
UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU



Interdisciplinarne studije

Teorija umetnosti i medija

Doktorska disertacija

Uloga novih medija u savremenom muzičkom izvođaštvu

(Razvoj prakse muzičkog izvođaštva u odnosu na društveno-kulturni kontekst i implementaciju novih tehnologija u okvirima performansa, redizajniranog instrumentarijuma, arhiviranja i pedagogije muzičkog izvođaštva)

Autor: Tijana Lukić

Mentor: dr Sonja Marinković, red. prof.

Beograd, oktobar, 2021. godina

Mentorka:

dr Sonja Marinković, redovni profesor, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju

Članice komisije za ocenu i odbranu:

dr Anica Sabo, redovni profesor u penziji, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za Muzičku teoriju

dr Tijana Popović-Mladenović, redovni profesor, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju

dr Biljana Leković, docent, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju

dr Sanela Nikolić, docent, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti, Odeljenje komplementarnih naučno-stručnih disciplina

Izjava zahvalnosti

Rad na disertaciji oplemenjuje ne samo zbog konkretnog pravca stručnog razvoja, već i zbog neprocenjivih trenutaka u kojima smo osnaženi podrškom i razumevanjem ljudi bez kojih ostvarenje cilja možda ne bi bilo moguće i zbog kojih znamo da nismo usamljeni u svojim idejama i životu. Zato sam zahvalna mentorki prof. dr Sonji Marinković koja me je od početka studija usmeravala pravim savetima, ukazivala na to kako se pomeraju granice mogućnosti za stepen više, pomogla da osvojim planinu od literature koja se činila neprohodnom, da ne posustanem kada me sustigne teret obaveza tokom trista šezdeset pet dana u godini. Zahvalnost osećam i prema porodici Maši i Miroslavu, koji su bili u prvom redu podrške, dok su se u ovaj period života zauvek upisali i dragoceni dijalozi, ali i anegdote sa članovima porodice Sabo, Glišić, Martinović i Lukić.

APSTRAKT

Uticaji tehnologije i novih medija na pravce razvoja instrumentalne izvođačke prakse tokom 20. i početkom 21. veka odredili su pojavu novih diskursa u savremenom izvođaštvu. Oni se razlikuju od tradicije koja je do tada negovana, što je u praksi i institucionalnim okvirima dovelo do potrebe za mapiranjem fenomena i uspostavljanjem potencijalne sistematizacije ne bi li se objedinile različite umetničke prakse koje su se razvile u pomenutoj disciplini. One su predmet doktorske disertacije sa temom *Uloga novih medija u savremenom muzičkom izvođaštvu (Razvoj prakse muzičkog izvođaštva u odnosu na društveno-kulturni kontekst i implementaciju novih tehnologija u okvirima performansa, redizajniranog instrumentarijuma, arhiviranja i pedagogije muzičkog izvođaštva)*.

Primenjujući principe poststrukturalističkih i teorija novih medija u istraživanju transformacije izvođaštva, njegovih pojedinačnih gradivnih elemenata, zatim pozicija koje ono ima u odnosu sa ostalim vidovima umetnosti, ali i tehnokulturom, cilj istraživanja bio je da se definišu uzroci različitih priroda performansa koji su proizašli iz sinteze sa tehnologijom i novim medijima. Sistematizovanjem pojava u okvirima umetničke muzike, došlo se do zaključka da je stepen prisustva tehnologije u izvođenju (bilo u vidu instrumentarijuma, interaktivnog sistema, računara ili virtuelnog prostora) srazmeran stepenu transformacije koja određuje ulogu izvođača i oblik izvođenja u okvirima muzičke umetnosti, ali i okvirima savremene umetnosti i kulture, što je novina u odnosu na praksu iz prethodnih vekova. Sinteza umetnosti i tehnologije ukazala je na težnju poništavanja granica između umetnosti, tehnologije i života. Lančane promene su se odrazile na ceo niz: kompozitor – delo – izvođač – instrument – prostor u kom se događa izvođenje – publika, ukazujući da na ontologiju, fenomenologiju i hibridnost svakog elementa tog niza deluju uzročno-posledične veze posredovane tehnologijom. Zato se susrećemo sa izvođačem koji se prilagođava novim parametrima izvora i estetike zvuka, menja odnose telesnog prisustva u odnosu na tehničko-interpretativne zahteve, koji su često neumetnički i povezani sa tehnološkim sistemima, ekranima i protezama. Njegova čula su produžena do granice nestajanja, odnosno virtuelnog postajanja. Pojam prostora u kom se događa čin izvođenja se proširuje na prostor novih medija i interneta, zbog čega se i pažnja publike parcijalizuje i određuje kroz sistem pravila društveno-političkih i tržišnih vrednosti.

„Pojačan odnos” postaje imperativ novog izvođaštva. U instrumentarijum su uvedeni hiper instrumenti, električne verzije nekadašnjih akustičnih instrumenata, kao i njihove digitalne verzije. Tehnološke inovacije su podstakle mogućnosti interdisciplinarnosti u disciplini muzičkog izvođaštva, jer se pokazalo da se iz nje mogu raditi istraživanja prema drugim disciplinama, pored toga što je sama bila predmet istraživanja. Zato je jedan segment disertacije posvećen rezultatima istraživanja sa Univerziteta koji se bave interdisciplinarnim pristupima izvođaštvu (između ostalih umetničkih oblasti) spajajući ga sa oblastima neurofiziologije, psihologije i tehničkim naukama. Komparativni pristup u teorijskoj analizi ima za cilj da ukaže na razlike, ali i sličnosti modaliteta novog izvođaštva i njihovu suštinsku vezu sa tradicionalnim vidovima izvođaštva čime se ukazuje na njihovo zajedništvo i pripadnost disciplini izvođačke umetnosti uprkos materijalnim razlikama.

Ključne reči: muzičko izvođaštvo, transformacija, novi mediji, tehnologija, interdisciplinarnost, multidisciplinarna praksa.

ABSTRACT

Influence of technology and new media on the course of development of the instrumental performance practices during the 20th and in the beginning of the 21st century led to the appearance of new discourse in modern performing arts. They differ from the previously nurtured traditions, which in practice and within the institutionalized frameworks brought about the need to map this phenomenon and establish a potential systematization, in order to unite various artistic practices developed in said discipline. They are the topic of the doctoral dissertation titled *Role of New Media in Modern Musical Performing Arts (Development of Musical Performing Arts Practice in Relation to the Social and Cultural Context and the Implementation of New Technologies in Performance, Redesigned Instrumentarium, Archiving and Musical Performing Arts Teaching)*.

Applying the principles of post-structuralist and new media theories on the research of the transformation of performing arts, its individual structural elements, and its positions in relation to other forms of art, as well as the techno-culture, this research aimed to define causes of various types of performances that stemmed out of synthesis with technology and new media. Through systematization of occurrences within musical art, we have come to the conclusion that the degree of presence of technology in performing (in form of instruments, interactive systems, computers or virtual space) corresponds to the degree of transformation defining the role of performer and form of performance within the parameters of musical art, but also within the parameters of modern art and culture, which is a novelty regarding to the practices of previous centuries. Synthesis of art and technology points out at the tendency to erase the borders between art, technology, and life. Chain changes affected the entire sequence: composer – work of art – performer – instrument – space where the performance is taking place – audience, showing that the ontology, phenomenology, and hybridity of each element in this sequence is affected by the causal link mediated by technology. Therefore, we find the performer who adapts to new parameters of source and esthetics of sound, changes the relation between physical presence and technical interpretative demands, often non-artistic and connected to technological systems, screens, and props. Their senses are extended to the limits of disappearance, or rather virtual existence. The notion of space in which the act of performing takes place is extended to the space

of new media and the internet, due to which audience's attention is partialized and defined through the system of socio-political and commercial value regulations.

“Increased connectivity” becomes the imperative of new performing arts. Instrumentarium now includes hyper instruments, electric versions of formerly acoustic instruments, as well as their digital versions. Technological innovations increased the possibility of interdisciplinarity within musical performing arts, as it has been shown that, from this field, research could be conducted in other disciplines; while they have also been object of research themselves. Therefore, one segment of this dissertation is dedicated to the results of university research dealing with interdisciplinary approaches to performing arts (among other artistic fields), connecting them with the field of neurophysiology, psychology, and technical sciences. Comparative approach in theoretical analysis aims to point out the differences, as well as the similarities in the modalities of new performing arts and their essential connection to the traditional forms of performing arts, highlighting their unity and the fact that, despite substantial differences, they belong to the discipline of performing arts.

Key words: musical performing arts, transformation, new media, technology, interdisciplinarity, multi-discipline practice.

Sadržaj

UVOD.....	1
1. Status muzičkog izvođaštva do 20. veka	10
1.1 Odnos muzičkog dela i čina njegovog izvođenja do 20. veka.....	19
1.2 Virtuozitet	20
1.3 Sluh, tonalnost, intonacija.....	23
1.4 Uticaji nacionalnih škola.....	25
1.5 Novi kompozicioni postupci i novi izvođački pristupi.....	26
1.6 Uloga muzičkog izvođača na početku 20. veka.....	36
1.7 Pozicije izvođaštva u veku tehničke reprodukcije.....	49
1.7.1. Vibrato	52
1.7.2. Tempo	54
2. Poststrukturalističke rasprave o izvođaču/izvođenju	59
2.1 Dekonstrukcija stabilnih formi (Notni zapis i njegova tumačenja)	62
2.2 Decentralizacija i deterritorijalizacija prostora muzičkog izvođaštva	71
2.2.1. Proširivanje prostora za izvođenje muzike	71
2.2.2. Studio kao novi prostor izvođaštva.....	73
2.2.3. Nova materijalnost prostora.....	74
2.2.4. Društveno-politički kontekst koncertnog prostora.....	77
2.3. Medijski posredovano izvođaštvo: „Medij je poruka”	79
2.3.1. Medij kao instrument	86
2.4. Publika kao svedok promena (tranzicija u međusobnim odnosima izvođača i publike)	88
2.5 Od statusa subjekta umetnosti do statusa umetnika.....	92
2.6. Muzičko izvođaštvo u drugoj polovini 20. veka (performans i kontekstualnost).....	94

2.7. Muzičko izvođaštvo kao proizvodnja	99
2.7.1. Uticaj Kulturne industrije na muzičko izvođaštvo.....	100
2.7.2. Proizvodnja identiteta u diskursu novih medija – violinista Stefan Milenković	106
3. Pozicija izvođaštva u Tehnokulturi.....	112
3.1. Transformacija muzičkih instrumenata: električna violina, hiper violina i vajper violina	117
3.1.1. Električna violina	118
3.1.2. Hiper violina	121
3.1.3. Vajper violina.....	122
3.1.4 <i>Tape bow</i> i tehnološki produžeci multidisciplinarne umetnice Lori Anderson	125
3.1.5 Akustika u signalima: odnos prema tonu naspram zvučnih efekata	129
3.1.6 Na raskršću: od <i>izvođenja</i> do <i>izvedbe</i>	132
3.2 Transformacija orkestarskog tela – Od simulacije ka simulakrumu.....	137
3.2.1 Biološko telo ansambla.....	138
3.2.2. Hibridno telo	139
3.2.3 Komunikacija kao posebna odlika spajanja tehnologije i izvođaštva.....	143
3.2.4 Virtuelni orkestar kao simulakrum tela (Wii tehnologija).....	145
3.2.5 Virtuelni instrumenti	148
3.3. Savremeni pravac izvođaštva na <i>Međunarodnoj tribini kompozitora</i>	151
3.3.1. Elektroakustička muzika.....	152
3.3.2. Muzika za traku.....	153
3.3.3. Višemedijska dela	155
3.3.4. Predstavljanje ili zastupanje prošlosti?	157
3.3.5 Uloga publike koja od pasivne postaje inter/aktivna	159
3.3.6 Izvođaštvo u novim medijima.....	164

3.3.7 Tehnološko kao nova materijalnost izvođaštva	171
3.4 Istraživanje muzičkog izvođaštva tehnologijom (Institut za interdisciplinarna istraživanja- CIRMMT)	174
3.4.1. Otvoreni orkestar (Open orchestra)	175
3.4.2. Istraživanja bioloških i funkcionalnih sposobnosti izvođača.....	178
3.4.3 Pitanje medijskog određenja discipline savremenog muzičkog izvođaštva	179
ZAKLJUČAK.....	182
LITERATURA	189

UVOD

Poput savremenika koji su tokom 20. i početkom 21. veka u svim oblastima umetnosti prihvatili tehnološki medijizovanu umetnost, kulturu, svakodnevni život i stali „u red za virtuelni kruh” (M. Gržinić, 1998), deo muzičkih izvođača prigrlilo je ideju tehnološkog upliva u instrumentarijum, digitalizovanu produkciju i arhiviranje, kao i uticaje novih medija usmeravajući nove pravce u kojima se kretala oblast muzičkog izvođenja. „Novim medijima u umetnosti (eng. *new media art*) nazivaju se umetničke prakse zasnovane na uvođenju „novih” ili do tada „nekorišćenih” medija u tradicionalno definisani medijski identitet umetničkih disciplina” (Šuvaković, 2011: 500). Oni su doveli do razvoja novog diskursa u oblasti muzičkog izvođaštva i pokrenuli pitanja koja se odnose na promene u vidu nove materijalnosti, prostornosti, izvođačke tehnike, zatim statusa izvođaštva u umetnosti, društvu i kulturi, kao i do povezivanja sa drugim umetničkim i neumetničkim oblastima. Zato što su tehnologija i novi mediji postali neodvojiv segment muzičkog izvođaštva, što se razrađuje u doktorskoj disertaciji pod nazivom *Uloga novih medija u savremenom muzičkom izvođaštvu (Razvoj prakse muzičkog izvođaštva u odnosu na društveno-kulturni kontekst i implementaciju novih tehnologija u okviru instrumentarijuma, performansa, arhiviranja i pedagogije muzičkog izvođaštva)*. U njenom centru stoji hipoteza da je stepen ulaženja tehnologije u okvir instrumentarijuma, izvođačkog čina, njegove postprodukcije i medijskog prostora, srazmeran stepenu proširivanja discipline izvođačkih umetnosti i okvira delovanja muzičkog izvođača koji se pozicionira u novoj ulozi u svetu umetnosti, društvenom i kulturološkom kontekstu.

Da bi se uvidelo šta je sve uticalo na transformaciju u ovoj oblasti, razmatrane su pojave koje su direktno uticale na postupke i procedure u izvođaštvu, poput različitih pojavnosti muzičkog dela (što je uticalo na izmene u analizi dela, tehnikama izvođenja, elementima koji se uvode u izvođenje), tehnoloških promena u instrumenarijumu, tehnološki proširenim ansamblima, pa sve do novog poimanja prostora i proširene realnosti koji su uzrokovani uvođenjem digitalne tehnologije i novim medijima. Shodno tome nametnula se potreba da se teorijskim sagledavanjem ontologije i fenomenologije izvođačke prakse razume i definiše odnos izvođača sa analognom, digitalnom tehnologijom, novim medijima, kao što je to bio slučaj sa muzičkim delom čiji su odnos sa tehnologijom razmatrali i definisali muzikolozi i teoretičari

savremene umetnosti i kulture na primerima kompozicija pisanih za izvođenje na traci, specijalizovanim tehnološkim sistemima i računaru, ili uz korišćenje ovih sredstava. U literaturi koja se odnosi na umetničke prakse koje su promenile medijski identitet primetno nedostaje definisanje istih ili sličnih postupaka u praksi muzičkog izvođenja, koje je tokom 20. veka pratilo heterogene tokove muzičke umetnosti na krilima tehnoloških intervencija, bilo da su u pitanju naučni pristupi tehnologiji (eksperimentalna faza avangarde), masmedijima (radio, film, televizija) ili istraživačkom odnosu u kom se izvođači uključuju u stvaranje i izučavanje instrumenata, interaktivnih sistema, kao i multimedije.¹ Uloga izvođača rasla je sa potencijalnošću novih medija koji su postajali deo muzičkog izvođenja i performansa. U cilju predočavanja tehnološkog upliva u pomenutoj praksi dalja tekstualna analiza bazira se na razradi promena koje su se događale na nivou ključnih elemenata koji su uticali na njenu transformaciju.

Cilj disertacije bio je pronalaženje odgovora na pitanja: šta je nasleđe sa kojim se ušlo u 20. vek; da li se negiraju određeni postulati te tradicije; kakvi su efekti transformacije nasleđa pod uticajem nove stvarnosti; koje su odlike novih vidova izvođaštva? Istraživanje je rađeno sa težnjom da se dâ doprinos u uspostavljanju tipologije izvođaštva u tehokulturi. Odnos sa tehnologijom se nije razvijao kotinuirano, jer su na njega uticale inicijative pojedinih umetnika ili specijalizovanih institucija, koji međusobno nisu bili ujedinjeni u smislu pripadajuće umetničke poetike, stila ili sa razvijenom svešću da se deluje u okvirima definisane forme izvođaštva. Iako su primeri razučeni i pojavljuju se u različitim krajevima evropskog i američkog kontinenta, mogu biti objedinjeni sa namerom da se ukaže na postupke koji su uticali na tranziciju kroz koju je prošla praksa u svom razvoju od interpretatorske uloge (u tradicionalnom određenju), preko transformisanih oblika do umetničkih formi tehokulture. Zato se sistematizacijom i mapiranjem pozicija koje ono zauzima u kontekstu umetničkih pravaca kreće od neoavangarde pedesetih i šezdesetih godina 20. veka do tehnoumetnosti devedesetih godina i početkom dvehiljadite. Problematizacijom fenomenologije i ontologije izvođaštva u novim medijima, dolazi se do ispitivanja metamorfoze telesnog, novog poimanja prostora i uloga koje su promenile status izvođača u savremenoj umetnosti u odnosu na status do 20. veka.

¹ U ovoj fazi definisanja uloge medija u izvođaštvu, uključivanje vokalnog izvođaštva bi otvorilo široku diskusiju koja zahteva posebnu pažnju i analizu pojava, koje bi se mogle sagledati iz perspektive teorija semiologije, književnosti, roda, estetike, postkolonijazma, novih medija. Zato se istraživanje razvija u okvirima instrumentalne prakse.

U prvom poglavlju polazi se od statusa muzičkog izvođaštva u muzičkoj umetnosti, u društveno-istorijskom kontekstu evropskih zemalja, da bi se sagledali uslovi u kojima se praksa razvijala pre prvih primera prožimanja sa tehnologijom, ali i da bi se bolje razumele promene koje su usledile u njenim okvirima tokom 20. veka. U hronološkom pregledu su obuhvaćeni najznačajniji centri izvođaštva uz isticanje njihovih razlika u pristupima sviranja na instrumentima, njihovom tretmanu od strane kompozitora, koji su im određivali značaj u odnosu na druge instrumente u okviru ansambala, ali se dolazi i do analize pozicije izvođača u društveno-istorijskom aspektu. U drugoj polovini 19. veka napravljen je značajan pomak. Pojavom grafofona i gramofona, prevaziđen je, do tada izražen stalni nedostatak zvučnog traga interpretacije ostvarene u određenom vremenu. To je uticalo na 'materijalizovanje' muzičkog izvođaštva. Njegov trag se do tada neposredno ostvarivao samo u arhivama novinskih i naučnih kritika i literaturi o izvođačima. Sada su stvoreni drugačiji uslovi za njegovo proučavanje i analiziranje, što dovodi do krupnih promena u statusu same discipline teorija i istorija izvođaštva. Odabir primera u disertaciji se u najvećoj meri odnosi na violinsko izvođaštvo, jer ono ima kontinuitet zastupljenosti u solističkom, kamernom, orkestarskom muziciranju. Svi instrumenti su u osnovi prolazili kroz slična ili ista prožimanja sa tehnologijom tokom svog razvoja, te se zaključci doneti na osnovu violinskog izvođaštva mogu odnositi i na pojave u izvođačkim praksama na drugim instrumentima.

U prvom poglavlju se postavljaju pitanja: gde je bila slaba tačka izvođačke prakse i šta je nedostajalo da bi ona imala mogućnost da dokaže svoj sistem vrednosti i da u svetu umetnosti dostigne status koji je ostvarila kompozitorska delatnost?

Odnos muzičkog dela i izvođaštva razrađuje se na pojedinačno analiziranim elementima poput virtuoziteta, sluha, tonalnosti i intonacije. Ukazuje se na suštinske promene sa kojima se izvođaštvo susretalo prilikom novih kompozicionih tehnika dodekafone, serijalne, muzike masa, avangarde i prvih dodira sa tehnologijom kao ravnopravnim akterom u izvođenju. Brojna teorijska razmatranja novih kompozicionih tehnika koje su uticale na nastanak i zapis muzičkog dela, nisu podjednako analizirala i efekte koje su kompozicioni postupci imali na izvođačku tehniku. Zato se u fokusu prvog poglavlja nalaze fenomeni koji su sa promenama u nastanku i zapisivanju dela uticali i na izvođaštvo, na pojedinačne elemente izvođačke tehnike, ali i taktike istraživanja umetnosti i istraživanje putem umetnosti.

U drugoj polovini 20. veka prisustvo izvođača u novim medijima uvelo ih je u diskurs društveno-političkog predstavljanja i delovanja. U njima je ono našlo prostor i priliku da se ostvari u novoj ulozi, moglo bi se reći i objedini različite vidove savremenog izvođaštva koji više nisu mogli da se stave pod krov teorije i istorije izvođaštva kakva je definisana pre tehnološke i medijske ekspanzije. To proizilazi iz interdisciplinarnosti koja je postala sastavni deo savremenog muzičkog izvođaštva. Ono je u veku tehničke reprodukcije prilagodilo određene aspekte prakse u odnosu na tumačenja „mehaničke reprodukcije” i „aure”, kao i masmedijskog uticaja. U doktorskom radu analizirane su interdisciplinarne pojave u savremenoj umetnosti, sa polazištem iz oblasti muzičkog izvođaštva kao centralne discipline ne bi li se došlo do primera sa kojima se potvrđuje probijanje disciplinarnih granica i definišu pravci za sistematizacije u okviru ove oblasti.

Drugo poglavlje obuhvata raspravu o muzičkom izvođaštvu na principima poststrukturalističkih teorija. Polazeći od dekonstrukcije stabilnih formi notnog zapisa dolazi se do problematizovanja analize i izvođenja dela, jer su individualni pristupi u komponovanju uzrokovali dekonstrukciju pravila koja su u izvođaštvu predstavljala utvrđene principe za analizu i izvođenje dela. Izvođaštvo se našlo u nezavidnom položaju, jer je do tada institucionalno obrazovanje u najvećem obimu podučavalo izvođače na stabilnim, utvrđenim postulatima kompozitorskih praksi koje su pripadale određenim stilovima karakterističnim za prethodne epohe. Prevazilaženje konzistentnosti tradicionalnog vida muzičkog izvođaštva, postignuto je pojavljivanjem novih, složenih spajanja medijskih i disciplinarnih praksi. Zato se u daljem radu muzičko izvođaštvo analizira i u odnosu na pojavu i razvoj hibridnih umetnosti, kojima pripadaju performans, instalacija, umetnost otvorenog dela², multimedijalna, interdisciplinarna, postmedijska i metamedijska umetnost. Hipertekstualni zapisi, imerzivni sistemi, digitalni, redizajnirani i virtuelni instrumenti i simulirano okruženje, uzrokovali su nove vidove izvođenja muzičkih dela, sa kojima su se pojavili i zahtevi novog umetničkog izraza čime se praksa muzičkog izvođaštva razgranala i prevazišla okvire dotadašnje oblasti. Tačnije, sinteza umetnosti i tehnologije ukazala je na težnju poništavanja granice između umetnosti, tehnologije i života.

Decentralizacija mesta izvođenja pokrenula je razmatranje pojma prostora koji je deteritorijalizovan postupkom izmeštanja u nove medije, uzrokujući i lančanu reakciju

² U. Eko (1965) je postavio značenje pojma otvorenog dela.

decentriranja tela, subjekta, u određenom vidu i muzičkog dela i izvođaštva, jer su oni sa promenom prostora osetili izmene u pojedinim aspektima, ali su i dalje zadržali svoju suštinu u zvučnosti. U tranziciji se mimikrija pokazala kao rešenje u nameri da se opstane u novim prostorima i stvorila je privid prilagodljivosti izvođaštva u tehnokulturnom okruženju.

U postrukturalističkim principima analize dekonstrukcija u izvođaštvu predstavljena je kroz četiri modela instrumentalne izvođačke prakse, koji su proistekli iz dekonstrukcije tonalnog centra, ritma, vremena i zapisa, što je rezultiralo promenom pojma intonacije, strukture ritma, istovremenog prisustva različitih vremenskih dimenzija. Decentralizacija mesta na kom se odvija izvođenje muzike, ogleda se u prelasku u nove prostore medijske materijalnosti. U ovom segmentu istraživanja definišu se sistemske promene. Studije slučaja u ovom poglavlju oslikavaju probleme izvođenja uloge umetnika/izvođača i stvaraoca/teoretičara Džona Kejdža (J. Cage), Karlhajna Štokhauzena (K. Stockhausen) i Lori Anderson (L. Anderson). Načini na koje mediji posreduju muzičko izvođaštvo, posmatraju se iz perspektve teorija M. Makluana (M. McLuhan), L. Manoviča (L. Manovich), V. Benjamina (W. Benjamin) i R. Viliijamsa (R. Williams).³

Promene na koje se ukazuje u izvođaštvu reflektovale su se na publiku, jedan od činilaca u nizu kompozitor – izvođač – publika, jer se od postupka u kom se izvodi za publiku išlo ka izvođenju sa publikom, da bi se stiglo do muzičkih dela koje izvodi publika. Zbog toga se postavlja pitanje kakvi su međusobni odnosi izvođača i publike u muzičkom izvođaštvu pre i posle implementacije tehnologije i novih medija u izvođački proces? U traženju odgovora se došlo do pojmova kontekstualnog i otvorenog muzičkog dela, zatim prostora koji prelazi u okvire novih medija čime je tradicionalno shvatanje scene decentralizovano, a forma muzičkog događaja transformisana. Publika je u tim uslovima neminovno menjala odnos prema izvođaštvu, da bi ga ponovo formirala pod uticajima potrošačke kulture i principa novih medija. Tokom razvoja kulturne industrije medijska posredovanja izvođaštva uticala su na formirnje sistema proizvodnje koji se u slučaju muzičkih izvođača odnosio na sistematizaciju rezultata kojom se predstavljaju proizvod rada poput: monetizacije koncertnih i diskografskih aktivnosti, konkretnog broja osvojenih priznanja, broja odsviranih koncerata, obima diskografije i drugih

³ Uz njih polazište za tumačenje uticaja novih medija i tehnologije na društvo, kulturu, umetnost, daju i teorije koje su izveli: P. Virilio (2000), M. B. N. Hansen (2004), Dž. Bolter i R. Garusin (2000), McNair, B. (2002). A. Brings i K. Pol (2005), Matelart/ M. Matelart (1992).

aktivnosti koje daju materijalne *proizvode* u odnosu na koje se umetnik vrednuje od strane društva, odnosno auditorijuma/potrošača. S druge strane, mediji su omogućili proizvodnju jedinstvene kombinacije identiteta izvođača, jer su mu neophodni zarad jedinstvenosti kojoj teži ne bi li se izdvojio od uniformnosti masovne proizvodnje u umetnosti. Pojam medija u tradicionalnom i savremenom izvođaštvu detaljno se obrađuje u drugom poglavlju, dok se sagledavanju stepena tehnoloških promena posvećuje naredno poglavlje.

Pozicije izvođaštva u tehokulturi razrađuju se u trećem poglavlju disertacije zbog toga što su nove tehnologije implementirane u instrumentarijum, ansamble i čin performansa. Nasleđe izvođaštva se u svim segmentima razvilo u multidisciplinarno izvođaštvo. Da bi se definisali načini transformacije, polazi se od odnosa tehokulture i izvođaštva u cilju dolaženja do odgovora kakvo je izvođaštvo bilo kada je uspostavljena tehokultura i kada su počeli tehnološki uplivi na instrumentarijum i ansamble? Šta su pozitivne strane istraživanja izvođaštva putem tehnologije? Na koji način su novi mediji postali prostor izvođaštva u sferi pedagogije i koncertnog delovanja? Zato se diskusija o transformaciji mora započeti od analize implementacije tehnologije na instrumentarijum, što je polazna tačka trećeg poglavlja koje je u potpunosti posvećeno izmenama muzičkog instrumentarijuma, da bi se potvrdila teza o transformaciji u užem smislu. Taj fenomen je inače razrađivan u sva tri poglavlja disertacije na osnovama teorije muzičkog izvođaštva, istorije i teorije muzike, novih medija, studija kulture, poststrukturalizma i novih tehnologija. Polazeći od analize tehnologije kao 'proteze' ili 'produžetka tela' umetnika (M. Makluan/ V. Mikić/ D. Haravej /D. Haraway/) usvaja se teza da ona u izvođaštvu dobija ulogu instrumenta ili komunikatora. Dalje istraživanje se kreće u pravcu analize tehnoloških mogućnosti kreiranja simulirane i virtuelne sredine u kojoj se odvija muzičko izvođenje i njegova simulirana verzija. Primeri koji to podražavaju odnose se na programabilne sisteme u kojima se odvaja reprezentacija izvođačkog tela od realnosti. To se postiže ekranom, tehnološkim zaslonom za odvajanje subjekta od realnosti. On ga zamenjuje fantazmom, odrazom izvođačkog tela na površini ekrana (Ž. Bodrijar /J. Baudrillard/). Pored istorijskog pregleda razvoja sinteze tehnologije sa činom izvođenja, fokus se stavlja na transformaciju violine kao instrumenta koji je prisutan u solističkom, kamernom i orkestarskom izvođenju, ali i kao vrsta instrumenta na kom se jasno vidi tehnološka metamorfoza. Akustična, električna, hiperviolina i vajper violina, postavile su interpretativne zahteve u savremenoj muzici, dok se na primeru orkestarskog ansambla kao izvođačkog tela, prate faze koje su u ovom istraživanju imenovane

kao faze biološkog tela, hibridnog – simuliranog, do faze simulakruma nekadašnjeg biološkog tela. Analizom audio-vizuelne građe razmatraju se razlike u zvučnim rezultatima savremenih ansambala i programiranih sistema u odnosu na ansamble sa akustičnim instrumentima. Tehnološki proizvedeni zvučni efekti sagledani su iz perspektive zvuka kao diskursa kulture. Zato se predstavljaju rezultati naučnih istraživanja zvuka ne bi li se istakle i izvele paralele u odnosu reverba i ljudskih emocija, zatim odnosa prema savremenom poimanju parametra vremena i njegove metafore u zvučnom efektu odlaganja (*delay*), kao i multipliciranih svetova čija se vremena istovremeno preklapaju u metafori zvuka u lup efektu (*loop*). Na primeru Kronos kvarteta postavlja se hipoteza da se izvođaštvo okrenulo razvoju u dva pravca. Dok je prvi bio nastavak negovanja interpretiranja/predstavljanja muzičkog sadržaja, drugi je započet odnosom prema činu izvođenja kao činu procesa uspostavljanja značenja i veza sa drugim umetnostima, ali i sadržajima koji su produkti pop kulture, društva i medija.

Nova dimenzija integrisanja tehnologije u izvođaštvo uspostavlja se u trenutku kada se događa zamena biološkog tela digitalnim tehnološkim sistemom. To postavljam kao kulturološki fenomen u kome se tehnološki sistem pojavljuje kao konkurentni izvođač muzičkog dela u odnosu na tradicionalna izvođačka tela (solistu, kamerni ansambal, orkestar). Ž. Bodrijar je ukazivao na pomeranje od subjekta ka objektu i alijenaciju koja objekat postavlja kao izvođača u (tehno)performansu. Drugi aspekt koji se pojavljuje kao problematika za dalju raspravu je pokušaj humanizacije tehnologije, jer postojanje virtuelnih instrumenata i digitalnih baza pojedinačnih instrumenata, njihovih zvučnih uzoraka, ali i sekvenci, pored toga što mogu biti u potpunosti sintetički proizvedeni, postoje kao uzorci zvučnog traga živih izvođača na tradicionalnim instrumentima. Forma nastupa, sagledana putem istorijsko-komparativne metode ukazuje na transformaciju, ali i ugrožavanje/poništanje institucije koncerta u smislu tradicionalne muzičke manifestacije, odnosno jedinstvenog mesta susreta izvođača i publike. Sve pomenuto utiče na slojevitost tehnološkog i muzičkog sadržaja, samim tim utiče i na složenost predstavljanja muzike i novih formi izvođaštva u tehnokulturi.

Sa primera koji su obuhvatili svetske okvire, pažnja se usmerava i ka odnosu domaćih kompozitora prema izvođaštvu, kao i pitanja oko načina podsticanja razvoja njegovih multimedijalnih oblika? Da li se na primeru festivala savremene muzike može izvesti zaključak o stepenu društvenih uticaja koji su takođe faktor za razvijanje svih oblasti umetnosti? To su neka

od pitanja na koje se odgovara u razradi studije slučaja reprezentativnog festivala Međunarodna tribina kompozitora koji se održava od 1992. godine. Na ovom primeru se analizira i odnos kompozitora prema tehnologiji i novim medijima na prostoru Srbije, ali se upoznaje i sa tendencijama savremenika iz drugih zemalja koje su imale svoje predstavnike na tom festivalu. Određeni broj kompozicija realizovanih uz posredovanje tehnologije sagledan je iz različitih problematika izraslih iz zahteva tehnološke implementacije.

Uvođenje digitalnih i redizajniranih instrumenata, digitalnih i interaktivnih sistema, kao i procesa izvođenja muzičkih kompozicija uz pomoć računara, uslovljava potrebu za novom metodologijom izučavanja muzičkog izvođaštva, s ciljem rekonstruisanja jednog segmenta discipline Teorija i istorija muzičkog izvođaštva. Na raznorodnost pristupa ovom pitanju ukazala je S. Marinković (2014) u analizi statusa ove discipline u okviru visokoškolskog obrazovanja u Srbiji, i istakla potrebu pronalaženja jedinstvenog modela koji bi obuhvatio vokalnu i instrumentalnu praksu, koji se može uspostaviti na temelju razrađenih metodologija u obrazovnim sistemima u drugim zemljama. Stoga se u segmentima doktorata ukazuje na različite pedagoške pristupe u ovoj disciplini, odnosima teorije i prakse, kao i načinima institucionalne podrške u umetničkom obrazovnom procesu izvedenom na univerzitetima za interdisciplinarna istraživanja u zapadnim zemljama. Jedan od njih je i Centar za interdisciplinarna istraživanja u muzici, medijima i tehnologijama (Centre for Interdisciplinary Research in Music Media and Technology – CIRMMT, Kvebek), kao primer prakse koja centar interdisciplinarnog izučavanja muzike fokusira na izvođaštvo sa svim metodološkim pristupima koji su bili prisutni i u diskursu tradicionalne izvođačke prakse, ali imaju aktuelnost i u interdisciplinarnom pristupu. CIRMMT podržava multidisciplinarna i interdisciplinarna istraživanja povezana sa muzičkim stvaralaštvom kompozitora i izvođača, sa izvođačkim performansom, kao i recepcijom muzike od strane slušalaca i novim pristupom u naučnom proučavanju muzike medija i tehnologije. Neophodnost interdisciplinarnosti u metodologiji izučavanja muzičkog izvođaštva nameće se prvenstveno zbog toga što heterogenost savremenog umetničkog dela ne ograničava na završen umetnički produkt i jedinstvenost discipline iz koje je delo nastalo, već pomera pažnju na realizaciju kompletnog izvođačkog procesa. On je određen metodama pripremanja, stvaranja, izvođenja i arhiviranja, i to u odnosu na medije i discipline čijim je ukrštanjem delo nastalo/realizovano. U isticanju značaja interdisciplinarnog pristupa u izučavanju muzike, M. Veselinović-Hofman

kontekstualnost muzikologije (i u muzikologiji) posmatra kao prirodnu crtu te discipline, koju je moguće izvesti okretanjem ka različitim modelima interpretativnog teorijskog rada i prevazilaženjem izučavanja muzike iz društvenih i humanističkih nauka jer „[...] svaka muzička pojava može biti sagledana iz aspekta potencijalno svih disciplina, a konkretno onih za čiji naučni aparat i vrstu argumentacije muzikolog ima najviše afiniteta i kojima određeni fenomen – na osnovi dobijenog analitičkog komentara – može najadekvatnije da objasni.“ (Veselinović-Hofman, 1998: 16). U odnosu na navedeni pristup, može se izvesti analogija kojom se objašnjavaju pojave u oblasti savremenog muzičkog izvođaštva kao centralne discipline i njena ukrštanja sa drugim disciplinama.

Teorija o sintezi tehnologije i umetnosti razvijane od strane filozofkinje i teoretičarke Rozi Braidoti (R. Braidotti) ide u smeru pozitivnog pravca razvoja u kom tehnologija pomaže tok ljudske evolucije i na nju gleda kao na izazov koji je čovek sam sebi nametnuo. Ona se vodi pitanjem koje je prisutno i u namerama ove disertacije: *Šta želimo da postanemo zahvaljujući tehnologiji i kako nam ona može pomoći u tome?* (257). Odgovori iz perspektive muzičkog izvođaštva razrađeni su sa ciljem da se povežu odnosi tehnologije i pomenute prakse sagledane u odnosu na implementaciju novih tehnologija u proces samog izvođenja muzičkog dela, ali i društveno-istorijskog i kulturološkog konteksta. Osnovna namera koja se prožima kroz disertaciju je potvrđivanje pozitivnih efekata novih medija i tehnologije na transformaciju svih elemenata izvođačke prakse koja se vidi u praktičnom, obrazovnom, kulturološkom, društveno-političkom i medijskom aspektu.

1. Status muzičkog izvođaštva do 20. veka

Tokom 17. i 18. veka praksa muzičkog izvođaštva se, hronološki i geografski posmatrano, razvijala u vidu prenošenja tradicije uglavnom usmenim putem u okvirima esnafskog rada majstorskih radionica i usavršavanja muzičkih izvođača u individualnom radu sa istaknutim virtouzima svog vremena. Takav razvoj nije mogao biti stabilna osnova za kontinuirani intenzitet napredovanja prakse, već je varirao u zavisnosti od društveno-istorijskih prilika koje su bile obeležene periodima ratnih godina, društveno-političkim promenama koje su direktno uticale na društveni položaj muzičkih umetnika i njihovu zavisnost od finansijskog statusa mecene, i na kraju, od njihovog ulaganja u tehnološki razvoj izrade instrumenata na kojima su izvođači svirali. Raznovrsnost izvođaštva tog perioda može se pratiti u odnosu na skupove elemenata koji su primenjivani u kompozicijama određenih muzičkih stilova. Elementi po kojima se mogu izdvojiti karakteristični postupci izvođačkog stila pokazuju se u vidu: tonskog opsega, pozicija sviranja na hvatniku instrumenta, načinima izvođenja ornamentike, kompozitorskog tretmana instrumenata u hijerarhiji različitih kamernih ansambala.

U radu se analiza bazira na instrumentalnom izvođaštvu, i to prvenstveno violinskom, zato što se tehnološka i medijska transformacija detaljno i kontinuirano mogu pratiti upravo na primeru ove instrumentalne prakse u kojoj su instrument, izvođačka tehnika, izvođač i prostor izvođenja doživeli dinamičnu transformaciju. Violinizam takođe ima kontinuitet zastupljenosti kroz solističko, kamerno, orkestarsko izvođaštvo, koje je u osnovi prolazilo kroz slične ili iste uslove tokom svog razvoja kao i drugi instrumenti, i to je razlog što se može postaviti kao paradigmatično za izvođačku umetnost uopšte. Kontinuirani razvoj koji ima violinsko izvođaštvo budno je pratila i muzička kritika, pa ovaj izbor podržava i podatak da je taj razvoj moguće ispratiti zahvaljujući vodećim muzičkim časopisima (na nemačkom, engleskom i francuskom jeziku) koji su izlazili početkom i sredinom 19. veka u kojima je praćen rad četrdesetak violinista i pijanista, za razliku od virtuoza na drugim instrumentima o kojima je manje pisano.⁴

⁴ Detaljan popis vodećih virtuoza i popis odabranih naslova muzičkih časopisa iz tog perioda videti u Cvejić, 2016: 262.

Istovremeno egzistiranje različitih muzičkih stilova u različitim evropskim centrima tokom istog istorijskog perioda, ukazuje na zavisnost interpretativnih pristupa izvođaštva od kompozitorskih postupaka. Iz sadašnje perspektive oni se mogu posmatrati kao zaokruženi izvođački stilovi u odnosu na zahteve partitura. Tako je, na primer, francuski ranobarokni stil interpretacije karakterističan po razvoju polifonije koja je podstakla odvajanje instrumenta od glasa u vokalno-instrumentalnim delima, dok su u instrumentalnim delima bolje iskorišćene mogućnosti instrumenta u smislu tonskog opsega i kombinacije korišćenih izvođačkih tehnika. Glas je do tada imao centralno mesto u stvaralaštvu kompozitora. Ipak, centar violinske prakse u 17. veku bio je u Italiji, gde se izdvaja izvođački stil Arkandela Korelija (A. Corelli) i njegovih sledbenika (Đ. B. Vitali /G. B. Vitali/, Đ. Toreli /G. Torelli/). Iako je zemlja ekonomski bila oslabljena nakon Tridesetogodišnjeg rata (1618–1648) i stalnih pokušaja prevlasti od strane Španije i Austrije, bogati građani priređivali su muzičke događaje i proslave na kojima bi s vremena na vreme predstavili i nove virtuoze. Muzičari oko A. Korelija bili su veoma istaknuti solisti i cenjeni kompozitori. Crkva je u to vreme podsticala razvoj instrumentalne muzike, što je povoljno uticalo na razvoj instrumentalne izvođačke prakse. Krajem 17. veka tonalitet je potisnuo moduse i omogućio pojavu novih formi poput sonate čiju koncepciju uvodi Mauricio Kacati (M. Cazzati) da bi po uzoru na njega Đ. Vitali u nastavku razvoja ovog oblika utvrdio smenjivanje stavova u nizu lagani/brzi/lagani/brzi.⁵ A. Koreli je uticao na stvaranje novog stila koji je, kako navodi Dž. Abraham (G. Abraham, 2002), prihvatana je u Italiji od strane mladih kompozitora Đ. Rejvenskrofta, A. Kaldarea, T. Albinonija (G. Ravenscroft/ A. Caldara/ T. Albinoni), da bi se vrlo brzo preneo i na područje Engleske (290–291). Koreli se istakao kao majstor forme končerta grosa (concerto grosso). Komponovao ih je krajem 17. veka, ali su oni posthumno bili objavljeni početkom 18. veka (Isto, 289). Italijanski stil podigao je nivo virtuozyteta. „Element tehničkog dokazivanja po sebi uskoro će postati *sine qua non* solističkih koncerata kompozitora-izvođača” (Isto, 296). Tako se sa brojem pozicija u kojima se u sviralo na violini, prešlo u visoke registre. A. Vivaldi (A. Vivaldi) je ispisivanjem kadenci povezao tematske materijale svih stavova, a izvođačima postavljao kompleksne tehničke zadatke u vidu brzih pasaža, stakato poteza i visokih registara. Muzičko izvođaštvo se nadalje razvija pod uticajem baroknog stila A. Vivaldija, J. S. Baha (J. S. Bach), Ž. Leklera (J. M. Leclair), G. Punjanija (G. Pugnani) i njihovih sledbenika, kod kojih primećujemo domišljatost u

⁵ Detaljnije u Abraham, 2002: 282–297.

kombinovanju izražajnih mogućnosti pojedinačnih instrumenata, što je naročito primetno u formi koncerta, koji se od koncerta grosa iz 17. veka razvio u oblik trostavačnog koncerta za solistu i orkestar do kraja 18. veka.

U Nemačkoj i Francuskoj tokom 17. i 18. veka negovalo se kamerno i orkestarsko muziciranje. Skromnije uslove za violiniste i orkestarske izvođače imala je Nemačka. Pojedini dvorovi i crkve bili su mesta gde su muzički izvođači delovali uglavnom u manjim grupama. Uprkos tim uslovima, bilo je napretka. Istaknuti nemački violinista tog vremena bio je Hajnrh Ignac Franc Biber (H. I. F. Biber). U njegovim delima prepoznaju se visoki tehnički zahtevi koji su pratili standarde italijanskih virtuozna.⁶ U Francuskoj, zemlji viola, gambi, klavsena, violina nije bila u centru pažnje pa njen razvoj zaostaje za violinistima u Italiji i Nemačkoj. Na dvoru Luja XIII delovala su dva instrumentalna ansambla: *Consort gamba* (sačinjen od gambi) i *Vingt-quatre violons du Roi* (dvadeset četiri kraljeva gudača). Preokret se događa u vreme Luja XIV, koji je Žanu Batisit Liliju (J. B. Lilly) dao položaj da kontroliše i odobrava muzičke događaje u Francuskoj. „Pošto je imao moć, Lili bi svakog boljeg umetnika, koji bi predstavljao opasnost za njegov položaj i ugled, jednostavno proterao ili onemogućio” (Savić, 2000: 114). Koliko su ograničavajuće odluke Lilija uticale na razvoj, očigledno je i na primeru ansambla *Petits violons* kojim je dirigovao i koji je izvodio samo Lilijeve kompozicije.

Za razliku od Italije tog doba, Rusija je imala drugačije istorijske uslove sa kojima se susretalo instrumentalno izvođaštvo. Pokušaj uvođenja popularnih instrumenata iz Evrope u Rusiju imao je težak susret sa neprihvatanjem, jer se susreo sa čvrsto utemeljenom tradicijom vokalne pravoslavne muzike. Car Mihail I Fjodorovič (1596–1645), prvi ruski car iz dinastije Romanov, dozvolio je uvoz čembala, klavikorda i orgulja. Nakon njegove smrti car Aleksej I Mihajlovič (1629–1676) naredio je da se unište svi muzički instrumenti. Tek nakon jednog veka, zahvaljujući reformama koje je uveo car Petar Veliki (1672–1725), otvorena su vrata instrumentalnoj muzici i kulturi zasnovanoj na Zapadnoj tradiciji. Tada kreće zalet koji je doprineo izuzetno bogatoj tradiciji izvođaštva i muzičkoj tradiciji Rusije uopšte.

Postupkom napuštanja polifonog tretmana violine od strane kompozitora u delima pisanim za solo instrument i insistiranje na monodijskom stilu s kraja 17. i početka 18. veka

⁶ Više u: Savić, 1996: 111.

predlozi za prevazilaženje tehničkih zahteva okreću se ka ideji da se izvođač usredsredi na vođenje dugih melodijskih linija koje su imitirale vokalno izvođenje, dok su pratnju činili dvohvati, tremola i trileri u proširenom registarskom opsegu, jer se koristilo više pozicija za sviranje. Sve to je uticalo na izmene u metodikama sviranja na instrumentu, što saznajemo iz izloženih metodičkih pristupa u štampanim izdanjima Frančeska Đeminijanija (F. Geminiani) i Leopolda Mocarta (L. Mozart). Đeminijanijeva škola izašla je 1731. godine, a 1751. godine pojavila se u engleskom izdanju pod nazivom *The Art Playing on the Violon*. Ona se smatra najboljom violinskom školom 18. veka uz školu Leopolda Mocarta *Versuch einer gründlichen Violinschule* koji je u odnosu na Đeminijanija posvetio više pažnje početnom nivou učenja. Đeminijani u ovom traktatu pored dvadeset osam vežbi daje i predloge za dvanaest interpretativnih pristupa stilovima koji se primenjuju u igrama poput gavote, žige, kurante, zatim predlog sporijih kompozicija koje su lirske i podsećaju na operne arije. U pristupu koji Đeminijani zastupa primetan je stav da se interpretacija treba kretati u granicama kompozitorovih uputstava i da virtuozi treba kontrolisati.

Kolektivna svest društva reflektovala se i na muzičko stvaralaštvo. U istorijskom periodu oko Francuske revolucije dok je Žan Žak Ruso (Jean-Jacques Rousseau) podsticao na razmišljanje o povratku prirodi, dolazilo je do novih strujanja u umetnosti. Umetnici postaju zaokupljeni društvenim promenama, jer se društvo kretalo ka definisanju građanskog staleža i radničke klase. Institucionalizacija znanja u oblasti muzike je dobila svoje telo u formi konzervatorijuma koji su počeli da se otvaraju. Oni su prostor konstituisanja discipline izvođaštva koja se više ne podrazumeva na nivou primenjene veštine, već kao kategorizovane discipline koja obezbeđuje znanje za ostvarivanje daljih građanskih prava na rad i prilagođavanja pravilima u sistemu ekonomije nadolazeće industrijalizacije. Kako navodi Vilijam Veber (W. Weber) „Muzički život se preoblikovao, jer su škole i konzervatorijumi osnovani i održavani uglavnom privatnim sredstvima kako aristokratskim tako i buržoaskim, dok podrška države nije bila uobičajena sve do 20. veka” (2001).

Prva javna muzička škola za studente osnovana je u Parizu 1784. godine, a zatim tokom Revolucionarnog režima (1792–1795) reorganizovana i preimenovana Nacionalnom konvencijom u Nacionalni konzervatorijum (Conservatoire national supérieur d'art dramatique, 1795). Koncipirana je kao obuka muzičara za javne manifestacije koje je organizovala Republika

Francuska. Kasnije je nastavni plan i program proširen tako da je uključivao sve grane od kompozicije, instrumentalne i vokalne tehnike do glume.

„Konzervatorijumi su odgovorili na rastuću profesionalizaciju muzičkog života tokom kasnijeg dela 19. veka povlačeći oštriju razliku između obuke profesionalnih i amaterskih muzičara. Njihovi resursi su sve više bili usmereni na zadovoljavanje potražnje za visokokvalifikovanim orkestarskim muzičarima, instrumentalnim solistima i operским pevačima. Ipak, postojala je i potreba da nastavnici služe rastućoj srednjoj klasi, posebno u obuci klavira i glasa. Mnogi konzervatorijumi su napravili posebne odredbe za podučavanje „diletantima” ili su održavali pripremne odeljenja uz njihov centralni kurs” (Isto).

Tokom 19. veka ovaj obrazovni model se preuzima i u drugim evropskim državama i SAD-u.⁷ Selektivni pregled razvoja ukazuje na proces ulaska muzičkog izvođaštva u novouspostavljeni obrazovni sistem, da bi krajem 19. veka njegov status bio konkretnije definisan zahvaljujući muzikologiji⁸ u čijim se okvirima posmatra, proučava i definiše. Ulaskom u institucionalne okvire ono dobija potvrdu u sistemu vrednosti akademske zajednice i mogućnost da se definišu njegove konvencije i standardi u okvirima muzičke umetnosti. Akademske okviri su ustanovili standarde za analizu muzičkih dela, ali i vidove njihovog izvođenja. Zvučni efekti i elementi izvođačke tehnike bili su predmet detaljnih metodičkih analiza koje su u pedagogiji izvođaštva utvrdile pristupe njihovom izučavanju, a koji su postali primenjivi za generacije muzičara koji su ih usvajali. Začetak akademskog sistema nije odmah promenio dotadašnju praksu. Ona se vremenom prilagođavala. Kamerno muziciranje na dvorovima i u plemićkim domovima zamenila je salonska muzika u evropskom građanskom društvu. Najčešće su izvođena dela pisana za klavir i violinu ili manji gudački sastav, što je vodilo u podrazumevanom pravcu odabira repertoara. Začetak koncertne prakse je omogućio da se na javnim koncertima izvode kompleksnija dela uz proširivanje izvođačkog ansambla.

⁷ Osnovani su konzervatorijumi u Milanu (1807), Napulju (1808), Pragu (1811) i Beču (1817). Felix Mendelson i Robert Šuman osnovali su Lajpciški konzervatorijum, današnji Staatliche Hochschule für Musik (1843). U Velikoj Britaniji Kraljevska muzička akademija (1882) i Kraljevski muzički koledž (prvo nazvan Nacionalna muzička škola osnovana 1882. godine). U Sjedinjenim Američkim Državama među prvim koledžima su bili u Oberlinu u Ohaju (1865), a muzički konzervatorijum Pibodi (Baltimor) osnovan je 1857. Muzički konzervatorijum Nove Engleske i muzički konzervatorijum u Bostonu (oba u Bostonu) usledili su 1867. godine, a Nacionalni muzički konzervatorijum u Njujorku 1885. godine.

⁸ U sistematizaciji muzikoloških disciplina 1885. godine G. Adler (Adler) je nauku o izvođaštvu kategorisao kao subdisciplinu sistemske muzikologije. Muzikologija je polazna tačka iz koje se u daljem tekstu analizira izvođaštvo jer je muzikologija konstanta u interdisciplinarnom povezivanju sa izvođačkim umetnostima (Performing arts) i savremenim Teorijama umetnosti.

Šezdesetih godina 19. veka evropska publika postaje muzički sve obrazovanija, programi konceratnih događaja počinju liče na današnje, u čemu veliku zaslugu ima violinista J. Joakim⁹ (J. Joachim) koji je odredio da program orkestarskog koncerta sadrži uvertiru, koncert i jednu simfoniju. Od 1840. godine dirigenata je bilo sve više na sceni jer se povećavao broj kompozicija koje su zbog svoje složenosti podrazumevale veliki orkestarski korpus, samim tim i interakciju sa dirigentom. Povrh svega interpretativni zahtevi bili su pojačani fizičkom izmenom frekvencije kamertona.¹⁰

Menja se i odnos prema tumačenju i organizovanju redakcija starih dela. Trebalo je definisati kako dešifrovati deonicu generalbasa, načine artikulacije i ornamentiku. Jozef Joakim je prepoznao dobar trenutak da se ornamentika popiše i sistematizuje, jer se mnogo toga promenilo od baroka i tada korišćene ornamentike koja je dozvoljavala izvođaču da samoinicijativno njome ulepša ponovljeni muzički segment ili poveže delove kompozicije, preko epohe klasicizma u kojoj je kompozitor 'kontrolisao' primenu ornamentike.¹¹ Primećuje se slobodniji odnos romantičara u shvatanju rada na redakciji ili izvođenju tuđih dela. Krajem druge decenije 19. veka Feliks Mendelson (F. Mendelssohn) izvodi *Pasiju po Mateju* (1829), delo J. S. Baha. Tom prilikom on je neke delove partiture izmenio, neke izbacio, dopunio sa ciljem da muziku prilagodi mogućnostima izvođača.

Tehnika sviranja je napredovala u 19. veku zahvaljujući razvoju pedagogije muzičkog izvođaštva i virtuoza poput pijanista Frederika Šopena (F. Chopin), Franca Lista (F. Liszt) i violiniste Nikola Paganinija (N. Paganini), koji u violinskoj literaturi uvodi flažolete (prirodne i veštačke), picikato levom rukom uz istovremeno korišćenje gudala na drugim žicama, kao i duple trilere. Iako se sa institucionalizacijom predagogija trebala decentralizovati u smislu prihvatanja primene opšteg znanja o izvođenju, praksa centralizovanja pedagoškog pristupa oko pojedinca kao predstavnika stila ili violinske škole se ipak zadržala u postupku formiranja

⁹ Jozef Joakim (1831–1907) jedan od najznačajnijih umetnika 19. veka, delovao je kao violinista, dirigent i kompozitor.

¹⁰ U vreme Francuske revolucije visina kamertona se podizala za velike ansamble, što je dovelo do negodovanja pevača ali izvođača jer je usled siline napetosti žica popuštao vrat instrumenta kao što je prenapregnutost glasnih žica predstavljala problem za vokalne izvođače. Zato je Francuska vlada 1858. godine formirala komisiju čiji članovi su bili Rosini, Berlioz, Majerber, Ober, Alevi i Ambroaz Toma. Ono što mi danas zovemo francuskim kamertonom, oni su utvrdili kao kamerton sa 435 vibracija u sekundi.

¹¹ V. A. Mocart (W. A. Mozart) je precizno obeležavao ornamentiku sa ciljem da se izvede u onoj meri u kojoj on napisao. Taj princip je nastavio L. v. Betoven koji nije dozvoljavao da se išta doda ili oduzme, što je u baroku bilo čak poželjno.

nacionalnih škola. Zaokret kompozitora ka tradiciji uticao je na izvođaštvo u tematskom smislu, ali i centralizovanje pedagogije muzičkog izvođaštva oko tradicije koja je karakteristična za određenu nacionalnu školu. Tako nacionalna svest Čeha jača početkom 19. veka i udruženje sastavljeno od plemića rodoljuba 1811. godine osniva Praški konzervatorijum sa idejom da stvori nacionalnu muzičku školu. Sintija M. Gesl (Cynthia M. Gessele) zapaža da podrška konzervatorijumima u Pragu, Bratislavi i Brnou od strane novoosnovane čehoslovačke države dolazi sa njenim uspostavljanjem 1919. godine. (Weber, 2001)

Drugi upečatljiv primer pronalazi se u ruskoj violinskoj školi Leopolda Auera (mađ. Auer Lipót, 1845–1930) koji je uspostavio temelje pedagogije muzičkog izvođaštva. Sankt Peterburg i Moskva su tada postali muzičke metropole u kojima su gostujućí virtouzi često ostajali i bavili se pedagoškim radom. Sredinom 19. veka svaki veći grad Rusije ima i muzičko društvo, Anton Rubinštajn osniva Petrogradski konzervatorijum (1862), dok su Moskovski konzervatorijum, kao drugi najstariji u Rusiji, osnovali su Nikolaj Rubinštajn i knez Nikolaj Trubecki¹² 1866. godine kao Moskovski carski konzervatorijum. Petar Iljič Čajkovski je od osnivanja bio profesor teorije i hamonije, a od 1940. godine konzervatorijum nosi njegovo ime. Cirkulacija umetnika ukazuje na otvorenost prema novim pristupima izvođaštva, širenje institucionalne mreže na njegov kompletan napredak, ali se podjednako vodi računa o zadržavanju tradicije ruske pedagogije muzičkog izvođaštva koja dugo vremena zadržava autoritet i van granica Rusije. U nastavku 20. veka dolazilo je do promena, V. Veber (2001) zaključuje:

„Pojam konzervatorijuma kao 'konzervatora' nacionalnih ili regionalnih stilova izvođenja i komponovanja postepeno je erodiran pred internacionalizacijom muzičkog života i trendom standardizacije muzičke pedagogije. Ako se može reći da je 18. vekom dominirao italijanski konzervatorijum, a 19. vek francuski i nemački model, 20. vek je karakterisao eklektičan pristup.”

Sve prethodno navedeno rezultat je direktnog i indirektnog uticaja društveno-istorijskih prilika, koje su određivale društveni i ekonomski status izvođača, ali i uslove za njihovo delovanje i izražavanje. Napredak veštine sviranja kretao se u međusobnim izazovima kompozitora i izvođača, bilo da se granica virtuožiteta pomerala kompozitorskim zahtevima ili veštinom izvođača. Granice veštine su se otkrивale i sa širenjem tehničkih mogućnosti

¹² Knez Nikolaj Trubecki je tada bio predsednik moskovskog ogranka Ruskog muzičkog društva.

instrumenta. Tu dolazimo do još jednog činioca koji je dao doprinos razvoju izvođaštva, a to je tehnologija izrade muzičkih instrumenata.

Tehnologija koja se koristila u manufakturnoj proizvodnji i konstruisanju instrumenata ogledala se u preciznosti alata i materijalima koji su korišćeni. U slučaju gudačkih instrumenata, eksperimentisalo se sa drvetom kruške, jasena, javora, smreke (tražena smreka je morala biti na visini od 1100–1500 m nadmorske visine u šumama starim preko 150 godina). Sastav laka kojim se premazuje instrument dobijan je spravljanjem po određenim recepturama, često su one bile tajni recept svakog majstora. Sastav laka na instrumentima A. Stradivarija (A. Stradvari) je proučavan u savremenim laboratorijama koje su potvrdile da su svi sastojci prirodni, ali da je odnos srazmera i njihovo nanošenje Stradivarijeva „tajna” koju ne mogu da dešifruju. Prepoznatljive su karakteristike manufakture u odnosu na resurse zemalja u kojima su radili majstori. Staroitalijansko graditeljstvo poznato je po u Kremonskoj i Brešanskoj školi. Čitave porodice su se bavile ovim zanatom i radionice su imale sličan sistem prenošenja znanja kao u slikarskim radionicama tog vremena. Violinari su usavršavali proporcije instrumenta, tražili kombinaciju drveta i laka koji bi doprineli boljem zvuku i trajnosti instrumenta. Jakob Štajner (J. Steiner) u Nemačkoj gradio je instrumente manjeg formata (335 mm) koji su imali metalni prizvuk, poput flaute.

Spajanjem specifičnih znanja iz različitih nauka razvijalo se zanatsko umeće graditelja instrumenata. Pored graditelja gudačkih instrumenata, rezultate graditelja drugih instrumenata možemo posmatrati kroz karakteristično spajanje pojedinih nauka, poput Teobalda Bema (T. Boehm) nemačkog flautiste, fizičara, akustičara, pronalazača, kompozitora i zlatara. Usavršio je konstrukciju koncertne flaute koja se danas koristi u praksi i poboljšao sistem prstoreda (tzv. Bemov sistem). Za razliku od drvene flaute sa malim otvorima za prste, Bem je redizajnirao instrument zahvaljujući poznavanju zlatarskog zanata, praveći flaute od metala (kombinujući srebro, zlato, bakar) i menjajući konstrukciju tela instrumenta povećavanjem otvora da bi dobio veći volumen tona i dodavanjem sistema klapni i poluga koji su od 1847. godine patent koji je doprineo virtuoznijem sviraju na ovom instrumentu. Zahvaljujući sistemu klapni uspeo je da dobije i veće flaute sa dubljim tonom – alt flaute. U svojoj studiji *The flute and the flute playing...*¹³ detaljno se bavi akustičkim, tehničkim i umetničkim dometima uz pomoć svog

¹³ Boehm, 1908: 138.

sistema. U prvom poglavlju detaljno je opisao dizajn, dimenzije i konstrukciju mehanizma srebrne i drvene flaute graditelja *Boehm & Mendler*, sistem prstoreda i načine održavanja instrumenta, dok se u drugom poglavlju bavi izvođačkim aspektima: dobijanjem lepog tona, metodama izvežbavanja, prstoredima, pravilnom izvođenju stakata, mordenta, trilera. Na osnovama Bemovog izuma, Ijesant Klose (franz. H. Klosé), francuski klarinetista, kompozitor i profesor na Konzervatorijumu u Parizu, modifikovanjem Bemovog sistema, osmislio je Bemov sistem klarineta.¹⁴

Pomenuti primeri tehnologije izrade nekoliko instrumenata imaju za cilj da prikažu kakva je bila priroda rezultata međusobnog odnosa tehnologije i nauka u zajedničkom iskoraku u oblast izvođaštva, koje se, zahvaljujući tom delovanju, može posmatrati na značajno višem nivou umetničkog delovanja, pogotovo kada u 20. veku izvođaštvo napravi prve kontakte sa elektronikom, a kasnije i digitalnom tehnologijom. Demonstracija rezultata tih interakcija otkriva korelaciju tehnologije, veštine i postojanja subjekta u izvedbi (jer je jasno da je svaki izvođač imao jedinstveni skup veštinama po kojima se izdvajao od ostalih). U filozofskim učenjima koja datiraju još iz antičkog doba promišlja se odnos tehnologije, nauke i umetnosti. Pojam *techné* kao umeće i veština, povezano je sa pojmom *epistémé* koji se prevodi kao znanje ili nauka. S razlogom je zato upozoreno da „treba ovde imati u vidu da su u antičko doba i umetnosti nauka određene subjektom, a ne spoznajnom objektom, te da se svako delanje zasniva na direktnom uvidu i činu, te je i praksa (*empíría*) –'znati da', bliska pojmovima znanja i umeća” (Mikić, 2004: 41). U društvenim okolnostima s kraja srednjeg veka dolazi do razdvajanja tehnike i nauke od umetnosti (*ars*) koja se odnosila na stvaralaštvo i društveni status umetnika. Dalju razradu možemo pratiti u *empírizmu*¹⁵ engleskog filozofa i esejiste Fransisa Bejkona (F. Bacon), koji se odnosio prema nauci kao prema praktičnoj veštini, a ne nauci kao teoriji. Izvođačka praksa je oblast u kojoj su pomirene tehne i ars, jer se pored tehnologije/nauke razvija i individualan karakter lepih umetnosti. „Isprva Vazari (G. Vasari), pa D'Alamber (D'Alambert) i Kant (I. Kant) ipak posvećuju pažnju i lepim umetnostima te ostvaruju njihovu autonomiju i uspostavljaju njihovu neraskidivu vezu sa genijalnošću, čime ih u potpunosti odvajaju od nauke/tehnike/zanata” (Mikić, 2004: 43).

¹⁴ U nekim zemljama se koriste Olerov sistem (Oehler) koji ima više klapni nego Bemov sistem i Albertov (Albert) sistem koji praktikuju džez i klecmer svirači zbog specifičnih vezivanja tonova i izvođenja glisanda.

¹⁵ Pravec u filozofiji u kome se celokupno saznanje zasniva na iskustvu.

Ono što će u drugoj polovini 19. veka tehnologija *grafofona* i *gramofona* doneti, a kasnije i ostali tehnološki izumi, jeste interakcija tehnologije, nauke i umetnosti koja će nadomestiti, do tada, stalni nedostatak zvučnog traga interpretacije upisane u vremenu. Traga koji je do tada bio zavistan od zapisa o izvođaštvu koji su ispisivala pera kompozitora, muzičkih kritičara i izvođača koji su se bavili muzičkom kritikom. To je sigurno ostavilo trag na nedostatak arhivske građe koja je bila potrebna da bi muzičko izvođaštvo dobilo podjednak tretman u okviru izvođačkih umetnosti poput slikarstva, vajarstva, glume i opere (koja je svoju poziciju u izvođačkim umetnostima utvrdila pomoću semiološkog značenja teksta u operama). Nova tehnološka dimenzija sa izumima nosača zvuka obezbedila je neophodan trag koji će materijalizovati muzičko izvođaštvo u skladu sa prirodom delatnosti koju ostvaruje muzički izvođač, jer će prvi put u istoriji uspeti da ‘uhvate’ zvuk, a istovremeno i muzičku interpretaciju i njenu eteričnu prirodu.

1.1 Odnos muzičkog dela i čina njegovog izvođenja do 20. veka

Nakon postizanja visokog nivoa izvođačkog majstorstva koje su na prvom mestu ostvarile Staroitalijanska škola i Pariski konzervatorijum, nameće se pitanje zašto se na dalji razvoj izvođačke tehnike gledalo kao na podrazumevani tok veštine koji je pratio zahteve kompozitora i njihovih partitura? Zašto se u teorijskim polemikama na druge teme marginalizuje značaj izvođača? Dok je fokus bio na kompozitorima, da li je izvođaštvo stavljeno na marginu umetničkih činilaca u teorijskim analizama? Ne treba zauzimati stranu u polemikama koje su se kretale oko pitanja da li je postojanje muzičkog dela u materijalnom zapisu/partituri ili se status muzičkog dela potvrđuje u momentu izvođenja. Ta problematika je podelila teoretičare, muzikologe i muzičke izvođače u dva tabora. Pošto su se muzičko delo i čin izvođenja vekovima preplitali u uzročno-posledičnom odnosu, može se postaviti hipoteza da su pomenuti stavovi dobili epilog u trenutku uvođenja tehnologije za snimanje, produkciju i reprodukciju muzike, što će biti obrazloženo u delu disetacije koji je posvećen izvođaštvu druge polovine 19. i prve polovine 20. veka.

Postavljaju se i pitanja: gde je bila ‘slaba tačka’ izvođačke prakse i šta je nedostajalo da bi ona imala mogućnost da dokaže svoj sistem vrednosti, da dostigne status koji je ostvarila kompozitorska praksa? Zašto se kao referentne ne koriste činjenice da ona ima kontinuirano

prisustvo u istorijskim tokovima, raznolikost koja se reflektuje u različitim kulturama i entitetima, ali i društveni značaj?

Pojedini, ali ključni elementi izvođaštva koji su se razvijali u uslovima do 20. veka mogu da ukažu na to da izvođačka praksa ima vrednosni sistem i veštine koje vezujemo samo za pojedinca, kombinacije veština koje su prisutne samo u jednom muzičkom izvođaču zahvaljujući kojima je jedinstven u svojoj pojavi, poput slikara, kompozitora, pisca... Misli se na veštine koje nisu rezultat postavljenih zahteva partiture ili zahteva publike. Upravo one potvrđuju unikatnu pojavu izvođača u određenom vremenu. Praćenjem elemenata koji su odraz unutrašnjeg jedinstvenog sklopa veština poput virtuozičnosti i razvoja sluha, kao i spoljašnjih uslova koji okružuju pojedinca krajem 19. veka poput rada nacionalnih škola i pristupa strukturi muzičkog dela kojima su kompozitori krajem 19. veka otvorili drugačije perspektive za tumačenje muzike i pristupe izvođaštvu u 20. veku, pomogli su da se status izvođaštva izdigne na površinu vidljivog jedinstvenog umetničkog delovanja.

1.2 Virtuozitet

Virtuozitet bi morao da bude jedna od tema današnjice.

(Džim Samson)

Poput biometrijskih podataka, virtuozitet otkriva većinu karakteristika svakog izvođača. Jedinstvena kombinacija izvođačko-tehničkih i psiho-motornih elemenata, sadrži jedinstveni kôd svakog pojedinca. Tako se na njega može gledati iz današnje perspektive, ali odnos prema virtuozitetu vekovima unazad bio je problematičan. Njegovo negiranje, unižavanje, ponekad na rubu satanizacije, umnogome je naškodilo statusu i ulozi muzičkih izvođača tokom istorije.

Kao neodvojivi element identiteta muzičkog izvođača, virtuozitet je po mišljenju Džima Samsona (Samson, 2003) osnova za ispitivanje statusa izvođaštva u instrumentalnoj muzici 19. veka. Postavio je ključna pitanja vezana za instrumentalnu muziku 19. veka: da li se može govoriti o muzičkom delu, a da se ne spominje njegovo izvođenje? Kakav je odnos kompozitora i izvođača? Centralno mesto u svojim raspravama daje pitanju odnosa između muzičkog dela i muzičkog izvođaštva.

Tim pitanjima se posvetio i Žarko Cvejić (2016)¹⁶ koji analizom muzičkih kritika u novinama i časopisima objavljenim tokom prve polovine 19. veka tumači status virtuozu i pojam virtuoznosti iz ugla tadašnje estetike muzike, estetike i filozofije. Zajedničko za obe studije je da se na virtuoziitet gledalo sa dozom nepravednog odnosa od strane kritičara i teoretičara koji su davali prednost muzičkom delu u partituri, zbog čega se virtuoziitet nije uklapao u tadašnja, nova filozofska poimanja muzike koja je partituru odgovarala na zahtev estetski autonomne umetnosti, dok se izvođenje nije postavljalo na taj nivo značenja. Virtuozitet je sa muzičkim delom bio u koliziji, jer je narušavao ideju o metafizičkom karakteru i transcendentalnost muzike.¹⁷

Tokom prosvetiteljstva bilo je ukorenjeno stanovište da muzika podražava i predstavlja prirodu. I. Kant i Ž. Ž. Ruso smatrali su da muzika podražava ili predstavlja osećanja, dok su filozofi oko 1800. godine smatrali da izražava ono što je neizrecivo. To u svojoj knjizi podvlači i Cvejić: „Od estetski autonomne umetnosti se stoga više ne traži da predstavlja ni prirodu ni moralnost niti bilo šta (osim sebe), već da *izražava*, bude *izražajna* spram vlastite nutrine, opet nalik liberalnom poimanju ljudskog subjekta” (2016: 48).

Prve monografije o poznatim muzičarima, muzički časopisi i muzička kritika u 19. veku, sa centrima u Francuskoj, Nemačkoj i Engleskoj, dokumentuju razvoj izvođačke prakse i zahvajujući njima, pored biografskih podataka o izvođačima, mogu se saznati detalji o elementima tehnike sviranja, repertoaru, njihovom odnosu sa publikom, međusobnom odnosu izvođača, kao i o načinima na koje su muzičari popularisali izvođaštvo.

Čuvena kompozicija *24 Paganinijeva kaprisa* za solo violinu objavljena 1820. godine jedinstvena je po sadržaju elemenata violinske tehnike. Čak je u Evropi smatrana za neizvodljivo štivo sve dok je Nikolo Paganini nije izveo uz preciznu demonstraciju sopstvenog sistema prstoreda, veštačkih flažoletu, *pizzicato* i *col arco* kombinacije, kao i *staccato volante*-a. Karl Gur (C. Guhr) u svojoj knjizi o Paganiniju piše da je njegov način vežbanja ostao nepoznat,

¹⁶ Žarko Cvejić je diplomirao muzikologiju na Univerzitetu u Oksfordu. Doktorirao 2011. godine na Univerzitetu Kornel (*Cornell University*, SAD). Predavao je kao asistent na Univerzitetu *Cornell* (2005–2008), zatim kao docent (2010–2016) i vanredni profesor (od 2016) na Fakultetu za medije i komunikacije MK. Objavio je radove iz oblasti muzikologije, estetike i kritičke teorije. Izlagao na muzikološkim i etnomuzikološkim naučnim skupovima u Srbiji, Velikoj Britaniji, Irskoj i SAD. Prevodi stručnu literaturu sa srpskog i hrvatskog na engleski i obratno, u oblasti muzikologije, teorije umetnosti, izvedbe i srodnim oblastima (časopisi *New Sound* i Tkh, Međunarodna tribina kompozitora i drugi).

¹⁷ Jedno od značajnih tumačenja o muzici i neizrecivom daje V. Jankelevič (1987).

jer ga je skrivao vežbajući u tajnosti. Međutim, uprkos izuzetnom nivou virtuozičeta, Paganini nije uživao apsolutnu naklonost javnosti. Kritičari su u svojim zapažanjima isticali da virtuozi tokom sviranja ili ima savršenu tehniku uz nedostatak ljudskog toplog prisustva ličnosti, ili je situacija bila obrnuta. Ono što ih je zabrinjavalo bilo je preterano prikazivanje tehnike. Od izvođača se očekivalo da granice originalnosti u izvedbi budu u granicama ljudskih mogućnosti. „U protivnom, njegova su nadljudska dostignuća objašnjavana i kao dostignuća demona, čudovišta, ili automata, a i on sâm je demonizovan ili patologizovan, kao Paganini, odbacivan kao šarlatan, poput Sivorija i Bula, ili poređen sa automatima” (Cvejić, 2016: 114).

Ovo poređenje sa automatima verovatno proizilazi iz uticaja industrijalizacije koja je mašine uvela u diskurs svakodnevnog govora. Prestiž komponovanja nad izvedbom vidi se u naklonosti kritičara prema izvođačima koji su ujedno i kompozitori. F. List (F. Liszt) je svoju kompozitorsku stranu isticao svirajući resital sačinjen od sopstvenih kompozicija ili svirajući ih uz dela L. v. Betovena (L. v. Beethoven). Zahvaljujući tome, List postaje primer izvođača čije ime je podjednako važno kao i muzika koju izvodi. Za nju je oduvek bila potrebna izrazito razvijena veština sviranja, što se vidi u šest etida za klavir *Grandes etudes de Paganini, S. 141* (1851), koje je List revidirao iz ranije objavljene verzije pod nazivom *Etudes d'ekruption transcendante d'apres Paganini, S. 140* (1838).

Oštar govor u kritici 19. veka odvajao je virtuoza od umetnika. Omalovažavanje bez opravdanja vidi se i u rečima R. Šumana (R. Shumann) „[...] bila bi sreća kada bi u svetu umetnika bilo deset virtuoza manje i jedan umetnik više” (Cvejić: 2016, 87).

U drugoj polovini 19. veka čini se da se virtuoznost stavlja pod okrilje (violinskih) škola i od tada se kritike definišu u drugačijem pravcu. I dalje se pojavljuju primeri virtuoza i virtuoza-kompozitora, ali najvrednija dela za violinu nastaju i iz pera kompozitora koji je nisu svirali violinu, poput J. Bramsa (J. Brahms) i M. Bruha (M. Bruch). Betoven i F. Mendelson su imali praktično znanje violinskog sviranja.

Anri Vijetan (H. Vieuxemps), violinista i kompozitor za koga su kritičari u većem broju kritika napisali: „Vijetan je rođeni violinista... on je jedan od vodećih violinista u Evropi... predvodnik čitave revolucije u pogledu novog načina sviranja violine” (Savić, 1996: 351–353) pripada generaciji violinista koji menjaju sliku kritičara prema izvođačima. U tadašnjim

zapažanjima kritičara primećujemo da su ona usmerena na to da su izvođači u službi „Umetnosti”. U prikazu koncerta J. Joahima održanog u Drezdenu 1860. godine taj odnos se ponovo prepoznaje „[...] Joahim stvara muziku. Njegova eminentna sposobnost da je i stvori, sastoji se samo iz služenja onom pravom: velikoj umetnosti.” (Savić, 1996: 361). J. Joahim je svoj repertoar formirao u odnosu na kvalitet muzike, a ne u odnosu na ukus tadašnje publike željne salonske muzike i atrakcije. Dalji razvoj virtuožiteta je ulazio u polje pedagogije koja ga je definisala, izdvajajući njegove elemente, analizirala i u štampanim edicijama davala rešenje za postizanje virtuožiteta. Najznačajniji violinski pedagog 19. veka, Leopold Auer, učenje sviranja je postavio na viši nivo od samog definisanja tehničkih elemenata za postizanje virtuožiteta, on je povezivao pedagogiju i psihologiju. „Svakom učeniku prilazio je pojedinačno, uzimajući u obzir njegovu individualnost, brinući da je ne naruši, već da je obogati.” (Savić, 1996: 398). Njegova ideja bila je da su tehnika i veština u službi muzike.

Sledeći element u odnosu na koji pratimo punktove razvoja muzičkog izvođaštva, naročito za izvođače koji koriste instrumente koji nisu temperovani, jeste razvoj sluha.

1.3 Sluh, tonalnost, intonacija

Od partiture do partiture, razvoj izvođačke tehnike kretao se od prevazilaženja izvođačko-tehničkih zahtevnih elemenata, razvijanja muzičkog mišljenja u različitim formama dela i razvoja sluha koji je prešao put prilagođavanja od modalnog sistema do tonalnog. Sluh kao osnovni element sviranja na netemperovanim instrumentima, vodi muzičku izvedbu od prvog kontakta sa instrumentom, razvija se tokom muzičkog obrazovanja na temeljima tonalne muzike i deli se u dve kategorije: kao apsolutan i relativan.

Prvo čitanje partiture bez instrumenta vođeno je unutrašnjim sluhom koji se može definisati skupom sposobnosti opažanja, zamišljanja i reprodukovanja tonskih visina i njihovih nizova bez učešća glasa, dodali bismo i to da sluh poput bar koda upisuje jednu od karakteristika koje pojedinca (muzičkog izvođača) čine posebnim u svojoj pojavi.

Razvoj koncepta tonalnosti u teorijskim studijama Ž. F. Ramoa (Jean-Philippe Rameau) bio je temelj razvijanja sluha izvođača.¹⁸ Dominantan program koji je u sastavu zapadnoevropskog sistema obrazovanja muzičkih izvođača bazira se na tonalnom sistemu, što se pozitivno odražava na razvoj izvođačke prakse generalno, ali je predstavljalo prepreku u susretu sa muzičkim delima koja su izlazila iz okvira tonalnog sistema poput muzičkih dela A. Berga (A. Berg), A. Veberna (A. Webern), A. Šenberga (A. Schönberg) i drugih.

Tri sistema intonacije Pitagorin, terčno-kvintni i temperovani sistem, o kojima govori Dejan Mihajlović (1995) pokazali su se kao nezadovoljavajući za potrebe muzičkog sluha, već su bili korisniji za štimovanje instrumenata sa fiksnim tonskim visinama. Koristeći zakonitosti matematike i fizike u staroj Grčkoj, Pitagora je za osnovu proračuna visine tonova u zvučnoj skali uzeo kvintu (i njen obrtaj kvartu). „Uvažavanje Pitagorinog sistema štimovanja, koji se zadržao do srednjeg veka, direktno je uticalo na razvoj kompozicione tehnike. Pored sekundi i septima, terce i sekste su tretirane kao disonantni intervali.” (Mihajlović, 1995:123) U 16. veku terce i sekste se prihvataju kao konsonance jer dolazi do modifikovanja Pitagorinog sistema zbog pojave harmonijskih instrumenata. „Zbog prijatnog zvučanja u harmonskim sklopovima ovaj način je nazvan „čistim” ili „prirodnim”, odnosno „terčno-kvintnim” prema načinu određivanja tonova”. (Mihajlović, 1995: 124) U nastavku razvoja muzičkog stvaralaštva došlo se do sistema od dvanaest jednakih polutonova-temperovanog sistema.

Koliko je problematika intonacije kompleksan i zahtevan element izvođaštva, Mihajlović ističe kroz primer profesora Moskovskog konzervatorijuma „Čajkovski” Nikolaja Aleksandroviča Garbuzova koji je dokazao prednosti i mane apsolutnog i dobrog sluha. Ustanovio je da „[...] ljudski sluh ne poseduje takvu sposobnost pomoću koje može da utvrdi precizan broj zvučnih treptaja, već samo zonu: zvučnu oblast” (Mihajlović, 1995: 59), da u instrumentalnoj izvođačkoj umetnosti ne postoje apsolutne vrednosti. Da je intonacija u uzročno-posledičnom odnosu sa umetničko-izražajnim elementima „Izvođač istražuje i „stvara” sopstveni odnos prema intonacionoj dimenziji, odnos koji odražava njegovu umetničku ličnost.” (Isto: 127)

Ovo je važno naglasiti zato što će se pred izvođačima postaviti izazovi u kompozicijama nastalim tokom 20. veka u kojima će se sluh nakon tonalne epohe susresti sa atonalnošću,

¹⁸ O razvoju teorijske misli o sistemu, lestvici, tonalitetu više u: Sabo, 2018.

kakofonijom, frekvencijama koje će se ukrštati sa prirodnom rezonancom instrumenta i njegovom frekvencijom, ali i sa zvučnim rezultatima koji će biti izazvani od strane elektronike i digitalnog sistema.

1.4 Uticaji nacionalnih škola

Interesovanje za narodnu muzičku tradiciju i podsticanje nacionalne kulture bilo je izraženo u svim muzičkim epohama, ali se u romantizmu pojačava sa okretanjem kompozitora ka narodnim pričama koje su bile osnova za nastajanje opera K. M. fon Vebera (C. M. von Weber) *Čarobni strelac op. 77* i *Oberon, ili Zakletva kralja vilenjaka*, narodne pesme i harmonije u ciklusu dvadeset jedne *Mađarske igre* J. Bramsa ili u klavirskim delima *Mađarske rapsodije* F. Lista.¹⁹

Uloga izvođača je u tom kontekstu bila dvojaka. Dok s jedne strane sviranje dela koja su proizašla iz delovanja kompozitora u određenim nacionalnim školama, šire ideologiju tih škola, s druge strane okupljanjem muzičkih stvaraoca (kompozitora, muzikologa i izvođača) navodi ih da svako u svom domenu da doprinos toj ideologiji.

Okupljeni u centrima nacionalnih škola, muzički pedagozi su kroz izgradnju metodologije rada sa izvođačima definisali karakteristike te pripadnosti. U okviru instrumentalnog izvođaštva u češkoj školi (Praški konzervatorijum) od Viljema Piksisa (V. Pixis)²⁰ preko njegovog učenika Jozefa Slavika (J. Slavik) češkog Paganinija, do Otokara Ševčika (*O. Shevchik*), mogu se izdvojiti taktike pedagoškog rada koji je okrenut ka razvoju tehnike u vidu brojnih štampanih tehničkih vežbi, etida, čak se u *Violinskom koncertu u fis-mollu* (1823) J. Slavika u solističkoj deonici violine od početka primećuju izrazito zahtevni tehnički elementi u dinamičnom smenjivanju stakata, visokih pozicija, nizova akorada i dvozvuka koji dominiraju u odnosu na široku kantilenu.

U okvirima nacionalnih škola uloga izvođača podređena je višim nacionalnim interesima. Identitet naroda je iznad identiteta izvođača (bilo da su pojedinci ili ansambli), s tim da ta zatvorenost za razvoj izvođaštva nije apsolutna ako imamo situaciju da se, na primer u Rusiji, u

¹⁹ Devetnaest *Mađarskih rapsodija* S.244 R 106 (1846–1853) zasnovane su na mađarskim narodnim temama. Kasnije su aranžirane za orkestar, klavirski duo i klavirski trio.

²⁰ Violinista i pedagog, jedan od prvih profesora na Praškom konzervatorijumu dao je veliki doprinos razvoju violinizma u Češkoj.

periodu delovanja Ruske petorke (Mili Balakirjev, Cezar Kjuj, Aleksandar Borodin, Modest Musorgski i Nikolaj Rimski-Korsakov), osnivanjem Besplatne muzičke škole 1862. godine M. Balakirjev zalagao za izvođenje dela ruskih kompozitora, dok su u isto vreme na Moskovskom konzervatorijumu Anton i Nikolaj Rubinštajn smatrali da je važno ovladati muzikom Zapadne Evrope pored toga što se izvode i ruski kompozitori, što je bilo moguće u okvirima škole koju su oni zastupali.

Leopold Auer je sinonim za rusku violinsku školu u 19. veku. Pedagoški uspeh vidimo u nizu imena učenika koji su izrasli u njegovoj klasi, poput Jaše Hajfeca (J. Heifetz), Miše Elmana, Konstantina Gorskog (K. Gorski), Nejtana Milstina (N. Milstein) i drugih. Najuspešnije teorije violinskog sviranja pripadaju Auerovim tumačenjima zabeleženim u studiji *Moja metoda za sviranje na violini* (1921).²¹

1.5 Novi kompozicioni postupci i novi izvođački pristupi

Podstaknuti modernističkim idejama koje su tokom 20. veka razvijane u slikarstvu, književnosti, uopšte gledano u društvenom okruženju, kompozitori se pridružuju novom umetničkom diskursu menjajući zahteve u partiturama, čime su direktno uticali na izvođačku praksu i izvođače uvodili u nove odnose prema delu, scenskom izvođenju, estetici muzike, ali i uvodili i u svet nove građanske kulture i umetnosti koja je tražila definisanje svakog oblika rada, pa i umetničkog.

Pomenute pojave ostavljale su trag na izvođaštvo. Ideja *Umetnost radi umetnosti* (*L'art pour l'art*) negovala je estetski lepu umetnost koja nema društvenu funkciju, zato se izvođaštvo nije uključivalo u bilo kakav oblik društvene angažovanosti, već su ciljevi bili okrenuti perfekciji interpretacije dela. Impresionizam je u odnosu na romantičarsku tradiciju uneo drugačiju zvučno-estetsku perspektivu u kojoj su muzičari bili podstaknuti na istraživanje zvučnih granica instrumenata po ugledu na karakterističan tretman boja u slikarstvu i simbolizmom u poeziji. Ovaj period je obeležen muzičkim instrumentalnim izvođaštvom koje polako pravi otklon od nasleđa tradicije i estetike 19. veka, jer su predstavnici impresionizma, muzički umetnici Klod Debisi (C. Debussy) i Moris Ravel (M. Ravel) i francuski slikari Klod Mone (Mone), Kamij

²¹ Značajne metodološke knjige L. Auera su još: *Moj dugi život sa muzikom* (1923) i *Violinski majstori, dela i njihova interpretacija* (1925).

Pisaro (Pissarro), Eduar Mane (Manet), Alfred Sisli (Sisley), Edgar Dega (Degas) i Ogist Renoar (Renoir), razvijali stilske karakteristike u međusobnoj intertekstualnosti, a sa druge strane učinili da impresionizam uz istovremeni razvoj buntovništva ekspresionizma (1908–1923) i prvih avangardnih pojava najavi rađanje modernističkih tendencija. Mada je klavirska muzika bila dominantna u opusu impresionista, i u njihovim orkestarskim delima uočavamo kolorističku ulogu harmonije, koja je sve izvođače u orkestru navela da istražuju tehničko-izvođačka rešenja za nove zvučne „boje” svakog instrumenta, ali i novi zajednički zvuk celokupnog ansambla.

„Svako delo, svaki autor, ili istorijska epoha, imaju svoje karakteristike, koje treba otkriti, osetiti, prikazati. Ova zvučno-izražajna podloga, 'zvučni fon', ne zavisi samo od kultivisanog značenja, već od zvučanja koje je u stanju da izrazi ove karakteristike. Dobar izvođač će uočiti razlike u zvučnoj osnovi sonata Korelija i Baha, Hajdna i Mocarta, Betovena i Bramsa, Debisija i Ravela.” (Mihajlović, 1995:120).

Jasnoća razlika u pomenutom zvučnom fonu kretala se u okviru stabilnosti tonalnog sistema. U heterogenosti kompozicionih tehnika koje su usledile tokom i nakon impresionizma i ekspresionizma nametnuli su se izvođački izazovi poput uspostavljanja odnosa prema atonalnosti, politonalnosti, tretmanu metrike i instrumentarijuma. Odnos prema zvučnom fonu postaje konceptualno složen, ako pratimo melodiju, ritam i harmoniju, jer postaje opterećen značenjima notacije/grafike/semantike koje su deo partiture, zatim pulsacije kao posebne karakteristike zvučnog fona u koji se uvodi nepravilan ritam (poput primera u delima I. Stravinskog /I. Stravinsky/, B. Bartoka /Béla Bartók/, P. Hindemita /P. Hindemith/, D. Šostakoviča).

Izvođači su u praksi usvajali nove elemente i prilagođavali se implementaciji različito opredeljenih tehnoloških zvučnih zapisa u tok izvođenja muzičkog dela. Pošto se pojava novih elemenata od kraja 19. veka do šezdesetih godina 20. veka nije linearno događala, a nisu bili ni međusobno uslovljeni, za njihovo objedinjavanje u oblasti izvođaštva nije praktično koristiti sistematizaciju kakva se koristila u prethodnim muzičkim epohama i sa kojom su bile obuhvaćene glavne stvaralačke i izvođačke karakteristike u određenom vremenskom periodu. Predlog selekcije najistaknutijih avangardnih pokreta koje je predstavila Melita Milin (Milin, 2006: 93–116) može da se koristi u daljoj nameri da se ukaže kakve promene su inicirali kompozitori od trenutka kada su se okrenuli istraživanjima nove tonalnosti i novih struktura u svojim delima:

Dodekafonija je kompozicioni postupak u kom su Arnold Šenberg i kompozitori okupljeni oko Šenberga²² pred izvođače postavili sistem u kom se radi sa nizom od dvanaest podjednako važnih tonova, bez tonalnog centra. Atonalnost koja je dodekafoniji prethodila i ozbiljno uticala na sluh izvođača, naročito onih koji sviraju na netemperovanim instrumentima, dobila je sistem koji nije mnogo pomogao u intonativnom smislu, ali je doprineo boljem razumevanju muzičke forme koja se gradila na atonalnosti. U četiri gudačka kvarteta koja je Šenberg komponovao u različitim životnim fazama uočavamo postepeno uvođenje intonativnih promena i njegov razvojni put od tonalnosti ka dodekafoniji. Počevši sa *Prvim gudačkim kvartetom d-moll op. 7* (1905) koji je pisan u jednom stavu, tonalno komponovan uz košćenje proširenog tonaliteta i sa značajnim izmenama u formalnoj strukturi gudačkog kvarteta. U *Drugom gudačkom kvartetu fis-moll op. 10* (1908) treći i četvrti stav uključuju sopran i poeziju nemačkog pesnika simbolizma Štefana Džordža (S. A. George) *Der siebente Ring (Sedmi prsten)*, a četvrti sav je atonalan. Nakon što je A. Šenberg razradio osnovne principe dvanaesttonske tehnike (1923) nastaje *Treći gudački kvartet op. 30* (1927) i to po uzoru na *Gudački kvartet u a-molu op. 29* Franca Šuberta, što se ogleda u primenjivanju Šubertovog principa prema kom uspostavlja harmonski pokret u prvom motivu prvog stava i sa njegovom daljom razradom povezuje tematski materijal u nastavku stava. Brajan C. Blek (Black, 2018) u svom eseju zapaža da je Šubert u četiri rana kvarteta primenio isti postupak tretmana prvog harmonskog motiva, koji dalje utiče na tonske odnose i modulatorne strategije tokom razvoja stava. Drugi postupak Šenberga u četvorostavačnom kvartetu²³ koji je sličan Šubertovom primetan je u trećem stavu *Intermezzo*, koji u Rondo formi (*Menuet – Trio – Menuet*) sadrži rekapitulaciju Menueta, dok je Šubert u trećem stavu u Rondo dodao i drugi Trio (*Menuetto. Allegretto – Trio*).

U *Četvrtom gudačkom kvartetu op. 37* (1936) najdoslednije se odslikava Šenbergov kasni stil, o kojem Sabo ispravno zapaža:

„Iako ga danas smatramo tvorcem atonalne muzike, Šenberg je verovao da svaka muzika poseduje sopstvenu, u određenom istorijskom trenutku neobjašnjenu, tonalnost. On

²² Kompozitori koji su predstavnici Integralnog serijalizma, često nazivanog i strukturalizmom, jer je kompoziciona praksa korišćenja, kombinovanja i organizacije muzičkog sadržaja bila u obliku serija. Organizacija melodijskih, ritmičkih, dinamičkih, agogičkih serija predstavlja prostor koji traži metronomsku preciznost te tako najčešće zalazi u medij elektronske muzike. Istaknuti predstavnici: Olivije Mesijan i Pjer Bulez.

²³ Stavovi: I Moderato/II Tema i varijacije/ III Intermezzo/ IV Rondo.

odbija da čak i 'ultra modernu muziku' nazove atonalnom, već otvara dilemu: 'Možda je to zato što mi jednostavno ne znamo još uvek kako da objasnimo tonalnost, ili nešto što odgovara tonalnosti u modernoj muzici' (Schoenberg 1978 [1911], 128)." (Sabo, 2018: 24)

Razumevanje Šenbergovih muzičkih postupaka T. Adorno (1968) uvodi u okvire filozofije nove muzike²⁴ koja je donela kritiku klasične umetnosti. Pored kompozicionih postupaka koji su uspostavljali novi odnos prema zvuku i novoj estetici muzike, podrazumevalo se da je ona namenjena kompetentnoj publici koja pored čula za usvajanje muzike i umetnosti koristi i intelektualno angažovanje za razumevanje nove muzike.

Jedno od poslednjih Šenbergovih dela koje je komponovao je *Fantazija za violinu i klavir op. 47*. Delo je začeto prvo kao monodijska deonica za violinu solo, s tim da je klavirska deonica naknadno dodata. U insertu iz emisije emitovane 18. maja 1966. godine na SONY ATV²⁵ Glenn Gould (G. Gould) i Jehudi Menuhin (Y. Menuhin) muziciraju i razmenjuju mišljenja o delima koja su svirali. Kao vredan zapis interakcije dvojice istaknutih umetnika ostalo je njihovo tumačenje pomenutog Šenbergovog dela. Po rečima J. Menuhina, ne može se razmišljati o toj partituri kroz odnos konsonanci i disonanci zato što je u pitanju dodekafono delo, već primećuje da je važan odnos prema zvuku, tačnije prema odnosu segmenata sa muzikom i segmenata bez muzike. Potreba da izvođači imaju apsolutnu kontrolu nad instrumentom primetna je u Šenbergovoj belešci koja je dodata reviziji partiture za *Pet komada za orkestar op. 16* gde navodi da „Dirigent ne mora da pokušava da polira zvuke koji se čine neuravnoteženima, već pazi da svaki instrumentalista svira tačno propisanu dinamiku, u skladu sa prirodom svog instrumenta. Nema motiva u ovom delu koji mora da se istakne.” (Lambourn, 1987: 423)

Dadaizam i futurizam obeležili su francuski stvaraoci Erik Sati (E. Satie) i Luidi Rusolo (L. Russolo). E. Sati zanemaruje tradicionalne forme i tonalne strukture koje su nasleđe tradicije 19. veka. Želeo je da raskine veze sa njima, čak se rugao buržuaskom društvu nazivajući kompozicije: *Birokratska sonatina*, *Prijatna nevolja*, *Tri valcera drage odvratnosti*, *Tri komada u obliku kruške*. Njegova uputstva za izvođenje dela su takođe nekonvencionalna za to doba, poput komičnog uputstva za sviranje „poput slavuja sa zuboboljom”. Ciklus kompozicija za male

²⁴ Termin Nova muzika obuhvata niz muzičkih pravaca koji su u 20. veku predstavljali protest protiv poznog romantizma i dotadašnje estetike u muzičkoj umetnosti.

²⁵ Glenn Gould Official. (27. April 2018). Duo: Glenn Gould, Yehudi Menuhin. Preuzeto sa: https://www.youtube.com/watch?v=AABOYAPK_Ek

ansamble *Muzika za nameštaj* (*Musiques d'ameublement*) iz 1920. godine skreće fokus sa forme muzičkog dela na njegovu upotrebnu vrednost. Tehničko-izvođački segment ovog neoklasičnog dela ne sadrži prezahtevne elemente. Zamišljen je kao intermeco sviran između dramskih segmenata M. Jakobsa (Max Jacobs) tim da muzika nije trebala da bude primećena od strane publike u holu, ali se na iznenađenje kompozitora to ipak desilo. Trebala je da bude u ravni sa razgovorom u holu, crtežima na zidu i sl. Njegova namera je bila razbijanje reprezentativnih modela i funkcija buržoaske muzike, otkrivanje drugačije funkcije koju muzika može imati i suprotstavljanje velikom broju muzičkih stilova koji su bili aktuelni u njegovo vreme, poput nemačkog romantizma, impresionizma, ekspresionizma (Bernardini, 2008). U odnosu na tradicionalne kompozicione postupke, Sati je težio njihovoj razgradnji. Milojković ukazuje da su, tokom međuratnog perioda u francuskoj muzici, pored citata i kolažne strukture, ključne kompozicione tehnike postale i onomatopeje, simulacije i parafraze (2017: 31).

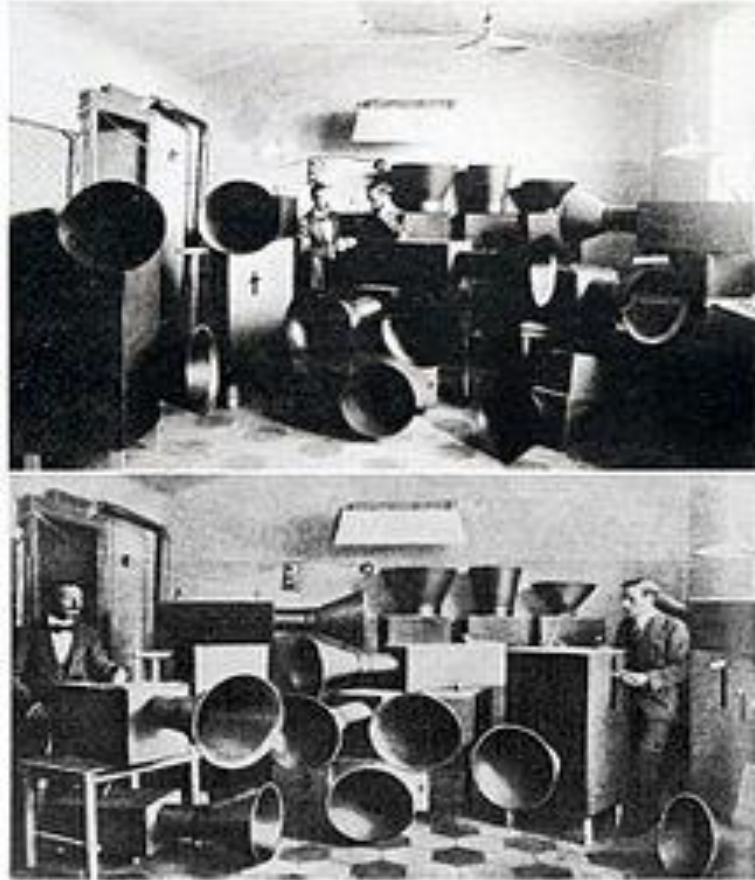
Nakon fizičkog izmeštanja muzike iz koncertnog prostora u hol teatra, Satijeva muzika je prešla u prostor filmske umetnosti.²⁶ Okretanje ka organizaciji zvuka i tehnologiji je podstaklo i stvaranje konkretne muzike, kao i eksperimentisanje sa citatima i kolažima, za čime Sati poseže ne bi li dokazao da muzika može biti sve ono što nas okružuje. E. Sati i članovi francuske *Šestorke* su pre i tokom Prvog svetskog rata uvodili nove elemente u tradicionalni muzički izraz. Raspravljajući o odnosu kompozitora „šestorke” prema Satiju Milojković ističe:

„[...] U stvaralaštvu autora 'šestorke' se dalja 'razrada' Satijevih eksperimenata ogleda u 'komentarima' na aktuelna vanmuzička zbivanja (*Poljoprivredne mašine, Pacifik 231*), daljom potragom za novim zvučnostima (Martenoovi talasi) i novim metodama organizacije muzičkog sadržaja na osnovu racionalnih, logičkih principa (politonalnost, serijalizam, Mesijanovi modusi). U tom kontekstu, pojava poetike poput Varezove, zasnovane na organizovanom zvuku nasuprot strukturisanju tonova, deluju kao logičan sled događaja imajući u vidu prethodni tok, te se kompozicije ovog autora, uz Mesijanove kompoziciono-tehničke, teorijske i pedagoške aktivnosti mogu smatrati direktnom prethodnicom posleratnog razvoja elektroakusitičke muzike.” (Milojković, 2017: 34)

Luidi Rusolo, italijanski slikar i futurista, razvijao je ideju o muzici inspirisanoj mašinama i tehnološkim napretkom. U manifestu *Umetnost buke* (*L'arte dei rumori*, 1916) tvrdio

²⁶ Erik Sati je komponovao muziku za trinaestominutni nemi, crno-beli film „Međučin” (*Entr'acte*, 1924) reditelja R. Klera (R. Clair). Klavirska kompozicija „Cinema” je prva, namenski pisana, muzika za film i sastavni je deo baleta „Relache”.

je da je zvučna paleta obogaćena industrijskim zvukom svakodnevice i da ona zahteva promenu u dotadašnjem instrumentarijumu. Ta ideja ga je usmerila na stvaranje instrumenata *Intonarumori* u periodu od 1910. do 1930. godine.



Slika 1: *Intonarumori*

Benjamin Lord (2010) u sumiranju uspešnih rekonstrukcija ovih instrumenata ukazuje na nedostatke istorijskih podataka i postojanja ovih instrumenata čiji trag se gubi tokom Drugog svetskog rata. Lućano Kesa (Luciano Chessa) muzikolog i izvođač, na poziv festivala *Preforma* (Njujork) da 2009. godine rekonstruiše ove instrumente i da na njima izvede nova dela, našao se pred problemom suočavanja sa estetskim, političkim i muzikološkim aspektima tehnologije istorijske avangarde. Uvid u partiture za intonarumorije je skroman, jer je sačuvano sedam taktova *Buđenje grada* (*Awakening of a City*) u časopisu *Lacerba* (mart, 1914). Instrumenti su akustični i pošto ih je pokretao čovek od intenziteta njegovog učešća je zavisio i intenzitet proizvedenog tona. Kutije su sadržale konstrukcije za stvaranje različitih vrsta buke. U grupi

intonarumorija rekonstruisani su: *ululatore* koji sadrži i zvuk nekih gudačkih instrumenata poput izgrebanog zvuka violine ili kontrabasa; *crepitatore* zvuči kao čupanje i prigušivanje metalnih žica na gitari; *sibilatore* zvučno sličan mašini za stvaranje vetra. Jedini snimak mašine koju je projektovao Luiđi Rusolo, snimio je njegov brat Antonio 1921. godine kombinujući kakofonsku buku sa konvencionalnim orkestarskim partiturama u delu *Corale*.

U povezivanju svakodnevnog života i umetnosti Rusolo se bavio fenomenom buke i njenim mogućim modifikacijama tako što je u svojim muzičkim projektima koristio šumove iz prirode (šumove vetra, vode, vatre), ljudske zvuke koji ne pripadaju ni govoru, ni pevanju i sve to utkao u melodijske linije svojih kompozicija.

Neke od izmena u instrumentarijumu dovodile su i do primene proširenih tehnika. Edgar Varez (E. Varèse) je u okviru instrumentarijuma uvodio sirene i čelične delove mašina. U delu *Amerike (Ameriques, 1928)* koristio je *Martenoove talase*. S obzirom da je u pitanju simfonijsko delo, u tretmanu pojedinačnih deonica uveo je i proširene tehnike sviranja na tradicionalnim orkestarskim instrumentima. To se odnosi na sekciju perkusionista koji instrumentarijum proširuju sa brodskim i vatrogasnim zvonima, kao i „lavovskom rikom” bubnja čija koža je blago otpuštena i probušena žicom, tretiranom kalofonijumom da bi pri izvlačenju pravila bolji otpor kožnoj opni bubnja i proizvela vibracije sa zvučnom rezultatom koji podseća na lavlju riku (Lyndon-Gee, 2007).

Organizacija buke se činila kao logičan put u stvaranju muzike, ali da li se takva organizacija uklapala u estetske, zvučne i obrasce izvođačke prakse muzičara koji su izvodili to delo? Fenomenom buke, načinima na koji ona utiče na ljude, kulturu, umetnost kao i mogućnostima modifikovanja koja prouzrokuje, bavili su se mnogi teoretičari, filozofi, naučnici i umetnici. Žak Atali (J. Attali) u delu *Buka* (1983) bavi se predviđanjem budućnosti ljudskog društva i političkom ekonomijom muzike. Skreće pažnju da se u svim ranijim kulturama buka smatrala izvorom zagađenja, razaranja i agresije. Ukazuje i da ona može biti i vrsta oružja jer zvučnost preko osamdeset decibela dovodi do oštećenja sluha. Atali dalje ističe da muzika stoji nasuprot buke, donoseći konstrukciju, sklad i pozitivan uticaj na svest ljudi. Možemo reći da muzika daje oblik buci, a u višem stepenu sagledavanja stvari, ona preobražava nasilje u skladan

poredak.²⁷ Organizacija buke bila je neophodna svim muzičarima da bi izrazili protest zbog društveno-istorijskih prilika koje su došle sa uticajima iz Nemačke „[...] koji su sa sobom nosili modernističke tendencije drugačije stilske provenijencije i znatno drugačijeg odnosa prema prošlosti, koji je delovao kao njeno rušenje, najpre u mitološkim (dakle, anti-istorijskim, u tematskom i kompoziciono-tehničkom smislu) operama Vagnera (Richard Wagner), zatim u kompleksnim ostvarenjima Malera (Gustav Mahler, 1860–1911) i Regera (Max Reger, 1873–1916), te na posletku u novim vidovima organizacije tonskog sadržaja u delima Šenberga (Arnold Schönberg, 1874–1951) i njegovih učenika” (Milojković, 2017: 30).

Neoklasicizam je ukazao na krizu atonalnosti. Posle Prvog svetskog rata kompozitori su se vraćali redu, poigravali su se sa stereotipima prošlosti ne bi li dali privid reda u posleratnom razorenom društvu. Vidovi ispoljavanja neoklasicizma u muzici 20. veka su vrlo brojni i međusobno dosta različiti, ali je dragoceno zapažanje Mirjane Veselinović-Hofman o znalačkoj sublimaciji tih odlika koju daje Vlastimir Peričić: kada ističe da je za neoklasicizam karakteristično „[...] prevazilaženje ekspresionizma – prigušivanje emotivne prenapetosti, ublažavanje agresivne disonantnosti harmonske komponente, razbistrivanje tonalnosti ponovnim naglasavanjem dijatonike, očvršćivanje formalne strukture vraćanjem ka tradicionalnim obrascima klasike i baroka” (Veselinović-Hofman, 1998: 30).

Poigravanje sa pomenutim elementima u delima kamerne muzike pokazuje serija kompozicija *Kamerna muzika (Kammermusik)* Paula Hindemita koja je odgovor na nemački ekspresionizam i pozni romantizam. Sačinjena je od osam kompozicija pisanih za različite, manje ansamble (1922–1927). Referenca na prošlost (barok) javlja se u vidu korišćenja viole d’amore u *Kammermusik No. 6*.

Serijalnost je obeležila period koji je ključan za tranziciju instrumentalne izvođačke prakse jer se susrela sa probijanjem granica svih pristupa instrumentu i zapisa muzičkog dela, kao i protokola i uslova njegovog izvođenja.

„Inovacijske muzičke prakse, neposredno posle Drugog svetskog rata se identifikuju terminom avangarda ili avnagardna muzika. Te muzičke prakse, pre svega konkretne i elektronske muzike, nazivaju se avangardom u smislu istraživanja novih medija, u smislu razvijanja strogih pronaučnih (pro-matematičkih) postupaka komponovanja muzičkog

²⁷ Ovde se Atali približava Platonovim shvatanjima o povezanosti muzike i vaspitanja.

dela, na primer, u integralnom serijalizmu, u smislu konceptualizovanja i komponovanja 'otvorenog muzičkog dela', u smislu komponovanja zasnovanog na aleatorici i slučaju, i u smislu radikalnog analitičkog i kritičkog odbacivanja, preispitivanja ili inoviranja muzičke tradicije" (Šuvaković, 2011: 127).

Kompozitorski postupci serijalizacije kojoj su bili podređeni visina, ritam, dinamika i boja, stajali su u suprotnosti sa principima zapadnoevropskog sistema u kom je ton osnovni element muzike. Izvođači su morali da razumeju, čuju i izvedu sve parametre koji su u ovom slučaju suprotni od razumevanja i izvođenja dela koje su poznavali u sistemu tradicionalnog načina nastanka dela i samim tim usredsrede svoje veštine na zvuk. Interesantno je zato sledeće zapažanje:

“U tom smislu, sve veći broj autora koji su stvarali u posleratnoj Evropi počinje da profiliše ideju o 'komponovanju *samog* zvuka' nasuprot komponovanja zvucima koje je do tad bilo dominantno" (Milojković, 2017: 40).

Istraživanja novih dimenzija zvuka uzrokovala su nastanak, do tada neuobičajenih, tehničko-interpretativnih postupaka definisanih terminom *proširena tehnika*. Ona na gudačkim instrumentima podrazumeva niz nekonvencionalnih metoda kao što su postavljanje folije na kobilicu instrumenta, sviranje gudalom po rezonantnoj kutiji, vratu/hvatniku, iza kobilice, po čivijama. Od uobičajene proizvodnje picikata jagodicom prsta desne ruke, picikato se u proširenoj tehnici izvodi noktom, ili u slučaju Bartokovog dela²⁸ – žica se tako jako nateže da se nakon puštanja sudara sa hvatnikom dodajući tonu zvuk materijala koji se sudaraju.

²⁸ U formi petostavačnog kvarteta, Bartokov *Gudački kvartet C-dur, br. 4, Sz. 91* (1929), u picikatu ima napisan kompletan četvrti stav *Allegretto pizzicato*, s tim da je pored standardne tehnike okidanja žica prisutan „Bartokov picikato” koji se od standardnog picikato poteza razlikuje po tome što se primenjuje veća sila pri okidanju žice, pri čemu se ona odbija o prst leve ruke i udara većom silom o hvatnik, proizvodeći zvuk udarca žice o drvenu površinu.

Primer 1: B. Bartok: *Gudački kvartet C–dur, br. 4 Sz 91*. IV stav *Allegretto pizzicato*, taktovi 56–59.



Primer bogat elementima proširene tehnike vidi se u simfonijskom delu K. Pendereckog (K. Penderecki) *Tužbalica posvećena žrtvama Hirošime* (1960), pored aleatorike, klastera i sekundi koji stvaraju tornado slojevitog zvučanja, muzičari izvode predimenzionirani vibrato pokret, šamaraju instrumente i sviraju iza kobilice. U *Gudačkom kvartetu br. 4 op. 36* (1934) A. Šenberga u četvrtom stavu koriste se *col legno battuto* (tapkanje drvenim delom gudala po žicama), *col legno tratto* (sviranje celom dužinom drvenog dela gudala po žicama), *col legno tratto ponticello* (sviranje celom dužinom drvenog dela gudala po žicama uz samu kobilicu).

Praksa u umetničkoj muzici je uvela još mnogo drugih postupaka poput grebanja noktima po dasci instrumenta, raštimavanje žice tokom sviranja jednog tona ili više tonova, ali je proširila i ansamble u vidu uvođenja elektronike, prepariranih i novih instrumenata. Snimljeni zvuk postaje ravnopravni učesnik u građenju muzičkog dela. Netemperovani instrumenti koji su nastali u to vreme bili su *Teremin*, *Trautonium* i *Martenoovi talasi*. Tehnološki napredak je vodio ka razvoju elektroakustičke muzike i punoj primeni tehnike u stvaranju muzike, što V. Radovanović (2010) ističe ukazujući da postoje dve struje. Prva je uvela nove instrumente u postojeći instrumentarijum, druga je težila izgradnji mašina koje bi prenosile tačne kompozitorove zamisli (Radovanović, 2010: 12–13).

U daljem razvoju elektroakustička muzika se kretala u tri vida kao: konkretna, elektronska i kompjuterska muzika, što će se u daljem tekstu razraditi u trećem poglavlju sa preispitivanjem zajedništva u konceptu izvođačke prakse.

1.6 Uloga muzičkog izvođača na početku 20. veka

S kraja 19. veka isticanje pojedinca u izvođaštvu uklapa se u put na kraju kog će se odrediti i definisati pojam umetnika u dvadesetom veku. Do tada se muzički izvođač smatra subjektom umetnosti kojeg definišu veštine, tehnike i područje bavljenja muzičkom umetnošću (Šuvaković, 2011: 747).

Prelaskom iz hrišćanskog, feudalnog sistema u buržoaski sistem i građansko društvo, muzički izvođač je uspeo da se pozicionira u društvenoj hijerarhiji kao pojedinac sa izuzetnim veštinama, predstavnik visoke umetnosti i proizvođač (u situaciji u kojoj svoj rad kao proizvodnju monetizuje po sistemu kapitalističkog modela potražnje, proizvodnje i zarade). U 20. veku se izgradio drugačiji pojam umetnika u svetu umetnosti koji je podrazumevao autorstvo, što je očigledno nedostajalo njegovoj nekadašnjoj ulozi koju je imao kao re/interpretator dela čiji je neprikosnoveni autor bio kompozitor. Istovremeno se uvodila interdisciplinarnost delovanjem u višemedijskim umetnostima (poput Marsela Dišana/ M. Duchamp) i sinteza različitih umetnosti (Vasilij Kandinski/ W. Kandinsky, Pit Mondrijan/ P. Mondrian, Džon Kejdž/ J. Cage), što je oblast muzičkog izvođaštva susrelo sa ispitivanjem sopstvenih granica i mogućnostima povezivanja sa drugim umetnostima i medijima. Pored opstajanja u umetničkoj muzici koja se negovala na koncertnom podijumu, otvorio se put ka popularnim oblicima rada u medijskom prostoru radija, televizije i filmske industrije, što je doprinelo jačanju društvene uloge i statusa izvođaštva. Iako su se teorijske rasprave u 20. veku uglavnom odnosile na status muzičkog dela i ulogu kompozitora u svetu umetnosti dok se uloga izvođača u tim raspravama tretirala kao marginalna, konteksti u kojima će se naći izvođač tokom 20. veka ukazivaće na to da se poput slikarstva, teatra, novih medija, muzičko instrumentalno izvođaštvo menjalo u kontaktu sa savremenim tendencijama u umetnosti i novim medijima, te da se nije zadržalo samo na veštinama reprodukcije i interpretacije muzičkog dela.

Na ovom mestu treba naglasiti da u dalje izlaganje neće biti uključeno razmatranje pravca u kom je izvođač (obrazovan po zapadnoevropskom modelu) ušao u oblast drugih muzičkih

žanrova popularne kulture, jer bi u ovom trenutku ono predstavljalo digresiju koja udaljava od teme koja se razrađuje. Zato se fokus stavlja na paralelno delovanje onih koji su radili u visokoj umetnosti modernizma i onih koji su delovali u novomedijskim prostorima.

Analizirajući biografije muzičkih izvođača tog vremena, uočava se uspostavljen obrazac, tj. sistematizacija postignuća koja ih definišu u društvenom okruženju pomoću generalizovanog sistema informacija (podaci o školovanju, imena pedagoga kod kojih se usavršavao, osvojene nagrade, ko je proizvođač instrumenta na kom sviraju i slično), ali i onih koje ih čine karakterističnim (geografsko poreklo i zemlja u kojoj deluju, saradnja sa drugim muzičarima, diskografija i uloge koje nastaju u sprezi sa novomedijskim uslovima i novim teorijama umetnosti). Pored uloge izvođača-kompozitora i izvođača-pedagoga, uočavaju se pojave:

Društveno angažovani izvođač: Violinista Bronislav Huberman (B. Huberman) bežeći od nacista zbog jevrejskog porekla i kao svedok ljudskih patnji i razaranja tokom Prvog svetskog rata, suočio se sa ideologijom A. Hitlera i antisemitizmom, ali i sa snagom cionizma u Palestini. Vođen namerom da pomogne ljudima 1936. godine osnovao je *Palestinski simfonijski orkestar*²⁹ koji je u svoje okrilje primio na desetine muzičara jevrejskog porekla iz Nemačke, Poljske, Austrije i Mađarske, kojima je to predstavljao spas i povratak u obećanu zemlju. Ova specifična angažovanost Hubermana prevazilazila je granicu političnosti u umetnosti koja se tokom prvih decenija 20. veka shvatala pre svega na nivou tematskog umetničkog sadržaja. To shvatanje postoji i danas, ali nije dominantno. Kako je svet umetnosti delimično nezavisan svet, ali istovremeno zavisi od ekonomske i političke sfere, da bismo razumeli društveno značenje umetničke angažovanosti mora se uzeti u obzir društvena stvarnost u kojoj su umetnici bili aktivni. Ona je bila konstrukt specifičnog interkulturnog dijaloga, kojeg su oformili dirigent i pijanista Danijel Barenboim (D. Barenboim) i teoretičar kulture Edvard Said (E. Said), a koji je rezultirao stvaranjem orkestra *Zapadno-Istočni Divan orkestar* (*West-Eastern Divan orchestra*). Palestinski teoretičar i izraelski dirigent uspostavili su alternativu za rešavanje izraelsko-palestinskog sukoba. Demonstriranje ideje da za arapsko-izraelski sukob ne postoji vojno rešenje, već je put pomirenja da se dva naroda povezuju tako što slušaju naraciju onog drugog (svog suseda). Komunikacija danas predstavlja opšti društveni imperativ. Pomoću nje se postiže animiranje auditorijuma i insistiranje na njegovom aktivnom uključivanju u proces

²⁹ Orkestar je preimenovan 1948. godine u *Izraelsku filharmoniju*.

interkulturalnosti. Usled izvanmuzičkih razloga, njihov muzički dijalog predstavlja *znak* koji stoji unutar društva i svojim sadržajem odražava mogućnost reprezentovanja *drugog* u društveno-političkom i kulturalnom kontekstu, s tim da je njegova dominantna karakteristika podržavanje muzike koja je uvek na prvom mestu – umetnost je ključna u toj delatnosti.

Ovakav vid umetničkog izraza društveno je dopušten u demokratskom društvu i ističe kritiku simboličkim izražavanjem. Ako razmotrimo objašnjenje Luja Altisera (L. Althusser, 2009) da su državni ideološki aparati (u ovom slučaju institucija orkestra) ipak ograničeni prostorom delovanja koje nameću državni represivni aparati i da je njihova sloboda delovanja prividna, umetnost uspeva da isprovocira društvo koketiranjem sa simboličkim značenjima i neuhvatljivošću, prelazeći ograničenja navedenih granica. Iako učestvuje u oblikovanju života, ne zaboravimo da je u osnovi umetnosti uloga kojom brani svet privida. Političnost se dakle, ne vidi samo u eksplikaciji nekog političkog sadržaja ili muzičkoj koncepciji, već je očigledna u medijskom predstavljanju.

Svojevrsni društveno-politički čin pomirenja sa Nemačkom nakon rata napravio je violinista Jehudi Menjuhin 1947. godine kao prvi muzičar jevrejskog porekla koji je nastupio sa Berlinskom filharmonijom (pod vođstvom dirigenta Vilhelma Furtvenglera). To je bio vrhunac njegovog aktivnog i posvećenog učešća u ratnim godinama tokom kojih je nastupao za savezničke vojnike i za preživle zarobljenike iz koncentracionih logora. Verovao je da muzika može da rehabilituje ljudsku psihu.

Izvođač-superstar: Već pomenuti Jehudi Menjuhin umetnik koji je zahvaljujući vanserijskim rezultatima postao jedan od najznačajnijih violinista 20. veka, pravi je primer izdvajanja subjekta do statusa umetnika kao medijske ličnosti, proizvođača, glumca, interdisciplinarnog izvođača koji povezuje tehnike joge sa izvođačkom tehnikom, inicijatora interkulturalnog povezivanja (sa Ravijem Šankarom/ R. Shankar), društveno angažovanog umetnika. Iako drugačija po oblastima u kojima je bila medijski istaknuta, violinistkinja Vanesa Mej (V. Mae) je predstavnica generacije koja je zahvaljujući novim medijima izgradila sopstveni status predstavljanjem u ulogama violinistkinje, skijašice, ginisove rekorderke i multimedijalne umetnice.

Muzički izvođač u polju rodne ravnopravnosti: Koliko je Nova istorija umetnosti promenila perspektivu istorije umetnosti koja je čuvala činjenice o prošlosti, reflektovalo se u teorijskim studijama istorije umetnosti koje su povezane sa poststrukturalizmom, studijama roda i feminizmom, marksizmom, odnosno studijama kulture koje pokazuju da se umetnost događa u uslovima društvene borbe. Na suštinske promene u percepciji tradicije u novim uslovima ukazuje Miško Šuvaković:

„*Nova istorija umetnosti* je nastala dekonstrukcijom humanističkih hijerarhijskih metajezika i, pre svega, naučno filozofskih i estetičkih platform autonomije umetnosti: to je vodilo ka *hibridizaciji diskursa istorije umetnosti*, tj. ka posebnim i pojedinačnim kritičkim teorijama kako metodologije humanističke istorije umetnosti tako i samog objekta izučavanja koji nije postavljen kao sam objekat umetnosti, već kao deo složenih označiteljskih i diskurzivnih praksi istraživanih istorijskih situacija i događaja unutar, pre svega, zapadnih društava” (2009: 818).

Da bi se razumela klasna pozicija žena feminizam je ukazivao na rodne razlike, pitanja seksualnosti, rada, javnog i privatnog oblikovanja identiteta i kulture. Dominantni kanon zapadne umetnosti izgrađen je na uverenjima muškarca, belca, uglavnom pripadnika više klase. Zato pojavljivanje žena u sferi javnog života i angažovanja, konkretno i u oblasti izvođaštva s kraja 19. i početkom 20. veka, predstavlja odraz svesti koja se postepeno budila, a koju je pojačala feministički orijentisana istorija umetnosti. Dora Valeska Beker (D. Valesca Becker) učenica Sema Franka (S. Franck) i Jozefa Joakima postala je prva violinistkinja koja je svirala na muzičkom snimku – voštanom cilindru Betini laboratorije (Bettini Phonograph Laboratory) 1898. godine.³⁰ Takođe je oformila ženski trio sa pijanistkinjom Mabel Fips (M. Phipps) i violončelistkinjom Flavijom Van den Hend (F. V. den Hende).

U poglavlju svoje knjige posvećene virtuozi, *Rod i kritička recepcija virtuozi*, autor Žarko Cvejić navodi da je evropska filozofija pripadala muškarcima, tačnije subjektivitet se posmatrao kroz prizmu muškog roda. Upoređujući Hegela i Šopenhauera po pitanju odnosa prema rodnim ulogama, inače dvojicu filozofa suprotnih uverenja, on ističe da im je zajednički bio stav da ženama nije mesto u javnoj sferi već isključivo u privatnoj gde su veštine sviranja,

³⁰ Više u: *Micro-Phonograph and "records"*. (1898). New York: Bettini Phonograph Laboratory. <http://www.ampexguy.com/records/bettini/bettini.catalog.no-1.pdf>

veza i heklanja, kuvanja, vodile ka obezbeđivanju bračnog statusa. S druge strane, tadašnja novinska kritika je potvrđivala da je muškarac na sceni bio dominantan u instrumentalnoj muzici u prvoj polovini 19. veka i da su često predstavljani poput ratnika i vojskovođa: „Virtuozna izvedba na violini bila je bogato iznijansirana – zvučno i vizuelno – kodovima ratničkog junaštva. Violinisti (...) su vitlali svojim gudačima kao mačevima i predvodili vojske orkestarskih muzičara, privlačeći poređenja s vojskovođama, drevnim i savremenim. Kritičari su ih proglašavali Scipionima, Aleksandrima i Napoleonima na violini.” (Kawabata 2004, 99–100 prema Cvejić, 2016: 186).

U jednom od opisa Paganinijevog nastupa čin sviranja na instrumentu se poredi sa nasilnim odnosom muškarca prema ženi. „Dinamika patrijarhalne moći u potčinjavanju žene u ovom činu previše je očigledna i zahteva potpunu feminističku kritiku... Rodna simbolika violine kao žene proistekla je delimično iz očigledne činjenice da njeno telo podseća na oblik ženskog tela sa zaobljenim oblikom i anatomski određenim nazivima delova: trbuh, leđa, ramena, vrat.” (Kawabata, 2014: 57–58)

Moral koji je kod instrumentalista dovođen u pitanje, svakako nje pomagao instrumentalistkinjama da dobiju bolji društveni status i tretman. Pored konstantne kritike u svetu muškaraca i od strane kritičara koji ih ocenjuju u odnosu na muške stereotipe, pojedine violinistkinje uspele su da budu društveno vidljive u Evropi poput Vilme Nerude (W. Neruda), Sofije Jafe (S. Jaffé) i Erike Morini (E. Morini Siracusano). Delovale su u decenijama obeleženim muškim stereotipima naročito nakon Paganinijevog vremena.

Čehinja Vilma Neruda prva saznanja o sviranju na violini usvojila je od oca Leopolda Janše (L. Jansa). Sa jedanaest godina imala je prvu značajnu turneju po Evropi nakon koje su usledile i ostale, po interesovanju publike pokazale su koliku popularnost je imala u Evropi i Južnoj Americi. Inspirisan njenim virtuozičkom H. Vijetan joj posvećuje *Violinski koncert br. 6*. J. Klapam (J. Calpham, 2001) u nastavku biografskih podataka navodi da je radila kao profesor na Kraljevskoj muzičkoj akademiji u Švedskoj (Royal College of Music Stockholm) od 1867. do 1870. godine. Za veliki doprinos umetnosti i kulturi Princ od Velsa uz podršku kraljeva Švedske i Danske 1896. godine uspostavlja javnu pretplatu u znak zahvalnosti za njen rad, a dve godine kasnije nastanila se u Berlinu gde je nastavila da koncertira i predaje kao profesor violine na Šternovom univerzitetu (Stern Conservatory).

Sofija Jafe obrazovanje je započela kod Leopolda Auera, zatim na Pariskom konzervatorijumu kod J. Masarta (J. Massart), Šarla Južena Suzea (C. E. Sauzay) i Anrija Bertolija (H. Berthelier). Prestižni muzički časopis *Le Ménestrel* pisao je o njenom umetničkom talentu od 1892. godine kada je osvojila prvu nagradu na godišnjem takmičenju, nakon čega je koncertirala širom Evrope sa repertoarom koji uključuje izuzetno virtuozna dela Tartinija i Vijetana. U memoarima Karla Fleša (C. Fleisch) saznajemo da je procenjivao kao najvažnijeg viruoza svog vremena. O njenom životu malo se zna i zato je Flešovo sećanje dragoceno. „Nakon poslednjih zabeleženih nastupa 1899. godine ona nije iskoristila svoj uspeh, udala se i činilo se da je zauvek nestala” (Fleš, 1957: 69).

Erika Morini je skrenula pažnju na sebe sa pet godina kada je imala debi pred carem Francom Josifom. Prva znanja je usvojila od oca Oizera Morinija (Oiser Oskar Morini) nekadašnjeg studenta Jakoba Gruna (J. Grün) i J. Joakima. Sa osam godina Erika Morini je ušla u klasu O. Ševčika na Bečkom konzervatorijumu (Universität für Konservatorium für Musik und darstellende Kunst Wien) kao jedna od prvih violinistkinja. Morini se u toku karijere susretala sa pojavama dominantnih stereotipa. Tokom studija se takmičila za državnu nagradu i pobedila, ali joj je uskraćen deo novčane nagrade koja se po propisima dodeljivala violinisti, a ne violinistkinji, što je komisija videla kao razlog da Morinijevoj uskrati novčanu nagradu. Međutim u godinama joj predstojale usledila su mnogobrojna javna priznanja. Violinistkinja Mod Pael (M. Pael) testamentom je ostavila svoju Gvadanjini violinu „sledećoj velikoj violinistkinji”, dok je Muzičko društvo u Madridu Morinijevoj dodelilo maramicu koju je Pablo Sarasate namenio najboljem tumaču njegovih *Španskih igara* (Ostleintner, 1999).

Još jedna od uloga violinista koja je nastala je u 20. veku u novomedijskim uslovima i podršci novih teorija umetnosti, ogleda se na primeru pionirke u elektronskoj muzici Lori Anderson (Laura Philips Anderson). Kao umetnica koja istražuje fenomene umetničkog izražavanja, ona je **izvođač istraživač**: američka umetnica avangarde, kompozitorica, instrumentalistkinja, performerka, filmska režiserka, pop i multimedijalna umetnica. Nakon prolaska kroz konvencionalni obrazovni sistem: pohađala je Mils Koledž u Kaliforniji, diplomirala istoriju umetnosti 1969. godine na Bernard koledžu, dok je skulpturu studirala na MFA na Univerzitetu Kulumbija. U nastavku svog rada koristila je snimljene materijale za stvaranje muzike oblikovane u pop stilu, ali sa avangardnim postupcima i poetskim sadržajem

koji je satiričan i ponekad humorističan. U projektima je fokusirana na tehnologiju, jezik i vizuelno. Pažnju šire javnosti dobila je izdavanjem singla *O Superman* (1981) koji je dospao na drugo mesto britanske liste singlova. Glumila je i režirala koncertni film *Dom hrabrog* (*Home of the brave*, 1986).

U 20. veku pozicija stvaraoca u umetnosti bitno se promenila uplivom teorijskih platformi i naučnih disciplina u umetnost. Usled interdisciplinarnog istraživanja kao neizostavnog segmenta umetničkog stvaralaštva, umetnik umnožava svoje poetičke platforme. Međutim, preplitanje disciplina u istraživanju istog fenomena dovodi do njihove konfrontacije usled razlika istraživačkih postupaka. Dok je nauka institucionalno i procesualno različita od umetnosti i mora da primeni naučnu proceduru na objekat istraživanja, teorija *u* umetnosti može da ostane na nivou hipoteze.³¹ Ovo je važno za shvatanje prirode i rezultata istraživanja kada upoređujemo karakteristike naučnog istraživanja i istraživanja u umetnosti. Primenom tabelarnog prikaza razlika i sličnosti umetnosti sa naukom po Stivenu Vilsonu (Stephen Wilson), uvidamo analogije koje u pozitivnom kontekstu mogu opravdati zajedničke pozicije u istraživanju određenog fenomena.³² Ono što uočavamo jeste da iako su razlike prisutne zbog prirode nastanka i funkcije obe discipline, nauka i umetnost mogu funkcionisati zajedno, udružene sličnim potrebama za doprinosom u svojim disciplinama i društvu (stvaranju dela koja imaju univerzalnu važnost, doprinos napretku zatečenog stanja, u obzir uzimaju posmatranje okruženja, i dr.).

³¹ Ističemo teoriju *u* umetnosti kao deo kategorizacije koju je izvela Ana Vujanović, vršeći sistematizaciju sa polazištem na mapiranjima koje je izveo Miško Šuvaković u likovnim umetnostima i Žozet Feral u teatarskim teorijama. Tako se razlikuju tri teorijska modusa: teorija umetnosti, teorija *iz* umetnosti i teorija *u* umetnosti. Detaljnije u: Jovićević i Vujanović, 2006.

³² Videti tabelarni prikaz u: Šuvaković, 2008a: 49.

Primer 2: S. Vilson: Tabelarni prikaz razlika između umetnosti i nauke

RAZLIKE IZMEĐU UMETNOSTI I NAUKE	
Umetnost	Nauka
Zahtevati estetski odziv	Zahtev za znanjem i razumevanjem
Emocije i intuicije	Razum
Posebnosti	Normativnost
Vizualna ili zvučna komunikacija	Narativni komunikacijski tekst
Evokativno	Eksplanatorno
Vrednosni prekid sa tradicijom	Sistemska izgradnja vrednosti na tradiciji i privrženost standardima

Primer 3: S. Vilson: Tabelarni prikaz sličnosti između umetnosti i nauke

SLIČNOSTI IZMEĐU UMETNOSTI I NAUKE
I nauka i umetnost uvažavaju pažljivo posmatranje svog okružja putem čula radi prikupljanja informacija.
I nauka i umetnost uvažavaju kreativnost.
I nauka i umetnost se zalažu za uvođenje promena, inovacija ili unapređenja u zatečenom stanju stvari.
I nauka i umetnost upotrebljavaju apstraktne modele za razumevanje sveta.
I nauka i umetnost imaju ambiciju da stvaraju dela koja imaju univerzalnu važnost.

Istraživački pristup je doveo do još jedne pojave u savremenoj umetnosti, on je postao aktivnost u okviru umetničkog rada. Šuvaković (2008) ukazuje na razlike u istraživačkim i neistraživačkim umetnostima, ističući da istraživačke teže utvrđivanju vrednosti i utvrđivanju sebe same, uz postupke neizvesnih rezultata istraživanja i neprestanog traženja novih mogućnosti za produkciju umetnosti. „Istraživanjem se ukazuje na odmak od stvaranja **umetničkog dela (tehne+poesis)** ka zamislama **umetničkog projekta**” (16).

Karakterističan primer je delovanje Lori Anderson, koja sintezom transumetničkog i transnaučnog, uspostavlja odnos umetnosti i nauke. Prihvatanjem tehnokratskog okruženja, Lori Anderson je izvršila intervenciju na instrumentu koji je ključan za prenos diskursa i teme kojima se bavi u svom umetničkom radu. U posebnom vidu eksperimenata koje je napravila istražujući tehničke granice instrumenta na kom svira, potencijale tehnologije i novih medija, rezultati njenog istraživanja „u“ umetnosti bili su transformisani instrumenti, multimedijalni performansi, audio i video radovi. Izumela je gudalo sa trakom (Tape bow) i glasovne filtere. Autorski rad svrstao je Lori Anderson u društvo značajnih umetnika poput Filipa Glasa (Philip Glass), Frenka Zape (Frank Zappa), Timotija Lerija (Thimothi Leari), Džona Kejdža i Alena Grinzberga (Alen Grinsberg). *Njujorški društveni život* i *Vreme za odlazak* bila su dva dela koja su uvrštena u kompilaciju *Nova muzika za elektroniku i snimljene medije: Žene u elektronskoj muzici* (*New Music for Electronic and Recorded Media: Women In Electronic Music*, 1977), kompilacije koja je objedinila i dela Polin Oliveros (Pauline Oliveros), Rut Anderson (Ruth Anderson), Johane Bejer (Johanna M. Beyer), Ane Lokvud (Annea Lockwood), Laure Špigl (Laurie Spiegel) i Megan Roberts (Megan Roberts).

Teorijske pozicije teoretičarke Gize Cime (Gesa Ziemer)³³ i Žana Bodrijara (Jean Baudrillard) potvrđuju tezu da u umetničkom istraživanju primena naučnih metoda ili teorija, kao deo stvaralačkog procesa, obogaćuje discipline i samu teoriju umetnosti. Treba istaći ulogu studija performansa (*performance studies*) kao interdisciplinarnе oblasti u kojoj se spoj nauke i umetnosti može videti kao produktivno disciplinarno preplitanje u kome svaka disciplina iz svojih okvira utiče na susedne discipline. Izvođačke umetnosti na zanimljiv način menjaju metodološko razumevanje nauke i procese istraživanja. Kako je u umetnosti sredstvo saznanja često intuicija, a naučne spoznaje su empirijske, primetno je da umetničke ideje nisu manje vredne nego naučne, one su samo druge vrste i najčešće se prenose nesemantičkim putem. Uključivanjem izvođačkih umetnosti, ove razlike se ublažavaju i discipline se prilagođavaju jedna drugoj. Autorka kritički posmatra spajanje ovih disciplina i dovodi u pitanje smisao takvog postupka. Do odgovora stiže potvrđivanjem teze da se zajedničkim istraživanjem i dosezanjem saznanja stvaraju paradoksi u kojima *...umetnost ostaje umetnost a ipak jeste teorijska, dok teorija ostaje teorija a ipak jeste umetnička* (Cime, 2008: 9). Otkrivaju se nove karakteristike i

³³ Teoretičarka kulture i estetike, videti: <http://www.gesa-ziemer.ch/index.html>

promenjena perspektiva elemenata, objekta ili fenomena istraživanja, u odnosu na perspektivu naučnog istraživanja, i obrnuto.

G. Cime u tekstu iznosi stav da izvođačke umetnosti imaju važnu ulogu u procesu upliva teorije u umetničko stvaranje i da nam je potrebno istraživanje *sa* umetnošću. Poenta je da *istraživanje sa* proizvodi paradokse kojima se može predstaviti kompleksnost sveta oko nas. Izvođačke umetnosti su najrelevantnije za istraživanje upravo onda kada nauku i njeno razumevanje teorije čine povredljivim, i kada obe stupaju na nesigurnu ali produktivnu teritoriju ne-razumevanja. Upotrebom novih koncepata, metoda i tehnika opiru se striktnim definicijama. To znači da omogućuju interakciju između teatra i antropologije, folklora i sociologije, istorije i teorije izvođenja, rodnih studija i psihoanalize, performativnosti i samih izvođačkih događaja – i više od toga. Opiru se uspostavljanju bilo kakvog jedinstvenog sistema znanja, vrednosti ili problema. U tonu tih razmišljanja su nastale veze između novog muzičkog dela sa tehnologijom i umetničkim težnjama *Dueta na ledu* (*Duets on Ice*, 1974.) koji se izvodi tako što Lori Anderson svira na violini uz snimak sa kojim formira zvučni duet, dok stoji na klizaljicama čija su sečiva zamrznuta u bloku leda. Nastup se završava u trenutku kada se led otopi. U njenom radu očigledna je promena statusa umetničkog dela. Jedno od osnovnih svojstava izvođenja jeste da je ono interaktivno, odnosno da se uvek dešava u određenom relacionom kontekstu između izvođača, onoga ko izvođenje percipira i konteksta u kome se izvođenje odigrava. *Dueti na ledu* govore o paralelama između klizanja i sviranja violine, o balansiranju i značenjima koja proizilaze iz izvođenja dueta sa samim sobom, kao i *dueta* u performansu vizuelne i muzičke umetnosti.³⁴

Kao osnovna svojstva performansa po Ričardu Šekneru (*Richard Schechner*)³⁵ izdvajaju se: akcija, interakcija i relacija. U evropskoj tradiciji do 20. veka umetnost se zasnivala na prikazivanju i izražavanju. Prikazivan je ljudski svet. Nekada uživatelj umetničkog izvođenja, slušalac u postmodernom vremenu postaje korisnik informacija, a uživatelj medija – potrošač. Interakcija se u umetnosti 20. veka smatra uspešnom na osnovu stepena ostvarene komunikacije sa publikom, koja odlučuje o komunikacijskom uspehu i ima ulogu ravnopravnog partnera učestvujući u procesu žive prezentacije dela. Pažnja se pomera sa shvatanja umetničkog dela kao

³⁴ Sto za slušalice je interaktivna instalacija koja pored aspekata vizuelne umetnosti zalazi u polje zvukovne umetnosti (J. Dunaway, 2020).

³⁵ Teoretičar performansa, teatarski reditelj.

konačnog oblika i ističe se dinamična pozicija tog dela u polju mreže odnosa u umetnosti i kulturi. Uspostavljanje značenja između disciplina muzičke i vizuelnih umetnosti usmeravaju deo opusa L. Anderson u polje sound arta (*sound art*) koji je B. Leković (2015) problematizovala u odnosu sa muzikom u svojim istraživanjima načina na koje ovaj vid umetnosti funkcioniše, te zaključuje:

„[...] *zvukovna umetnost* postoji u **performativnom** i **reprezentacijskom** vidu; prvi vid je bliži muzici jer akcentuje muzičke principe i ideju *izvođenja* zvuka, a drugi vizuelnim umetnostima jer naglašava metodologiju vizuelnih umetnosti i koncept *predstavljanja* zvuka; dok *performativna zvukovna umetnost* postoji i izvan/bez prostora (što ne znači da prostor ne igra odlučujuću ulogu u percepciji auditivnog materijala), *reprezentacijska zvukovna umetnost* postoji u prostoru i sa prostorom, tj. *zbog* prostora; kada se u obzir uzme vremenska dimenzija, prva *zvukovna umetnost* postoji *kao vreme*, a druga *u vremenu*. Međutim, ovo dihotomno određenje nije uvek jasno profilisano jer u okviru jednog poetičkog konteksta *performativna* i *reprezentacijska zvukovna umetnost* mogu da deluju paralelno ili u međudejstvu – upravo se ovde otkriva 'kameleonsko lice' ove prakse. Zbog toga sam proširila/redefinisala binarni model uvođenjem modela **performativne i reprezentacijske/performativnoreprezentacijske zvukovne umetnosti**, stavljajući u njegovo središte sadejstvo ova dva lica *zvukovne umetnosti*, obezbeđeno (pre)ispitivanjem granica među njima kao posledicom preispitivanja granica same muzike i vizuelnih umetnosti.” (329–330).

Delovanje muzičkih izvođača u oblasti zvukovne umetnosti može predstavljati posebno polje istraživanja prakse savremenog izvođaštva kojim bi se utvrdili postupci interpretacije i tehničkih rešenja koji su svojstveni ovom vidu performansa. U okviru izložbe *Spajanje snaga sa nepoznatim* (*Joining Forces with the Unknown*) predstavljena je kružna flauta koju su kreirali Studio Binjar i Veronika (Studio Brynjar & Veronika, 2016). Instalacija sa crnim kamenjem od lave sa Islanda prenosi simboliku okruženja u kom su tokom višednevnog istraživanja pronalazili zvuk novog instrumenta u sadejstvu sa okruženjem prirode. U uslovima galerijskog izlaganja četvoro flautista istovremeno su svirali na ovom instrumentu postižući nove zvučne dimenzije, dok su slušaoci bili u krugu instrumenta.



Slika 2: Izvođenje na Kružnoj flauti



Slika 3: Instalacija Kružna flauta

Izvodi se zaključak da se otvaranjem koncepta muzičkog izvođenja prema vizuelnim umetnostima nadilazi koncept izvođenja iz prethodnih vremena, čiji su postojanje i oblik bili utvrđeni u odnosu na partituru kao konačno delo. Kreiranje intertekstualnih odnosa vizuelne i muzičke umetnosti fleksibilnost granica utiče na kreiranje novih umetničkih izraza koji se ne definišu muzičkim formama već se oblikuju u skladu sa konceptom vizuelnih umetnosti.

Naučno orijentisana umetnička praksa uključuje ozbiljan istraživački rad u oblasti one discipline (ili disciplina) za koju se umetnik opredeli. Saznanja do kojih postmoderni umetnik dolazi utiču na proces stvaranja uključivanjem raznolikih teorijskih propozicija u delo. Na ovaj

način on prestaje biti samo umetnik i postaje autor-istraživač, koji iskoračuje izvan granica umetnosti i gradi intertekstualni odnos različitih diskurzivnih disciplina. Kao tačka preseka umetničkog i naučnog stoji umetničko delo, koje je otvoren sistem i proizvodi mnogoznačnosti. Partitura postaje neodvojiva od kompozitorove teorije koju možemo delimično vrednovati po pronaučnim, književnim, filozofsko-poetskim ili nekim sličnim kriterijumima. Izvođačka praksa uspostavlja nov jezik muzike/umetnosti koji uključuje i kontekste različitih tekstova kulture i društva. Pomenuta praksa Lori Anderson nije samo pojedinačni artefakt, već autonomni svet koji je otvoren za transformaciju intertekstualnim uzročno-posledičnim vezama.

Proširenje prostora u kom muzički izvođači deluju se dogodilo kada iz koncertnog ambijenta muzički izvođač ulazi u prostor različitih medija (radija, televizije, filma). **Izvođaštvo kao deo produkcije u polju medija** svoje mesto i ulogu pronašlo je u obliku radio, televizijskih i filmskih orkestara. U početku su im čula vida i sluha prva „produžena”. Vid sa filmskim platnom na kom se projektovao film za koji se sinhrono snimala muzika, dok je instrument dobio 'produžetak' u vidu mnogobrojnih mikrofona koji su sve izvore zvuka iz orkestra spajali u jedinstven snimak. Isticanje pojedinca u ulozi koja nije njegova primarna, videla se u angažovanju pojedinih violinista u **ulozi glumca**. Jaša Hajfec je koncertnoj dodao filmsku scenu, kao glavni glumac u filmu *Oni će imati muziku (They Shall Have Music, 1939)*, zatim filmu *Karnegi hol (Carnegie Hall, 1947)*; igrao je u dokumentarnom filmu *O čoveku i muzici (Of Man and Music, 1951)* u kom se više muzičkih velikana prikazuje u privatnom i javnom životu. Pored njega su se našli i Artur Rubinštajn, operski pevači Džen Pirs (Jan Peerce) i Nedin Konor (Nadine Connor) i dirigent Dimitri Mitropolos (Dimitri Mitropoulos). Vrhunac sjedinjavanja sa filmskim medijem predstavlja film *Božji violinista (God's fiddler, 2011)*, zato što se smatra jedinom filmskom biografijom koja obuhvata Hajfecov profesionalni i lični život.

Pored svih navedenih uloga muzičkog izvođača, koje je prihvatao i razvijao u 20. veku, zadržao je vezu sa kompozitorima savremenicima, pa je postepeno preuzimao dominantnu ulogu u tom odnosu. Dela koja su kompozitori posvećivali savremenim izvođačima, često su zahvaljujući snimcima ostala kao zapis o načelima na kojima izvođač zasniva svoje izvođenje. Tako je *Koncert za violinu b-moll, op. 61 (1910)* kompozitora Edvarda Elgara (Edward Elgar) bio porudžbina za violinistu Frica Krajslera (F. Kreisler) koji ga je izveo 1910. godine, ali se tek u izvođenju J. Menjuhina postavlja standard interpretacije ovog dela 1932. godine, što se može

čuti na snimku violinskog koncerta. Elgar je na ovom snimku dirigovao orkestrom, što je bio slučaj i sa Aramom Hačaturijanom (A. Khachaturian) koji je posvetio *Violinski koncert d-moll* (1940) violinisti Davidu Ojstrahu čije solističke deonice prati orkestar pod upravom Hačaturijana. Autoritet koji im daje prisustvo kompozitora, podržava način interpretiranja solista koji su odabrani. Zašto je značajno ko izvodi njihova dela u pomenutom periodu? Dok je s jedne strane razumljivo da su kompozitori želeli da njihova dela izvode istaknuti solisti, primetno je da je već u prvoj polovini 20. veka izvođaštvo napravilo veze sa medijima koje su rezultirale izjednačavanjem značaja kompozitora i izvođača u javnom prostoru. Važno je ko izvodi delo, pored toga ko ga je komponovao. Od sredine veka se pojavljuju primeri izvođača koji se posvećuju promovisanju kompozitora savremenika. To pokazuje primer Pola Zukovskog (Paul Zukofsky) koji je sarađivao sa ključnim kompozitorima savremene klasične muzike kao što su: Dž. Kramb (G. Crumb), Dž. Kejdž, F. Glas (P. Glass), K. Penderecki, A. Šnabel (A. Schnabel), J. Ksenakis (I. Ksenakis) i drugi. Izveo je svetske premijere: *Koncerata za violinu, violončelo i orkestar* Rodžera Sešinsa (R. Sessionis), *Koncert za pojačanu violinu i orkestar* Čarlsa Vjuorijena (C. Vuoriene), *Koncert za violinu i orkestar* Mortona Feldmana (M. Feldman). Sa Dž. Kejdžom je zajedno snimao violinsku verziju *Cage's Cheap imitation* (1977), a Kejdž je komponovao *Freeman's etude I i II (Etide I-KSVII, 1977–1980)* za Zukovskog.

Uloga izvođača se tokom prethodnog veka prenosila od posredničke do zastupajuće. Perspektiva iz koje deluju izvođači se promenila, pa se postavlja pitanje da li su je promenili kultura, tržište, tehnologija ili je sama težila ka toj promeni? Prilagođenost novim uslovima je donela nove oblike izvođaštva koji su se ipak u najvećoj meri zasnivali na tehnološkim promenama.

1.7 Pozicije izvođaštva u veku tehničke reprodukcije

Referiranjem na esej *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije* (1974) Valtera Benjamina, (Walter Bendix Schönflies Benjamin), kroz perspektivu kritičke teorije možemo sagledati pozicije muzičkog izvođaštva tumačenjem koncepata: „mehaničke reprodukcije” i „aure”, kao i masmedijskog uticaja na izvođenje muzičkih dela.

Do nastanka eseja različiti vidovi umetnosti su se već susreli sa oblicima reprodukcije. Likovna umetnost je doživela reprodukciju svojih dela, prvo u ne-tehnološkom obliku kada su učenici usvajali stil vernim slikanjem/kopiranjem slika starih majstora kod kojih su bili na zanatu, a zatim ono što je usledilo sa pojavom drvoreza, bakroreza i gravira ubrzalo je pojavu litografije (1796). Nakon dagerotipije, sa fotografskim aparatom slikanje nikad nije bilo brže. Oko je pratilo brzinu govora, čime je 1900. godine tehnička reprodukcija uspostavila standard.

U slučaju muzičke umetnosti, štampa je očuvala muzičku i novinsku kritiku, ali i dokumentovala argumente o postojanju muzičkog dela u partituri, kao i istorijski razvoj instrumentalnih praksi. Dalji tehnološki napredak, koji nije obuhvaćen Benjaminovim tumačenjem, doveo je do inovacije u vidu upisivanja zvučnih talasa na gramofonsku ploču (pronalazak E. Berlinera, 1887–1888). Tonski zapis je ključni element za pozicioniranje muzičkog izvođaštva u vremenu i prostoru u kom se odvija. Čin izvođenja je materijalizovan u obliku koji je podložan analizi, teoretizaciji, postavljanju u nove kontekste i višemedijske okvire. Na taj način postalo je moguće da se stavi u isti nivo značaja sa muzičkim delom zapisanim u partituri, jer su oba podložna analizi, oba su posredstvom tehnoloških aparatusa prevedena u sferu drugog medija, kao i drugačije prostornosti u kojoj važe druga estetska, prizvodna, društvena i medijska pravila. Benjamin primećuje da se čovekova percepcija menja kako sa mašinom ili medijumom u kome se opažanje organizuje, tako i sa istorijskom epohom u kojoj nastaje. Promenjeni su priroda i način čulnog opažanja umetnosti.

Muzički izvođač ima dodirne tačke i sa glumcem koja se provodi kroz tehnološki aparatus. U odnosu na pozorišnog glumca, koji delo prilagođava svojom ličnošću zarad potreba publike, filmski glumac se susreće sa postupcima montažnog reza, kadriranja. On stvara odnos sa kamerom, a ne direktno sa publikom. U sličnim uslovima se našao muzički izvođač. U početku je prilagođavao tehniku interpretiranja muzike prema zahtevima tehnologije radija ili televizije. Takvo muzičko delo materijalizovano na snimku i dalje sadrži estetske i kvalitativne odlike izvođačke veštine upisane kao jedinstveni čin izvođenja u određenom trenutku. Zatim se susreo sa tehnikama montaže koje su kompromitovale smisao i postojanje aure. Čistoća snimljenog zvuka dobijena montažom se više vrednovala od izvođenja koje je moralo biti snimljeno iz prvog pokušaja, kao na nastupu uživo. Treća situacija koja je poremetila jedinstvenu spontanost

trenutka nametnuo je zvučni zapis koji se pojavljuje kao ravnopravni izvođač u određenom broju dela *konkretne, tejp i elektroakustičke muzike*.

„Tako, zvučni zapisi ne-elektronskih kompozicija, postaju materijal za stvaranje muzike. Jedan od prvih takvih eksperimenata se dogodio u Berlinu tridesetih godina prošlog veka, kada su Paul Hindemit i Ernst Toch (Ernst Toch, 1887–1964), uoči održavanja festivala *Neue Musik*, realizovali nekoliko kratkih kompozicija snimajući i modifikujući zvukove iz „realnog” sveta (ne-muzičke zvukove) uz pomoć gramofona i rezača ploča. Ubrzo nakon toga, Džon Kejdž (John Cage, 1912–1992) je predstavio svoje ostvarenje pod nazivom *Imaginarni pejzaži br. 1 (Imaginary landscapes, 1939)*, ostvareno sličnim postupkom sa pločama.” (Milojković, 2017: 45-46)

Pored konkretnih promena u tehničko-interpretativnom vidu došlo je i do promena u proizvodnji zvuka, zvučnih efekata, proizvodnji zvuka u odnosu na mikrofona, ali i studijski prostor koji postaje nova scena, izmeštena iz okvira tradicionalnog koncertnog prostora. Dok je svirao na njoj muzičar se obraćao publici, što se promenilo sa uslovima koje nudi studio za snimanje zvuka bez prisustva publike publike. Iv Mišo (Y. Michaud, 2004) tvrdi da sa odsustvom publike nestaje aura i da ona postaje apstraktna. Slušanje muzike nije više privilegija manjine već kolektivno iskustvo. Izuzetak interakcije sa ljudima može biti snimanje sa simfonijskim orkestrima, jer se interakcija odvija na uzorku grupe ljudi koji su na sceni. Masovna produkcija gramofonskih ploča, zatim traka i audio nosača zvuka učinila je da ekstrovertna priroda izvođača koji izvodi delo, ističući i svoj udeo u doživljaju dela, stigne do šireg auditorijuma. Izlaženjem iz vekovima ustaljenih kanona i konvencija, nova prostornost prevodi ih iz tradicije u polje politike, ekonomskih i tržišnih pravila.

Ne treba zaboraviti da je postmodernizam period u kom se dogodio „kraj velikih priča” (Ž. F. Liotar, 1979), to se prenelo i na smisao velikih ideala u izvođaštvu.

„Umjetnost više ne teži odašiljanju metafizičke, vjerske ili filozofske poruke o smislu postojanja: daje ju o samoj sebi. Ta nova ispraznost približava je svijetu komunikacije i svijetu mode: umjetnost je ’tendencija’ pre nego metafizika.” (Mišo, 2004: 79)

Vizuelni medij (fotografija, film, televizija, Internet) je uspostavio tendencije ka izražavanju identiteta (etničkih, multikulturalnih, rodničkih...), imidža na sceni i u privatnom životu

u kom je svakodnevnica podjednako intrigantna, ili čak ponekad zabavna, ali na prvom mestu komunikativno određena prema publici i društvu. Naspram te šire slike stoje direktni uticaji medija na elemente izvođačke tehnike i proizvodnje zvuka, koji su u manjoj ili većoj meri transformisali sve elemente izvođaštva. Vibrato i tempo izvođenja muzičkog dela prepoznajemo kao elemente na kojima se ta transformacija najbolje uočava.

1.7.1. Vibrato

Ono što je zajedničko za mnogobrojne studije posvećene izvođačkoj tehnici, a u kojima se razrađuju načini izvođenja i vrste vibrata, jeste da se on tumači iz tri osnovne perspektive. U fizičkom smislu (iz prsta, šake, lakta leve ruke), tonskom (kroz eksplikatorni prikaz tonskih visina koje obuhvata amplituda tona koji se proizvodi) i iz aspekta muzičke izražajnosti, koja se pojačava primenom vibrata tokom izvođenja kompozicije. Mihajlović ističe da „vibrato daje smisao i životnost muzičkom izrazu, i od njega zavisi intenzitet i karakter zvučanja” (1995: 112).

U svakoj epohi primećuje se drugačiji odnos prema njegovoj upotrebi. Frančesko Đeminijani, među ostalim objašnjenjima u delu *Umetnost sviranja na violini (The Art on the Playing on the Violin)* pisao je da se vibrato ne može označiti u notama, on dolazi sa pokretom zgloba iniciranim sa blagim zamahom podlaktice, omogućavajući da se dosegnu zvučanja koja predstavljaju različita raspoloženja. Zato ga često treba koristiti. (Đeminijani, 1952: 8). Nasuprot njemu, Leopold Mocart u delu *Osnove sviranja na violini (1756)* preporučuje da se koristi u manjoj meri. Navodi da se vibrato prirodno javlja i može se koristiti na tonovima dužeg trajanja.

Traktat o muzičkim odobrenjima (*Traité des agréments de la musique*) koji je od nastanka sredinom 18. veka privukao veliku pažnju napisao je Đuzepe Tartini (G. Tartini). U knjizi o ornamentaciji u odeljku posvećenom tremolu navodi da je njegova priroda pogodnija za instrumentalno nego za vokalno izvođenje. Tartini ga opisuje kao pokret vazduha, sličan povetarcu, koji nastaje iz zgloba šake prvo laganim pokretom s tim da se može ubrzavati postepeno. Smatrao je da ga treba koristiti tokom i na krajevima dugih tonova.

U napisima do 20. veka različiti su odnosi kompozitora i izvođača prema upotrebi vibrata.³⁶ U violinskoj školi Jozefa Joakima on ima visoko mesto.³⁷ Izražajnost koja se njime dobija treba da prati prirodnost poput treperenja ljudskog glasa tokom pevanja. Takođe je naglasio da kod učenika obavezno treba otkloniti naviku za upotrebom vibrata na pogrešnim mestima. On treba da prati muzičku frazu i upotrebljava se u skladu sa njom. Sa njim je mišljenje delio i Leopold Auer. Smatrao je da i pevači i violinisti često zloupotrebljavaju vibrato tvrdeći da to rade iz ubeđenja da njime svoje izvođenje čine efektivnim u smislu da njime dostižu željeno zvučanje. Ali Auer primećuje i da se vibrato u ovim slučajevima koristi i za prikrivanje loše intonacije (Auer, 1921).

Uzimajući u obzir različite predloge za njegovo izvođenje uočava se da, iako postoje generalna uputstva, način na koji se vibrato izvodi svojstven je za svakog izvođača ponaosob. Muzičko delo u izvođenju različitih izvođača, u istom ili vremenski udaljenom datumu izvođenja, dolazi se do rezultata koji ukazuju na razlike u svakom parametru izvođaštva, pa i vibratu. Engleska violinistkinja Mari Hol (Marie Hall) 1916. godine izvodila je E. Elgarov *Koncert za violinu b-moll, op. 61* sa vibratom male širine, dok je J. Menjuhin 1932. godine tokom izvođenja istog koncerta za violinu u većoj meri koristio vibrato.³⁸ Inače, šesnaestogodišnji Menjuhin je u ovom snimku postavio standard violinskog sviranja, standard na koji su se ugledali violinisti mnogih generacija. Sam Elgar nije morao ništa da izgovori o kvalitetu izvedbe, muzika je zadovoljila sve što je hteo da izrazi.³⁹

Nosači zvuka su istakli brzinu izvođenja vibrata i amplitude u čijim okvirima se kretao zvuk vibrata. Auditivno upoređivanje snimaka nije precizno što zbog nametnutih uslova koji su bili neophodni za snimanje muzike na pločama, što zbog zvuka koji je reprodukovan na gramofonima⁴⁰ na kojima je standard brzine okretanja bio od 78 obrtaja u minuti. Razvoj tehnologije snimanja zvuka promenio je dotadašnji odnos izvođača prema vibratu. Ono što se do trenutka medijskog arhiviranja smatralo specijalnim efektom, postalo je neodvojiv element

³⁶ Verville, Timothy. (2012) se u svom doktoratu bavio načinima izvođenja vibrata u napisima do 1940. godine.

³⁷ Više u: Joachim, Joseph, 1900. *Violinschule*, Berlin: Simrock.

³⁸ Više primera videti u: Jackson Roland, Routledge, 2005; 142.

³⁹ Videti: dokumentarni film „Who’s Yehudi?“, reditelj James Maycock, BBC Chanel, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=0h0GkOP7ZUs>

⁴⁰ Gramofon (turntable). Uređaj za reprodukciju gramofonskih ploča. Sastoji se od teškog diska kojeg pokreće electromotor, ručice gramofona i pretpojačavača. Brzina okretanja diska je standardizovana: 78, 45, 33^{1/3} obrtaja u minute. Iz: Rihard, 2012.

violinskog zvuka. U poređenju snimaka Jozefa Joakima i Pabla de Sarasatea (P. de Sarasate) najbolje vidimo/čujemo tu transformaciju. Na početku 20. veka neprekidni vibrato bio je poznat violinistima širom sveta, ali Mark Kac (Mark Katz) je postavio pitanje da li je baš odnos sa mikrofonom u najvećoj meri doprineo ovoj promeni. On nas navodi na zaključak da vremenski momenat u kom se dogodila promena u pristupu korišćenja vibrata nije slučajna. On se dešava u vreme kada započinje praksa snimanja muzičkih dela. On navodi mnogobrojne primere, od pevača koji su sa vibratom otkrili da se solo deonica može zvučno razlikovati uz kombinovanje promena boje glasa i da se može istaći iznad orkestra, do violinista koji su u njemu pronašli svoj zvuk. (Kac, 2010)

U ranom periodu snimanja violine su se bolje registrovale kada je vibrato bio širi i neprekidan. Pominje i intonaciju koja je oko 1900. godine na snimcima bila loša. Mada uzorak na kom zasniva to mišljenje je mali i pitanje je koliko je precizan zvuk tokom reprodukcije snimaka sa ploča od 78 obrtaja u minuti. Kac primećuje da se vibrato intenzivirao ne bi li se vizuelni izostanak izraza na licu i telesnog gesta izvođača njime nadomestio. „Emocionalna angažovanost” se sada merila samo kroz audio parametar.

1.7.2. Tempo

Jedan od zahteva u partiturama iz 18. veka, koji se pojavljuje kao obavezan tokom izvođenja i utiče na sposobnost veštog i preciznog izvođenja, bio je obeleženi tempo sviranja. Insistiralo se na poštovanju zapisanog, jer se metronom tada koristio u učenju i vežbanju.⁴¹

Geometrijski aspekt tempa je bio podrazumevan pri izvođenju muzičkog dela, ali su želja ka virtuoznijem sviranju i prelazak na metalne žice koje su omogućile bolju zvučnost instrumenta, učinile da se ono, kroz decenije koje su usledile izvodi sve brže. R. Taruskin (R. Taruskin, 1995) se detaljno bavio tumačenjem izvođenja dela iz različitih epoha, dok se P. Robert (P. Robert, 2004) analizom muzičkog stila u ranim audio snimcima pri čemu je akcenat stavio na postojanje stilova koji su bili karakteristični za interpretacije pojedinaca.

⁴¹ Primitivni oblik metronoma postojao je još u 18. veku, međutim mehanički mehanizam za određivanje tempa patentirao je 1816. godine nemački inženjer i pronalazač Johan Melcel (Johann Nepomuk Maelzel, 1772-1838).

O tome ilustrativno svedoče i istraživanja Šou Roberts (Shaw Roberts, 2018). O tempima u izvođenju iste kompozicije od strane različitih izvođača i to upoređivanjem snimaka Bahovih kompozicija nastalih u rasponu od pet decenija. U najvećem zajedničkom diskografskom projektu *BAH 333* (BACH 333)⁴² u godini obeležavanja 333 godine od rođenja J. S. Baha, izdavačke kuće *Dojč Gramofon* i *Deka* (*Deutsche Grammophon, Decca*) objavile su 222 CD nosača u trajanju 280 sati Bahove muzike.

U tabeli koju je izveo Nikolas Kenjon (Sir Nicholas Kenyon)⁴³ potvrđuje se da se izvođenje muzičkih dela ubrzalo. Progresija tempa je primetna u izvođenjima *Koncerta za dve violine i orkestar d-moll BWV 1043* i to u različitim godinama. David i Igor Ojstrah su ga izveli 1961. godine u ukupnom trajanju od 17 minuta i 15 sekundi; Artur Grimijo i Hernan Krebers (Arthur Grumiaux/ Herman Krebbers) su 1978. godine ubrzali izvođenje u odnosu na Ojstraha i izveli za 15 minuta i 42 sekunde; dok je najkraće trajanje od 12 minuta i 34 sekunde bilo u izvođenju violinista Nemanje Radulovića i Tijane Milošević.

Primer 4: Tabela različitih trajanja kompozicije *Koncerta za dve violine i orkestar d-moll BWV 1043* po N. Kenjonu

Godina	Izvođači	Vivace	Largo ma non tanto	Allegro	Ukupno vreme trajanja
1961.	David i Igor Ojstrah	4'15	7'32	5'28	17'15
1978.	Artur Grimijo	3'57	6'41	5'04	15'42
2016.	Nemanja Radulović i Tijana Milošević	2'56	5'42	3'56	12'34

⁴² Bach 333, <https://www.bach333.com/en/> (26. Oktobar 2018)

⁴³ Ser Nikolas Kenion je muzički urednik, pisac, bio je odgovoran za osmonedeljne prenos koncerta klasične muzike *BBC Proms* iz Rojal Albert Hala (Royal Albert Hall) u periodu 1996–2007, nakon čega je imenovan za generalnog direktora *Barbikan centra* za scenske umetnosti u Londonu.

Kenjon smatra da promena brzine utiče na ukus i doživljaj muzike, „skloni smo ka prozirnom, laganom i svetlom zvuku što odgovara delima mnogih kompozitora uključujući Baha, Hendla i Mocarta. To je u osnovi promena ukusa iz prilično teškog koncertnog stila prethodnih vremena prema nečem što je lagano, prozračno i fleksibilno.

Uzimajući primer delo iz perioda romantizma, kompoziciju za violinu i klavir Frica Krajslera *Caprico Viennois op. 2* (1910), dostupni snimci su ponudili zanimljiv rezultat vezan za brzinu izvođenja istog dela.

Primer 5: Tabela različitih trajanja za Frica Krajslera *Caprico Viennois op. 2* (1910)

Godina	Izvođači	Brzina izvođenja	Vrsta nosača zvuka
1922.	Fric Krajsler	3'32	LP (78 rpm)
1936.	Jehudi Menjuhin	3'24	LP (33 ^{1/3})
1958.	Zino Frančeskati	3'47	LP (33 ^{1/3})
1976.	Kristijan Feras	3'34	Televizijski snimak
1981.	Šlomo Minc	3'52	CD
1987.	Isak Perlman	3'48	LP
2003.	Ane Sofi-Muter	4'07	CD

Razlika od najbržeg do najsporijeg izvođenja zavisi od izvođača. On usklađuje činjenice o izvođačkom pristupu koji je vezan za period kada je nastalo delo, zatim u odnosu na tehnički stadijum instrumenata koji su se u to vreme koristili, kao i svoje fizičke kapacitete koje usklađuje u odnosu na te informacije. F. Krajsler je svirao svoje delo izuzetno brzo, dok je J. Menjuhin deset godina kasnije postavio vremenski rekord za ovo delo. Rastući trend brzine u ovom slučaju ne može se primeniti i na dela iz perioda romantizma. U ovim decenijama se već sviralo na

metalnim žicama i gudalima koja su u osnovi pravljena istom tehnologijom. Razlike u brzini su neznatne. Primer ubrzanja barokne muzike može se povezati sa razvojem istorijski informisanog izvođenja muzike baroknog perioda, koje u obzir uzima pored muzičkih i elemente fizike, jer se na instrumentima iz tog perioda sviralo sa manje fizičke snage, na crevnim žicama koje daju manji otpor lučnom gudalu, tako da se tada mogla postići veća brzina sviranja.

Sa pojavom savremenih teorija koje se bave pitanjima vremena i prostora, odnos prema tempu se menja. Metronomske oznake su u partiturama i dalje određivale puls, s tim da se u 20. veku umesto standardnog sistema oznaka pojavljuju i primeri koji ukazuju na drugačiji izbor kompozitora, jer su parametre za tempo sviranja određivali opisno, koristeći se oznakama za tempo koje nisu metronomski utvrđene. Kompozicija za simfonijski orkestar *Pet komada za orkestar, op. 10* (1913) sadrži pet stavova za čiju brzinu izvođenja dirigent i izvođači određuju brzinu izvođenja u odnosu na opis koji vide u partituri.

Primer 6: Oznake za izvođenje tempa u stavovima u delu A. Veberna, *Pet komada za orkestar, op. 10* (1913)

1. Urbild. Sehr ruhig und zart (Arhetip. Veoma mirno i nežno)
2. Verwandlung. Lebhaft und zart bewegt (Transformacija. Živahni i nežni pokret)
3. Rückkehr. Sehr Langsam und äußerst ruhig (Povratak. Veoma sporo i izuzetno mirno)
4. Erinnerung. Fließend, äußerst zart (Sećanje. Tečno i izuzetno nežno)
5. Seele. Sehr Fließend (Duša. Veoma tečno)

Primetno je da se i u slučaju odsustva metronomskih oznaka, ovo delo izvodi u veoma sličnom vremenskom okviru. *Londonskog simfonijskog orkestra* (*London Symphony Orchestra*) je 1990. godine izveo ovo delo u trajanju od 4'16, dok ga je 1993. godine *Bečka filharmonija* (*Wiener Philharmoniker*) izveo u trajanju 4'11. Postavlja se pitanje da li postoji mogućnost da se zajednički osećaj za puls bazira na prirodnom puls u ljudskog tela? Da li na to utiče i srčani puls koji se kreće u proseku od šezdeset do devedeset otkucaja u minuti dok je telo u mirovanju?

Povezivanje bioloških uticaja na izvođenje muzike održava vitalnost veze izvođača, instrumenta i dela koje se izvodi.

Nakon Drugog svetskog rata muzički izvođači su se našli na raskršću koje ih je vodilo u tri smera. Umetnička muzika (koncertna), umetnost avangarde i popularna kultura, usmerile su ih ka specifičnim oblastima koje povremeno imaju dodirnih tačaka. Uz pojavu digitalne i kompjuterske muzike, promene su se odrazile i na odnos kompozitora prema izvođaču, tretmanu instrumenata, ali i odnosu publike prema muzičkom delu, izvođaču i muzičkoj umetnosti. Pluralizam postmodernizma uticao je i na vremensku koliziju, jer u paralelnom razvoju umetnička muzika čuva prošlost, avangarda je negira, dok mu popularna kultura upisuje kodove sadašnjosti. Na pojedincu, kao i u prošlim vremenima, i dalje ostaje obezbeđivanje budućnosti, jer se i pored upliva tehnologije u instrumentarijum ili ansambl, vitalnost prakse čuva u njemu i njegovim izborima.

2. Poststrukturalističke rasprave o izvođaču/izvođenju

Istraživački smer koji se kreće kroz odnose muzičke umetnosti sa poststrukturalističkim teorijama i praksama, obezbeđuje interdisciplinarnan pristup izvođačkoj umetnosti koja se do pojave ovih teorija posmatrala kroz discipline pedagogije, istorije i teorije izvođaