	Marija Mitić	1980	Kostolac
25	Hor Sveti Stefan kralj Dečanski	Martina Milošević	1905**	Knjaževac
26	Kamerni hor Lavirint	Željka Aleksić	2001	Zaječar
27	Crkveno-gradski hor "Sveti knez Lazar"	Budimir Gardović	2009	Priboj
28	Crkveno-gradski hor Sveti Djordje	Aleksandar Gubijan	2014	Bor
29	Prvo beogradsko pevačko društvo	Svetlana Vilić	1853	
30	Brača Baruh	Stefan Zekić	1879	
31	Obilić – Krsmanac	Darinka Matić Marović	1884	
32	Ivo Lola Ribar	Milovan Pančić	1944	
33	Beogradski madrigalisti	Aleksandar Brujić	1951	
34	Mešoviti hor FMUa	Dragana Jovanović	/	
35	Hor Trinity	Marina Dragojlović	2010	
36	Hor Equilibrium		2012	
37	Hor Belcanto	Zorana Čukić	1996	

Južna Srbija

Centralna Srbija

Beograd

38	Ars Vocalis	Katarina Stanković	2014
39	Hor Kosta Abrašević	Zorana Čukić	1905
40	Beogradski kamerni hor	Vladimir Marković	1996
41	Pevačko društvo Mokranjac	Jelena Jež	1931
42	Madrigalski hor FMU	Aleksandar S. Vujić	2001
43	Cantantes	Erna Stipanić	2003
44	Allilulia	Milica Radivojević	2014
45	Canticum novum	Stefan Zekić	2008
46	Žikica Jovanović Španac	Đorđe Stanković	1954
47	Branko Cvetković	Dijana Cvetković	1945
48	Vox Slavicum	Svetlana Krstić	2009
50	Viva Vox	Jasmina Lorin	2003
51	Horkestar	Marija Jocić	2001
94	Pophor Krsmanac	Marija Milovanović	2012
52	Mešoviti hor AKUD Sonja Marinković	Jasmina Nešković, Dunja Deurić	1961
54	Kamerni mešoviti hor Društva Slovenaca Kredarica	Dunja Huzjan, Elza Ajduković	2000
55	Mešoviti hor Rusinskog kulturnog centra	Vesna Kesić-Krsmanović	/
56	Novosadski kamerni hor	Božidar Crnjanski	2002
57	Mešoviti hor Sveti Roman Slatkopojac	Evgenija Vladimirovna Kojić	2006
58	Jevrejski mešoviti hor Hašira	Vesna Kesić-Krsmanović	1993
59	Mešoviti hor KUD Svetozar Marković	Vuk Milanović	1945
60	Univerzitetski hor Iuventas	Hermína Guga-Sarka, Dajana Mijić	2010
61	Vokalni studio Orfelin	Tamara Adamov-Petijević	2009
62	Mešoviti kamerni hor Slovačkog kulturnog centra Pavel Jozef Šafarik	Janko Zorjan, Anna Crveinova	1998
63	Kamerni hor Agape Novi Sad, pri Zavodu za kulturu vojvođanskih Slovaka	Milina Sklabinski, Aleksandra Majtanova	2005
64	Veliki mešoviti hor Neven (pri Srpskom zanatlijskom pevačkom društvu Neven)	Jasmina Nešković	1893
65	Hor Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu	Tatjana Ostojić, Božidar Crnjanski	1974
53	Pjevački zbor Kulturno-prosvjetnog društva Jelačić	Vesna Kesić-Krsmanović	2004
66	Gradski hor Jedinstvo	Dobriša Novaković	1999
96	Hor roditelja OŠ Josif Marinković	Daniela Mesaroš	2014
97	Gradski hor Bečej	Nataša Gagić-Radosavljević	2008
67	Kamerni hor Ehos	Karolina Dudaš	/
91	Hor grada Pančeva	Dušan Maksimović	2000
92	Hor Jovan Bandur	Bojana Matorkić-Ivanović	1985

Beograd

Vojvodina

VIII. Panel diskusija: Repertoar mešoviten horova... / Panel discussion: Mixed voice choruses...

68	Mešoviti hor MKUD Tamaši Aron		1961
69	Hor Sveti Roman Melod		2006
77	Mešoviti hor Srpskog kulturnog centra Sveti Sava	Veselin Jevtić	1991
78	Kamerni hor Pro musica	Kristina Čikoš	1968
70	Mešoviti hor Iuventus Cantat	Dajana Mijić	1985
71	Pjevački zbor HKUD Vladimir Nazor		1936
72	Crkveno-gradski hor Sveta Tri Jerarha	Zdravko Krsmanović	2006
73	Kamerni hor Emmanuel	Ema Konrad	1997
74	Muzičko društvo Josif Marinković	Andrej Bursać	1956
75	Hor Slovenačkog društva Planika	Daniela Avram	2001
76	Srpsko pevačko društvo u Rumi	Ljiljana Filipović	1862
79	Hor Iuventus	Žužana Černjak	2008
95	Gradski hor Neven		2007
80	Kamerni hor Zvona	Juraj Sudi	1993
81	Mešoviti hor Tilia SKUD Janko Čmelik	Ana Đurđević	1988
82	Gradski hor opštine Stara Pazova	Radmila Andrejević	2003
83	Hor raspevanih profesora	Marina Kliska-Čengeri	2012
84	Gradski hor AS - Muzički studio AS	Anđelka Sučević	1999
85	Hor KUD Penzioner Vršac	Antonija Pešić	1984
86	Kamerni hor Viliam Figuš Bistri	Janko Tomek	2015
87	Gradski kamerni hor		/
88	Hor Bački pevači	Jelena Aleksić	2014
89	Kikindsko pevačko društvo Kornelije Stanković	Eva Francuski-Aranjoš	1998
90	Gradski hor	Mladen Škorić	2015
93	Mešoviti hor Doma kulture iz Ruskog Krstura	Lidija Pašo	1962
98	Mešoviti hor KUD Brile		1944
99	Gradski kamerni hor Cor Jesu		1989
100	Srpsko pevačko društvo Sava Trlajić	Olivera Divljak	2001
101	Kamerni hor Musica Humana	Janoš Birkaš	1993

Оригинални научни рад / *Original research paper*

УДК 78.087.684 + 78.011.26 (497.11) „2015“

ПОПУЛАРНА МУЗИКА НА РЕПЕРТОАРУ МЕШОВИТИХ ХОРОВА У СРБИЈИ У 2015. ГОДИНИ

Ива Јовановић

студент МАС

Универзитет у Нишу

Факултет уметности

jovanoviciva21991@yahoo.com

Сажетак

Популарна музика, као део људске свакодневице са огромним утицајем на њу, директно је постала повезана и са радом мешовитих хорова, једног од најзначајнијих облика ансамбала у Србији, који делују на аматерском и професионалном нивоу. Стога је спроведено истраживање, које, као део већег пројекта, има за циљ стицање увида у заступљеност популарне музике у репертоару мешовитих хорова у Србији 2015. године. Истраживање користи квантитативан и квалитативан приступ на популацији од 101 мешовитог хора. Добијени резултати показују велику заступљеност популарних композиција код новооформљених мешовитих хорова, али и оних са дугом традицијом. У репертоару се нашло мноштво популарних жанрова, и то забавни жанрови (поп, рок, метал, блуз, џез), популарне нумере са фолклорним елементима (градски фолклор, народне песме, поп-фолк), популарна духовна музика (спиритуали), као и популарна ангажована дела (партизанске и ратне песме) и популарна дела из класичног и оперског репертоара.

Кључне речи: популарна музика, хорски репертоар, мешовити хорови, јавни наступи, Србија.

1. ПОПУЛАРНА МУЗИКА

Људи музику стварају, али и уживају у њој у различитим, специфичним друштвеним околностима (Cohen, 1993:135), које, као крајњи продукт имају огроман утицај. Развој великих и значајних феномена, попут музике „зависе и одувек су зависили од историјских догађаја и конфликта у друштвеним односима уопште” (Hartley, 200: 93). Музички идентитети се, како тврди Елизабет Аптон (Upton, 2012), обликују на основу искуства слушалаца музике доба у коме живимо (1). Ипак, иста ауторка запажа и да време „доноси неравноправна партнерства”(2) у којима се за наклоност публике боре славни, овековечени аутори са онима чији би труд тек требало да буде признат.

Популарну музику, па и популарну културу уопште, карактеришу „брзе промене, вршњачке групе и производња и потрошња роба” (Cohen, 1993:135). Оне су данас средство изражавања емоција, које рефлектује, али и конструише навике и ставове групе. Популарном музиком људи, а претежно омладина, одговарају на животне околности. Ипак, за њу се често везују термини попут „неуметничка”, „лака”, а „музика лака за слушање, по дефиницији, није одраз историјског контекста у коме је створена, нити она говори о мишљењу публике”, и „њене ‘особине’ су негативне или, у најбољем случају, пасивне” (Frith, 1983: 9).

Када говоримо о самој дефиницији популарне музике, о њеним главним особинама и најзначајнијим карактеристикама, не можемо се позвати на само једно мишљење. Зато бирам да се у овом раду сложим са констатацијом Гејнора Џонса и Џеја Рана (Jones and Rahn, 1977), који сматрају да би „употребљива дефиниција популарне музике требало да обухвати све музичке жанрове који су препознати као популарни” и „она би требало да буде флексибилнија од тренутних дефиниција, да дозволи своје промене и промене у критеријуму оцењивања популарности” (81). Управо због ових података, који нам дају једну широку, врло општу слику, у раду ћемо под термином популарна музика подразумевати сва дела која могу да се подведу под овај епитет (популарна), без обзира на жанровску припадност. То ће, дакле, бити забавни жанрови (поп, рок, метал, блуз, џез), популарне нумере са фолклорним елементима (градски фолклор, народне песме, поп-фолк), популарна духовна музика (спиритуали), као и популарна ангажована дела (партизанске песме) и популарна дела из класичног репертоара (на пр. Ђ. Верди – Набуко).

1.2. Популарна музика и хорско певање

„Хорски живот, у коме се данас аматери здружују, је здрава и солидна основа на којој стоји целокупни музички живот”, а оно што је врло важно је да „из тога круга ничу будући музичари, а и будућа публика”

(цитирано у Kostić, 2010:20).

Сузана Костић у својој књизи Партитуре: огледало хорских свечаности наводи ове речи великог Војислава Илића, како би објаснила огроман значај музичког аматеризма, који је био у пуној снази већ након Другог светског рата. Траг који на културу остављају музичари аматери је огроман и његов утицај је и данас значајан, а у многим деловима Србије чак и пресудан. Иако није свако место, варошица, па ни град у нашој земљи стециште културе и културних дешавања, управо су музичка аматерска друштва скупине које ће крочити и у њене најнеразвијеније делове, како би са публиком поделили оно чиме се баве из љубави и разоноде. Филис М. Винсент (Vincent, 1997) тврди

да музика као таква „привлачи људе ка себи” (163). И заиста, иако Србија пролази кроз константне политичке и друштвене кризе, музичка аматерска друштва и даље опстају.

Популарна музика представља, по Шумахеру (Schumacker, 2013), „матерњу” музичку културу младих двадесет првог века (16), и извесно је, она не нуди ништа мање од било које друге уметности (von Arpen, 2007:17). Због тога и не чуди чињеница да се популарна музика „уселила” и у репертоаре хорских ансамбала, пре свега горепоменутих, аматерских. Можемо рећи да је добра страна оваквог репертоара и давање шансе ауторима који стварају данас. То примећује Ник Колинс (Collins, 2010), који објашњава да су „сва музичка раздобља имала сијасет активних музичара, мада ниједно није такво хипер узгајалиште креативних садржаја” (177).

Сајмон Фрит (Frith, 1983) у својој књизи Звучни ефекти: младост, доколица и политике рокенрола (Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock 'n' Roll) истиче да популарна музика „прелази све националне и културне границе” (7). Он затим говори о Елвису Прислију (енгл. Elvis Presley), Битсима (енгл. The Beatles) и АББА-и (енгл. Abba) као о феноменима који су педесетих, шездесетих и седамдесетих година двадесетог века били носиоци огромне популарности у готово свакој земљи на свету (Ibid), а да она ни данас није опала говоре управо репертоари хорова који су учествовали у истраживању. Исти аутор запажа и да „постоји посебна веза између популарне музике и младости” (Ibid). Гледајући снимке наступа хорова које они сами постављају на друштвене мреже, можемо запазити велики број младих људи, који са ентузијазмом изводе репертоар препун популарних нумера, и то је чињеница која заиста потврђује закључке Сајмона Фрита. Ипак, током истраживања, наишли смо и на концерт Градског хора општине Стара Пазова, састављеног из искључиво старијих чланова, који се на својим наступима представљао само популарном музиком (староградска, филмска, евергрин нумере). То је оно превазилажење граница о коме такође говори Фрит.

Спајање поп музике са а capella ансамблима започиње у Америци почетком XX века на Универзитету Јејл (Rapkin, 2008: 6). Музичка група која је основана давне 1909. године, постоји и данас и негује репертоар са популарним нумерама. Наравно, да би постала део репертоара, свака од ових песама мора доживети извесне промене, односно мора добити нов аранжман прилагођен хорском извођењу. Код аранжмана популарних песама за хорско извођење јавља се дилема око оригиналности и имитације. Постоје аранжмани који доносе оригиналност, али је некада њихова суштина да буду врло блиски изворној нумери, односно да репродукују њен звук (Duchan, 2007: 483; Schumacher, 2013: 40). Значајну улогу у постизању оригиналности у хорском извођењу игра и интерпретација, која може да донесе нешто ново и не мора. Некада је, као што је већ речено потребно „имитирати” постојеће, али тада морамо знати да је „имитација неопходна, али не и довољна” и да „успешан

аранжман мора да очува важне хармонске, ритмичке и мелодијске аспекте комерцијалног записа песме” (Duchan, 2007: 483). У овом случају, оригинална песма се третира као „сиров материјал” и она је „извор инспирације, који не тежи да буде измењен, већ се користи као шаблон, као тачка покретања” (Schumacker, 2013: 40).

Данас на територији наше земље све више аматерских хорова бира позната дела популарне музике која ће уврстити у свој репертоар. Репертоар који је састављен од оваквих дела, не би требало да значи и мању способност и квалитет певача. Постоје и хорови, који се пак одлучују да изводе искључиво ову врсту музике – Viva Vox основан 2003, Поп хор Крсманац 2012, Ваљевски поп хор (сада VA Capella) 2015, па чак и, иако другачији од осталих Хоркестар, основан 2001. године. Иако је извођење ових дела можда наизглед лакше од композиција које припадају подручју тзв. „класичне музике”, Вилијам Фишер (William Fischer) у само једној реченици објашњава како би популарни хорови требало да функционишу. Аутор истиче да „ипак, певање је певање и чланови поп хорова би требало да буду добро подучени из области ритма, интонације, дикције, заједничког музицирања, фразирања, балансирања и прилагођавања, као и чланови било ког другог хорског организма” (Fischer, 1972: 9).

Популарна музика је данас свеprisутна у друштву, а путем интернета, људи широм света прате најновије догађаје и трендове и ван граница своје земље. Њена манифестација кроз музички аматеризам, нашла је пут и до телевизијских емисија. Тако је Амерички идол (American Idol – шоу програм у виду такмичења у аматерском певању), убрзо добио и српску, британску и многе друге варијанте. У Америци је још актуелно и ријалити такмичење средњошколских хорова (Glee) који долазе из свих крајева ове државе и надмећу се у а capella извођењима популарних дела (Schumacker, 2013:26). Такмичења која промовишу аматерско певање на наше просторе долазе 2003. године, и, како је истакнуто на сајту Википедија (2016), први Идол (Idol) је одржан у Београду, иако је окупљао такмичаре из Србије, Црне Горе и Македоније. Тек након девет година, у талент шоу програму Ја имам таленат (Ја imam talenat), први пут се у оваквом типу такмичења појављује а capella састав, и то „Глас не жице”. Дневни лист Влис објавио је да су „Глас не жице” прошли у финале тако што су у дуелу „зауставили” такмичаре који су се представљали фолклорним тачкама (Vukmirović 2012). Након три године у такмичењу Икс Фактор Адриа 2015 (X Faktor Adria 2015), које је окупљало учеснике из региона (Србија, Црна Гора, Македонија, Хрватска и Босна и Херцеговина), представила се клапа из Далмације под називом „Стине” и група „Infinitas” из Доњег Ступника крај Загреба. Клапа „Стине” имала је гитарску пратњу на такмичењу, док су „Infinitas” а capella састав. Нико од њих није остварио значајнији пласман.

2. ПОПУЛАРНА МУЗИКА НА РЕПЕРТОАРУ МЕШОВИТИХ ХОРОВА У СРБИЈИ У 2015. ГОДИНИ

Два хора, Хоркестар и Viva Vox, носиоци су популарног репертоара, али и активности српских мешовитих хорова. Током протекле године, остварили су 17 (Хоркестар), односно 11 наступа (Viva Vox) у нашој земљи. Управо они утичу на огромну заступљеност популарне музике у хорским репертоарима. Нумере које је популаризовао Viva Vox (Bohemian Rhapsody, The Show Must Go On, Africa, Ајде Јано) налазе се на репертоарима стандардних мешовитих хорова (Бачки певачи, Trinity, Хор Учитељског факултета у Врању) који на својим наступима изводе и овај музички стил заједно са композицијама са обележјем фолклора, романтизма, класицизма, XX века.

Горепоменуте нумере такође су и на листи најизвођенијих у односу на све сакупљене композиције у истраживању. Боемска рапсодија се певала на укупно 15 наступа, The Show Must Go On на 11, Africa на 12, а позната староградска нумера Ајде Јано на 13 дешавања у којима су учествовали наши хорови. Извођеније су само српска химна „Боже правде” (27 наступа) и Мокрањчева „Тебе појем” (21 наступ).

Чак 45,54% од 1.548 наслова, припада популарној музици. То је укупно 705 композиција, дакле готово половина укупног репертоара. И заиста, музички стил којим се бавимо у овом раду је убедљиво заступљенији чак и у односу на други резултат – музички фолклор, коме припада 116 дела (7,49%).

Tabela 2

Музички стил	<i>f</i>	%
Популарна музика	705	45.54
Музички фолклор	116	7.49
Савремена музика, еклектични стил	115	7.43
Духовна музика, Романтизам	96	6.2
Остало	86	5.56
Духовна музика, традиционална основа	73	4.72
Духовна музика, музички реализам	60	3.88
Православна духовна музика	60	3.87
Духовна музика	59	3.81
Национални романтизам	44	2.84
Ренесанса	38	2.45
Романтизам	37	2.39
Духовна музика, Музика XX века	32	2.07
Национални романтизам, Химна	27	1.74
Укупно	1548	100

Веома је похвална чињеница да популарна музика у репертоару српских мешовитих хорова током 2015. године обилује жанровском разноврсношћу, те можемо претпоставити да се овај музички стил/жанр Негује, развија, али и буди заинтересованост певача и диригентата да стално трагају за новим насловима. Популарна музика се репрезентује кроз много жанрова и субжанрова са јако пропустљивим границама међу њима. Само се у репертоару који је анализиран појавило 97 категорија за жанр, односно субжанр овог музичког стила. Ми смо се трудили да жанровске карактеристике дела буду што јасније одређене, иако, извесно је, постоје категорије и нумере које би могле да буду сврстане под само једну заједничку одредницу (на пример Electronic – Big Beat и Electronic – Hardcore Techno)

Табела 2

Најзаступљенији жанрови	f	% од 711
Фолк	83	11.67
Староградска	61	8.58
Нова српска сцена, alternative rock	32	4.5
Alternative rock	28	3.94
Evergreen	23	3.23
Jazz	21	2.95
Ратна песма	19	2.67
Electronic (Big beat)	18	2.53
Rock (Soft rock)	18	2.53
Спиритуал	17	2.39
Нови талас, alternative rock	16	2.25
Поп	16	2.25
Поп (R&B)	16	2.25
Поп rock	15	2.11
Поп, патриотска песма, родољубива лирика	15	2.11
Rock (Rock опера)	15	2.11
Нови талас (Punk)	14	1.97
Мјузикл, фолк	13	1.83
Госпел	11	1.55
Нова српска сцена, поп rock	11	1.55
Rock (Art rock)	11	1.55

2.2. Анализе и коментари три најизвођеније композиције популарне музике

У овом сегменту рада је обезбеђена анализа музичких садржаја 5 најизвођенијих популарних нумера, са освртом на њихову популарност на друштвеним мрежама.

„Хоћу да будем лош” је песма Даниела Ковача, која је била често на репертоару Хоркестра. На својим YouTube каналима две чланице хора (Ivcka и Tamara Zidar) поставиле су извођење ове песме. У првом случају, она има 968 приказа, док је на другом каналу прегледана 1.231 пут (у тренутку писања рада).

„Хоћу да будем лош” започиње уводом (1–8. такта) у темпу контрастном строфи која ће потом наступити. Тоналитет у уводу осцилира између ха-мола и Де-дура, али је његов завршетак на доминанти дурског тоналитета (8. такт) Контраст је остварен и посредством такта, који је на почетку 9/8, да би потом прешао у двочетвртински, који остаје до краја песме. Увод је у виду својеврсног речитатива, са снажним нагласком на поруку текста – „некад сам био добар”, и његова атмосфера је потпуно другачија од оне која ће се даље појавити. Прелаз на строфу (9. и 10. такт) је у виду говора. Прва је од 11. до 18. такта, док је друга музички готово идентична (ритмичка модификација се јавља у 24. такту) и крај и једне и друге је ослабљен варљивом каденцом Де-молдура, која се стапа у енергични рефрен (26. такт, Пример 1). Кратак, али ефектан рефрен (27–34. такт) потврђује тоналитет каденцом доминанта – тоника (33–34. такт). Трећа строфа (36–43. такт) наступа након целог такта паузе (35. такт), који је припрема за њу. Она се хармонски уопште не разликује од прве две, али су изведене мале мелодијске промене, као и оне у ритму, овог пута због текста. На исти начин је компонована и четврта (44–51. такт), са такође малим ритмичким изменама у односу на претходну. Рефрен је исти (52–59. такт). Део од 60. до 70. такта можемо назвати мостом, који је сталан елемент популарних песама. Он почива на тематској сличности са строфама, али и осцилира између природног ха-мола и Де-дура. Карактеришу га промене темпа, пре свега, успорења и на неки начин је пандан уводу. Још једном се појављује рефрен (71–78. такт), за којим следи реприза друге строфе (79–86. такт), дословно изнесена, која је суштина самог текста. Песма завршава још једном појавом рефрена (87–94. такт).

Пример 1

„Хоћу да будем лош“

Zbo-gom od - go - vor-no-sti Ja ne-ću da te no-sim A-ko si ti ci-pe-la od sad se sma-tram bo-sim Ja

Ho - ću da budem loš! Ho - ću da budem loš! Još, još, još, još, još! Ho - ću da budem loš!

Текст песме на ироничан начин слави лоше људе, полтроне и искривљене вредности. Он још на почетку (у уводу) приказује човека, који је одлучан да се приклони данашњој већини, човека који „на мрачну страну ступа”. Ритам и успорење темпа приказују нову, сада лошу особу са лошим навикама.

Марија Балубџић је аранжер песме. У питању је једноставан двоглас који хор изводи у сазвучјима терце, квинте и кварте. Гласови се ритмички потпуно подударују. У песми нема полифоније, присутна је акордска пратња на гитари (постоји извођење и уз пратњу гитаре, контрабаса и клавијатура), али и карактеристичан пљесак у рефрену, након „хоћу да будем лош!”. Приликом понављања друге строфе пред крај песме, укључује се и трећи глас (солиста), који слоговима употпуњује хармонску грађу. Понављање друге строфе на крају песме, које је већ истакнуто, такође је подвучено спорим темпом, па и први пут спорим извођењем рефрена, како би речи остале што боље упамћене.

Ритам је значајно обележје ове песме. Он је јасан, одсечан, успешно наглашава текст. Третман гласа је врло једноставан. Ни у једном нема компликованих мелодијских кретања, великих скокова, па је, логично је и опсег не тако велики.

Ипак, у овој песми може се чути и вибрато, и промена динамике, изражајно изговарање текста, добро осмишљене промене темпа и, иако се ради о потпуно аматерском ансамблу, једно музикално извођење. Хоркестар је први самоорганизовани хор након распада СФРЈ на овим просторима (Milinković i saradnici, 2015:10). Ангажовање у оваквој групи каква је Хоркестар „сведочи о важности ‘дизања гласа’, ‘гласног’ изражавања отпора и ‘бучног’ залагања за друштвене промене” (Hofman, 2016). Тако је да се придруже Хоркестру преко радија В92 позвала Рахела Ферари, а сви заинтересовани су примљени без провере музичких склоности (Milinković i saradnici, 2015: 6). Разноврстан репертоар, о коме су заједно одлучивали чланови преплављивале су радничке песме које су своју нову популарност стекле „као асоцијација на поновну изградњу друштва и дух заједништва који се поново осећао у једном периоду непосредно након 5. октобра 2000. године” (Ibid:7). Хоркестар је наступао у „белим пиџамама”, да би потом обукли и плаве радничке униформе, којима се „симболички приказивала тадашња идеологија Хора, заправо тежња ка једнакости и заједништву,

ка оним вредностима које су често биле део реторике у социјалистичкој Југославији (Milinković, 2015:24). У борби за једнакост полова, и даље се одржала њихова визуелна компонента, па су често и мушки чланови наступали у сукњама (Ibid: 25).

Снимак песме *Амено*, који је на на ову друштвену мрежу поставио хор *Viva Vox* пре четири године (мај 2012), има преко 490.000 прегледа. Ипак, публика сама стално поставља наступ хора док изводи ову песму (карактерише је кореографија и употреба светлосних ефеката), тако да овај број нараста за више од 150.000 прегледа, што означава њену приличну популарност.

Тип форме у коме је компонована ова песма, Ралф вон Апен и Маркус Фрај-Хоенсчајлд (von Arpen and Frei-Hauenschild, 2015) називају „строфична” или „форма једноставног стиха”(3). Према поменутиим ауторима, једна строфа се јавља два или више пута, може и не мора завршити истим стихом, али, они истичу и да делови следе непосредно један за другим, дакле међу њима нема раздвајања у виду моста или прелаза (Ibid). Прва појава строфе подељена је на три целине, у питању су осмотактовне музичке реченице које су по вон Апену и Фрај-Хоенсчајлду, основна карактеристика америчке популарне музике (Ibid). Хармонски су реченице врло сличне и карактерише их завршетак на шестом ступњу (Пример 2), а партитура којом располажемо је у Еф-дуру. Аутор на тај начин обезбеђује молски призивок паралелног тоналитета. Рефрен чине две осмотактовне целине. Оне су у молском тоналитету, који је обезбеђен звуком помињаног шестог ступња. Квинтни скокови указују да смо потпуно зашли у област де-мола, али природног (Пример 3). Прва музичка реченица у рефрену завршава тоником у молу (Пример 3), а друга његовим шестим ступњем (Пример 3), уз помоћ којег се, аналогно строфи, сада достиже дурска лествица. Интересантна појава у рефрену је наpolitански акорд у силазном покрету (на „*Doğı me am...*”, Пример 3). Након рефрена, строфа се појављује у скраћеној верзији – њена друга и трећа музичка реченица. Песма и завршава рефреном који не нуди стабилну тоничну каденцу. Нумера је заправо осмишљена на тај начин да се јачина певања постепено смањује, док коначно не утихне без правог тоналног заокружења и дефинитивног краја.

Пример 2
“Амено”

p

Soprano
do-ri me la-ti-re La-ti-re-mo

Alto
do-ri me la-ti-re La-ti-re-mo

Tenor
p
Do-ri-me In-te-ri-mo a-da-pa-re do-ri me. A-me-no a-me-no la-ti-re La-ti-re-mo

Bass
p
Do-ri-me In-te-ri-mo a-da-pa-re do-ri me. A-me-no a-me-no la-ti-re La-ti-re-mo

mf

S.
Do-ri me. A-me-no O-me-na-re im-pe-ra-ve a-me-no Di-me-re di-me-re ma-ti-ro

A.
Do-ri me. A-me-no O-me-na-re im-pe-ra-ve a-me-no Di-me-re di-me-re ma-ti-ro

T.
Do-ri me. A-me-no O-me-na-re im-pe-ra-ve a-me-no Di-me-re di-me-re ma-ti-ro

B.
Do-ri me. A-me-no O-me-na-re im-pe-ra-ve a-me-no Di-me-re di-me-re ma-ti-ro

mf

S.
Ma-ti-re - mo A-me-no

A.
Ma-ti-re - mo A-me-no

T.
Ma-ti-re - mo A-me-no

B.
Ma-ti-re - mo A-me-no

Пример 3 „Амено”

23

S. A - me - no do - re A - me - no do - ri me A - me - no do - ri me A - me - no dom Do - ri - me

A. A - me - no do - re A - me - no do - ri me A - me - no do - ri me A - me - no dom Do - ri - me

T. A - me - no do - re A - me - no do - ri me A - me - no do - ri me A - me - no dom Do - ri - me

B. A - me - no do - re A - me - no do - ri me A - me - no do - ri me A - me - no dom Do - ri - me

30

S. re - o A - me - no do - ri me A - me - no do - ri me Do - ri me am A - me - no

A. re - o A - me - no do - ri me A - me - no do - ri me Do - ri me am A - me - no

T. re - o A - me - no do - ri me A - me - no do - ri me Do - ri me am A - me - no

B. re - o A - me - no do - ri me A - me - no do - ri me Do - ri me am A - me - no

Текст песме је на „лажном” латинском језику и за њега не постоји право значење.

Аранжман за песму „Амено”, коју изводи хор Viva Vox представља а сарелла извођење ове популарне нумере и он је очувао све важне ритмичке, хармонске и мелодијске карактеристике оригинала. Мушки хор опонаша инструменталну пратњу, женски гласови доприносе контрасту и напетости, а искоришћен је и потенцијал солисте (тенор) и бит боксера. Крајњи резултат је богат звук, остатак мистичне атмосфере, коју доноси првенствено оригинална изведба, а све је обogaћено и занимљивим сценским наступом, који се огледа у веома пажљиво осмишљеном коришћењу светлосних ефеката. Аранжман ипак доноси заокруженији крај мелодије.

Темпо песме је умерено брз, нема много динамичких контраста. Хористи певају у својим природним регистрима, остварујући тако пријатну боју.

Од јула 2011, када је Viva Vox поставио „Bohemian Rhapsody” на свој официјелни канал, па до данас, она има готово 400.000 прегледа. Преко осталих извора, тај број је већи за још скоро 61.000. Бачки певачи, који такође изводе ову нумеру имају знатно мањи број приказа – у тренутку настанка рада та цифра износи само 112.

Ова песма је богата за један упечатљив, снажан, а суптилан увод (1–16. такт, 7+9), елемент који у старту одређује њену популарност. Као што и његово само име налаже, овај део уводи у причу коју композиција свакако поседује. Он започиње и завршава Бе-дуром (октавна каденца у 16. такту), али, као и много пута до сада, у песмама које смо анализирали, уочавамо крај прве фразе на акорду субдоминанте (7. такт). Даље, нумера се развија, како је и сам аутор назвао, у рапсодију – слободан облик пун музичког материјала тематски различитог, који се мајсторски надовезује један на други, стварајући при том и јединствену заокруженост. У песми, дакле нема строфа ни рефрена. Фреди Меркјури је циљано компоновао рапсодију. Поред увода издвајамо део А (Пример 4) који траје од 17. до 34. такта, а са варираним понављањем (А1) од 35. до 54. Овај сегмент песме залази у област паралелног ге-мола и доминантног Еф-дура. Потпуни контраст започиње новим тоналитетом А-дуром, који се прожима са својом истоименом молском лествицом (Пример 5). То је део В (55–95. такт), који карактерише дует солисте и хора, хармонска нестабилност и карактеристичан ритам. Након потпуно новог тематског материјала (С, који траје од 96. до 121. такта, Пример 6 – због бољег уочавања контраста биће приказан почетак вокалне деонице од 100. такта), који почиње Ес-дуром, а пред сам крај, од 117. такта тонално иступа у це-мол, потом и у ге-мол (119–120. такт), да би ипак завршио тоником Ес-дура (121. такт), попут увода, композитор даје и „закључак” (Коду) читаве приче (122–132. такт), поштујући наративни, приповедачки тип нумера, коме и „Bohemian Rhapsody” припада. Она преко паралелног це-мола и његове доминанте ге-мола (122–124. такт) достиже почетни Бе-дур и завршава његовом доминантом.

Пример 4
„Bohemian Rhapsody”

The image shows a musical score for the song "Bohemian Rhapsody". It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment (Pno.). The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 6/8. The lyrics are: "Ma-ma— Just killed a man, Put a gun a- gainst his head, pulled my". The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more complex bass line in the left hand.

Ma - ma — Just killed a man, Put a gun a - gainst his head, pulled my

Pno.

This musical score is for the song 'Ma-ma' by Queen. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are: 'Ma - ma — Just killed a man, Put a gun a - gainst his head, pulled my'. The piano part consists of a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and melodic fragments.

Пример 5
„Bohemian Rhapsody”

I see a lit - tle sil - hou - et - to of a man. Scar - a -

This is the first system of the musical score for 'Bohemian Rhapsody' by Queen. The key signature has three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 4/4. The lyrics are: 'I see a lit - tle sil - hou - et - to of a man. Scar - a -'. The piano accompaniment features a complex, syncopated bass line and a treble line with chords and melodic lines.

mouche. Scar - a - mouche, will You do the Fan - dan - go.

This is the second system of the musical score for 'Bohemian Rhapsody'. The key signature has three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 4/4. The lyrics are: 'mouche. Scar - a - mouche, will You do the Fan - dan - go.'. The piano accompaniment continues with its complex, syncopated bass line and treble line.

Пример 6
„Bohemian Rhapsody”

Текстови аутора какав је био Фреди Меркјури никада не могу бити тако једноставно и једнострано протумачени. Овакав литерарни садржај не дозвољава површна тумачења и зато су се развиле бројне теорије о томе шта Меркјури поручује песмом. Појављује се веровање да је текст настао на основу Камијевог „Странца”, што с обзиром на садржај књиге може бити вероватно, ту је и спекулација о Фредијевој борби са AIDS-ом (теорија која је мање вероватна с обзиром на годину настанка песме), његовој сексуалности, али и суицидним мислима.

Чињеница да „Bohemian Rhapsody” припада поджанру означеном као Rock опера, чини ову песму јако погодном за хорско извођење. Самим тим, намеће се закључак да и приликом састављања аранжмана, неће доћи до битних измена, односно, већина извођача ће се трудити да у извесном смислу потпуно репродукује оригинал. То је урадио и Viva Vox, који за почетак користи читав ансамбл, из кога ће се потом издвојити солиста – тенор у улози Фредија Меркјурија. Он ће једно време бити „подржан” остатком хора у улози инструменталне пратње и наравно, заштитним знаком Viva Vox-а – бит боксером. Хор бива активнији у дијалогу са солистом који се јавља и у оригиналу, међутим, он не скреће пажњу на себе, већ и у овом случају употпуњује наступ соло тенора. Бачки певачи користе класичан четворогласни хорски састав, без бит боксера и солисте, чију улогу преузима женски хор.

Нумера обилује и метричким и ритмичким особеностима. Прво, карактеристичне су промене такта (појављују се тактови 4/4, 5/4 и 2/4). Затим је ту и синкопирани ритам, као и појава великих триола. Хорови у аранжманима успевају да очувају динамичко нијансирање које је карактеристично за оригинал. Што се третмана гласа тиче, с обзиром на аутора и извођача оригинала, немогуће је говорити о једноставним и фразама лаким за певање. Солиста, односно женски хор, имали су пред собом врло захтеван музички материјал за извођење.

Из приложених анализа уочавамо да заиста дела популарне музике могу да донесу подједнако велике техничке захтеве, дрижљиво осмишљена композиторска решења, ремек-дела у стваралачком и интерпретаторском смислу, дакле све карактеристике својствене такозваној класичној музици.

Ми сматрамо да је укључивање популарне музике у хорски репертоар веома корисно. Публику треба упутити и у овај музички стил, искористити њено жанровско богатство и тако обогатити свој програм. Али, хороваође не смеју заборавити да истовремено понуде славне оперске нумере, велика ренесансна и барокна дела, фолклорне композиције из најразличитијих делова света.

Такође, охрабрујуће је што смо видели да популарне композиције које изводе мешовити хорови, а које су и најдоминантније, представљају дела чија је уметничка вредност овековечена и проверена кроз време и о којој нема сврхе расправљати. Међутим, морамо бити свесни да, када смо говорили о најизвођенијим делима популарне музике, смо заправо скоро све време анализирали концертну активност Viva Vox-а. Друге композиције, које су често извођене, а не припадају популарној музици, понављају се од региона до региона и од хора до хора. Са популарном музиком то није случај.

Исто тако, морамо истаћи да је било забрињавајуће посматрати распрострањеност цифара од 0, 1 или 2 наступа годишње. Све време, аларм је укључивала ситуација у којој хор са дугом традицијом, који долази из јужне или централне Србије, града или варошице у Војводини, својим репертоаром никако, чак ни приближно, не може да се супротстави експанзији Viva Vox-а (без икакве намере да се оспори или потцени њихов успех), који изводи искључиво популарне нумере. У тим тренуцима постоји дојазан од које би требало да стрепи читава српска културна елита, а која ме је јако подсетила на оно на шта нам је Слободан Скерлић указао још давне 1995. године у епизоди „Оркестар” култне домаће серије Отворена врата, која је своје „васкрсење нимало случајно доживела у протеклих пет, за нас кризних и тешких година. Том приликом, једној од главних јунакиња, госпођи Ангелини, професорки соло певања у пензији, била је ускраћена могућност да наступи на годишњици матуре своје гимназије са „Хабанером” из Бизеове опере Кармен, коју је припремала са својим оркестром. Њена тачка, поред експанзије турбо и техно-фолка деведесетих, није била „у тренду”. Ситуација јесте пренаглашена, уметнички обрађена и постављена у специфичан контекст читаве серије, али поента је потпуно погођена и применљива на нашу ситуацију. Не бисмо смели доћи до тренутка у коме свој репертоар у потпуности обликујемо према публици, коју се нисмо ни потрудили да образујемо. Морамо јој понудити много више од једног музичког стила, морамо је упознати са свиме што, у овом случају, моћ хорског певања нуди, и од ње начинити једну културну групу. Такође, морамо као публика бити свесни чињенице да нам „спектакл” могу приредити и уметници који изводе дела такозване класичне музике. И

изнад свега, не смемо дозволити да из репертоара ишчезну сва она велика уметничка дела, или да она постану само предах између композиција које су „у тренду”.

За крај, могли бисмо да констатујемо да наши мешовити ансамбли морају да повећају своју активност, да је потребно да помало стрепе, али и да уче од поп хорова, да се такмиче са њима, стварају им достојну конкуренцију која ће их заједно чинити још бољима. Популарна музика им сигурно може помоћи у повећању броја њихових наступа, све док њоме рационално располажу и стварају балансиран програм којим ће покрити и разне музичке стилове и историјске епохе.

Литература

- Appen, Ralf von. 2007. On the aesthetics of popular music. *Music Therapy Today*, 21, 5–25.
- Appen, Ralf von, and Markus Frei–Hauenschild. 2015. AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Perchorus – Song forms and their Historical Development. *Samples*, 13, 1–80.
- Cohen, Sara. 1993. Ethnography and Popular Music Studies. *Popular Music*, 12, 12–38.
- Duchan, Joshua S. 2007. Collegiate a Capella: Emulation and Originality. *American music*, 25, 477–506. Dostupno na: <http://www.jstore.org/stable/40071679>. [16. 03. 2016].
- Fischer, William R. 1972. What's Wrong With Being 'Popular'? *The Choral Journal*, 12, 7–8.
- Frith, Simon. 1983. *Sound effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll*. New York: Pantheon Books.
- Collins, Nick. 2010. "Computational analysis of musical influence: Musicological Case study using MIR tools." Paper presented at the 11th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR) Utrecht, Netherland, August 9–13. Dostupno na: <http://ismir2010.ismir.net/proceedings/ismir2010-32.pdf>. [03. 07. 2016].
- Hartley, John. 2006. "Discourse." In *Key Concepts in Communications and Cultural Studies*, edited by Tim O'Sullivan, John Hartley, Danny Saunders, Martin Montgomery, and John Fiske, 42–95. London: Routledge.
- Hofman, Ana. 2016. „Novi život partizanskih pesama.” *Peščanik*, 24. maj. Pregledano 3. septembar, 2016. <http://pescanik.net/novi-zivot-partizanskih-pesama/>.
- Jones, Gaynor, and Jay Rahn. 1977. Definition of Popular Music. *Journal of Aesthetic Education*, 11, 79–92.
- Kostić, Suzana. 2010. Partiture – ogledalo Horskih svečanosti: Kolekcija partitura Horskih svečanosti u Nišu kao refleksija na muzičku i kulturnu dinamiku u drugoj polovini 20. i na početku 21. veka. Niš: Niški kulturni centar.
- Milinković, Anđela. 2015. „Svakom jednak kamen: kostimi horova Horkeškart I Horkestar.” u *Jednaki i različiti: samoorganizacija alternativnog hor i orkestra*, 24–25.
- Milinković, Anđela, Kristina Grebenar, Nina Dokić, Marija Macić i Mimir Josipović. 2015. *Jednaki i različiti: samoorganizacija alternativnog hora i orkestra*.
- Rapkin, Mickey. 2008. *Pitch Perfect: The Quest for Collegiate A Cappella Glory*. New York:

Gotham.

Schumacker, Alexander C. 2013. "Incorporating Popular Music into the Choral Classroom." PhD diss., University of Miami.

Upton, Elizabeth. 2012. Concepts of Authenticity in Early Music and Popular Music Communities, *Ethnomusicology Review*, 17, 1–13. Dostupno na: <http://ethnomusicologyreview.ucla.edu>. [30. 06. 2016].

Vincent, Phyllis. 1997. "A study of community choruses in Kentucky and implications for music educations." PhD diss., University of Kentucky.

Vukmirović, Vuk. 2012. 'Dream team' i 'Glas ne žice' u finalu 'Talenta'. *Blic*, 13. februar. Dostupno na: 2016. <http://www.blic.rs/zabava/vesti/dream-team-team-i-glas-ne-zice-u-finalu-talenta/n6b28kp>. [17. 07. 2016].

Iva Jovanović

***POPULAR MUSIC IN MIXED VOICE CHORUSES
REPERTORY IN SERBIA IN 2015***

Summary

Popular music, as an important part of people's everyday life, is directly connected with the activities of the mixed voice choruses. In Serbia, they are one of the most significant forms of amateur and professional music activities. As a part of the larger research project on mixed voice choruses repertory in Serbia in 2015, our goal was to review the presence of popular music. The research used both quantitative and qualitative approach applied on a population of 101 mixed voice choruses. The obtained results show a significant presence of popular genres in the repertory of both newly formed choruses and those with long tradition. The analysis of the repertory confirmed the presence of numerous genres and subgenres, such as popular music (pop, rock, metal, blues, jazz), popular music with folk elements (urban folklore, folk songs, pop folk), spirituals, topical and protest songs (partisan and war songs), as well as popular opera and classical melodies.

Key words: popular music, choral repertory, mixed voice choruses, choral performances, Serbia.

PREDSTAVLJANJE STVARALAČKOG OPUSA UMETNIKA NA BARTF-u 2016

U okviru predstavljanja stvaralačkog opusa umetnika iz zemlje i inostranstva, na naučnom skupu *Balkan Art Forum 2016 Umetnost i kultura danas: Igra kao antropološki, estetički i pedagoški princip*, sopstveni stvaralački opus predstavila su dva umetnika: Nil Rolnik (SAD) i Aleksandar Sedlar (Republika Srbija).

Neil Rolnick

Kompozitor Nil Rolnik pionir je u upotrebi kompjutera u muzičkim izvođenjima, početkom kasnih sedamdesetih. Svojom muzikom nastalom u Njujorku od 2002. godine nastupao je širom sveta, uključujući nedavne nastupe u Kini i Meksiku i širom SAD-a. Njegovo delo za gudački kvartet *Oceans Eat Cities* izvedeno je na Samitu Ujedinjenih nacija o globalnoj klimi u Parizu decembra 2015. godine. Tokom 2016. i 2017. godine dobio je podršku od *CEC ArtsLink-a*, fondacije *Bogliasco* i *New Music USA*. Tokom osamdesetih i devedesetih godina prošlog veka, razvio je prve integrisane programe diplomskih i dodiplomskih studija u SAD, na Politehničkom institutu Rensselaer. Iako značajan deo njegovog stvaralaštva povezuje muziku i tehnologiju, te se razmatra u oblasti “eksperimentalne” muzike, Rolnikova muzika oduvek je bila veoma melodična i dostupna, a kritičari su je okarakterisali kao “sofisticiranu”, “prijatnu i privlačnu” sa “dobrim smislom za šou i humor”.

Rolnik je završio *Oceans Eat Cities* (2015) tokom 2014–2015. godine, porudžbinu festivala *Tribeca New Music*, *Cello Ex Machina* (2015), *Silicon Breath* (2014), porudžbinu Njujorškog državnog saveta za umetnosti, kao i *Dynamic RAM & Concert Grand* (2014), porudžbinu fondacije From. Tokom ovog perioda, Rolnik je takođe završio dva dela za izvođenje sa jednim laptopom, *O Brother!* i *WakeUp*.

Među ostalim skorašnjim nagradama su: Hoferova nagrada muzičkog konzervatorijuma u San Francisku (2010), nagrada Njujorške fondacije udruženja umetnika (2010), nagrada komisije fondacije From (2011), nagrada komisije za umetničku muziku Njujorškog državnog saveta (2013). U periodu 2010–2015. godine, Rolnik je dobio kao nagradu rezidencijalne boravke u koloniji MacDowell, Ucross, Djerassi, kao i Centru za kreativne umetnosti u Virdžiniji.

Rolnik je 2016. godine dobio stipendiju ArtsLink-a za rezidencijalni boravak u Beogradu, Srbija.

Aleksandar Sedlar

Aleksandar Sedlar (1982) kompozitor i dirigent, prošao je obrazovni put od srednje Muzičke škole „Josip Slavenski” u Beogradu, preko Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu; odsek za kompoziciju i orkestraciju (diplomirao 2006. u klasi profesora Vlastimira Trajkovića kao student generacije i dobitnik nagrade iz fonda Stevan Hristić); odsek za dirigovanje (diplomirao 2016. u klasi profesora Bojana Sudića), do master studija iz kompozicije koje je završio na Univerzitetu južne Kalifornije (USC Thornton) u Los Angelesu (diplomirao 2013. u klasi profesora Donalda Kroketa).

Kompozicije Aleksandra Sedlara izvođene su u zemlji i inostranstvu, uz saradnju sa značajnim pojedincima, ansamblima i muzičkim institucijama. Među njima su solisti Nemanja Radulović, Maja Bogdanović, Saša Mirković, ansambli Beogradska filharmonija, Simfonijski Orkestar RTS, Berliner Symphoniker, kao i izdavačke kuće DECCA Universal i Deutsche Grammophon.

Stvaralaštvo Aleksandra Sedlara obuhvata **kompozicije različitih žanrova:**

Varijacije za gudački kvartet i klavir (2004)

Macbeth – koncert za violinu i simfonijski orkestar u 5 stavova (2005)

Elegija za orkestar – diplomski rad za simfonijski orkestar (2006)

Double Sens Concertino za dve solo violine, klavir, harfu, čembalo i gudače (2009) – porudžbina festivala *Les Flâneries Musicales de Reims*, ujedno i početak uspešne, dugogodišnje saradnje sa renomiranim volinistom Nemanjom Radulovićem i ansamblom *Double Sens*.

Flower in the Desert za solo gitaru i gudački kvartet (2010) – porudžbina festivala *Guitar Art 2010*. u Beogradu)

Idi vidi dedu! za ženski hor, gudački orkestar i klavir (2010) – porudžbina ženskog akademskog hora *Collegium Musicum*.

3P koncert za violu i kamerni ansambl (2010) – porudžbina violiste Saše Mirkovića.

Spring in Japan 2011 za solo violinu, gudački kvintet i čembalo/klavir (2011) – porudžbina violiniste Nemanje Radulovića i ansambla *Đavolji trileri* (izdanje DECCA Universal)

Za kuma za violinu i gudače (2011)

Nokturno za flautu, violu i harfu (2012)

Srpska Fantazija za violinu i gudače (2012)

Meditacija i kolo za violinu, čelo, klarinet i klavir (2012)

Sejo, Sajo za ženski hor i kamerni ansambl (2013)

Mačkonja za bariton i kamerni ansambl (2013)

Mesečeva kći – muzička bajka/varijacije za solo violončelo, simfonijski orkestar i naratora (2014) – porudžbina dirigenta Liora Šambadala i orkestra Berlinski simfoničari (*Berliner Symphoniker*), premijerno izvedena u sali Berlinske filharmonije.

Savčo – koncert za alt saksofon i kamerni orkestar (2015) – porudžbina festivala *Belgrade SAXperience 2015*.

Uvertira "Heroj 1914" za simfonijski orkestar (2015) – nastala od muzike komponovane za istoimeni igrano-dokumentarni film.

Mystic Images of Homeland for solo accordion (2016) – porudžbina Gorana Stevanovića za festival Akkordeonfest Hannover

Prvi samostalni autorski koncert na kojem je svirao, dirigovao i pevao, Aleksandar Sedlar je održao u oktobru 2014. godine u velikoj sali Kolarčeve zadužbine, pod nazivom *Američki Resital* – srpska premijera kompozicija napisanih u Americi.

Drugi autorski koncert pod nazivom "Prijatelji, braća, kumovi" organizovan povodom deset godina od premijere vilonskog koncerta *Macbeth*, sa solistom Milošem Petrovićem uz pratnju simfonijskog orkestra Prijatelji, održan je u novembru 2015. godine u velikoj sali Kolarčeve zadužbine. Pored *Macbetha* na tom koncertu je premijerno izvedena *Uvertira Heroj 1914* i *svita iz Mesečeve kćeri* za violinu i orkestar.

Pedagoška delatnost Aleksandra Sedlara obuhvata angažovanje na Katedri za kompoziciju i orkestraciju na FMU u Beogradu 2007/08 godine u svojstvu asistenta profesora Vlastimira Trajkovića. Radio je i kao asistent na katedri za popularnu muziku Univerziteta južne Kalifornije (USC Thornton School of Music) 2012/13. Trenutno je docent na Katedri za stručno-umetničke predmete Fakulteta umetnosti u Nišu.

PRESENTATION OF ARTISTS' CREATIVITY OPUS AT BARTF 2016

Within the creative presentation of artists from the country and abroad, at the national scientific forum with international participation *Balkan Art Forum 2016. Art and culture today: Play as an anthropological, aesthetic and pedagogical principle*, two artists presented their creative opus: Neil Rolnick (USA) and Aleksandar Sedlar (Serbia).

Neil Rolnick

Composer Neil Rolnick pioneered the use of computers in musical performance, beginning in the late 1970s. Based in New York City since 2002, his music has been performed world wide, including recent performances in China and Mexico and across the US. His string quartet *Oceans Eat Cities* was performed at the UN Global Climate Summit in Paris in Dec. 2015. In 2016 and 2017 he received support from *CEC ArtsLink*, the *Bogliasco* Foundation and *New Music USA*. Throughout the 1980s and '90s he developed the first integrated electronic arts graduate and undergraduate programs in the US, at Rensselaer Polytechnic Institute. Though much of his work connects music and technology, and is therefore considered in the realm of "experimental" music, Rolnick's music has always been highly melodic and accessible, and has been characterized by critics as "sophisticated," "hummable and engaging," and as having "good senses of showmanship and humor."

In 2014 and 2015 Rolnick completed *Oceans Eat Cities* (2015), commissioned by the *Tribeca New Music Festival*, *Cello Ex Machina* (2015), *Silicon Breath* (2014), commissioned by the New York State Council on the Arts, and *Dynamic RAM & Concert Grand* (2014), commissioned by the Fromm Foundation. During this period, Rolnick also completed two solo laptop performance pieces, *O Brother!* and *WakeUp*.

Other recent awards include the 2010 Hoefler Prize from the San Francisco Conservatory of Music, a 2010 NY Foundation for the Arts Fellowship, a 2011 Fromm Foundation Commission, and a 2013 NY State Council on the Arts Music Commission. From 2010 to 2015 Rolnick was awarded residencies at the MacDowell Colony, Ucross, Djerassi and Virginia Center for Creative Arts.

In 2016 he was awarded an ArtsLink Grant for a residency in Belgrade, Serbia.

Aleksandar Sedlar

Aleksandar Sedlar (1982) composer and conductor, passed his educational path from the secondary music school “Josip Slavenski” in Belgrade, through the Faculty of Music Art in Belgrade; Department of Composition and Orchestration (graduated in 2006 in the class of professor Vlastimir Trajković as the valedictorian and the laureate of the Stevan Hristić fund Award); Department of Conducting (graduated in 2016 in the class of professor Bojan Sudjić), to the master of Composition which he completed at the University of Southern California (USC Thornton) in Los Angeles (graduated in 2013 in the class of professor Donald Crockett).

The compositions of Aleksandar Sedlar were performed in the country and abroad, in cooperation with prominent individuals, ensembles and music institutions. Among them are: soloists as Nemanja Radulović, Maja Bogdanović, Saša Mirković, ensembles as Belgrade Philharmonic Orchestra, RTS Symphony Orchestra, Berliner Symphoniker, as well as publishers DECCA Universal and Deutsche Grammophon.

Aleksandar Sedlar's opus includes **compositions of different genres:**

Variations for string quartet and piano (2004)

Macbeth - concert for violin and symphony orchestra in 5 movements (2005)

Elegy for Orchestra – graduation work for symphony orchestra (2006)

Double Sens Concertino for two solo violins, pianos, harp, harpsichord and strings (2009) – commissioned by the festival of *Les Flâneries Musicales de Reims*, marking the beginning of successful long-term cooperation with renowned violinist Nemanja Radulović and *Double Sens* ensemble.

Flower in the Desert for solo guitar and string quartet (2010) - commissioned by the *Guitar Art Festival 2010* in Belgrade

Go see Grandpa! for female choir, string orchestra and piano (2010) - commissioned by the female academic choir *Collegium Musicum*.

3P concert for viola and chamber ensemble (2010) - commissioned by violist Saša Mirković.

Spring in Japan 2011 for solo violin, string quintet and harpsichord/piano (2011) - commissioned by violinist Nemanja Radulović and *The Devil's Thrills* ensemble, published by DECCA Universal)

For the Godfather for violin and strings (2011)

Nocturno for flute, viola and harp (2012)

Serbian Fantasy for violin and strings (2012)

Meditation and “*kolo*” for violin, cello, clarinet and piano (2012)

Sejo Saja for the female choir and chamber ensemble (2013)

Mačkonja for baritone and chamber ensemble (2013)

Moon's Daughter - musical fairy tale/variations for solo cello, symphony orchestra and narrator (2014) - commissioned by conductor Lior Shambadal and *Berliner Symphoniker* orchestra, premierely performed at the Berlin Philharmonic Hall.

Savcho - concert for alt saxophone and chamber orchestra (2015) - commissioned by *Belgrade SAXperience festival 2015*.

"Heroe 1914" Overture for the symphony orchestra (2015) - originating from music composed for the same play documentary film.

Mystic Images of Homeland for solo accordion (2016) - commissioned by Goran Stevanović for Akkordeonfest *Hanover Festival*

Aleksandar Sedlar held his first solo concert at which he played, conducted and sang in October 2014 in the Kolarac Endowment hall, entitled American Resital - Serbian premiere of compositions written in America.

The second author's concert, entitled "Friends, brothers, godfathers", organized on the occasion of ten years from the premiere of Macbeth violin concert, with soloist Miloš Petrović accompanied by the symphony orchestra Friends, was held in November 2015 in the Kolarac Endowment hall. Besides *Macbeth*, "*Heroe 1914*" Overture was premiered at the concert, as well as suite from *Moon's Daughter* for violin and orchestra.

Aleksandar Sedlar's pedagogical activity includes engaging in Department of Composition and Orchestration at Faculty of Music Art in Belgrade in 2007/08 as assistant of professor Vlastimir Trajković. He worked as an assistant at Department of popular music at the University of Southern California (USC Thornton School of Music) in 2012/13. Currently, he is an assistant professor at Department of professional artistic subjects at Faculty of Arts in Niš.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд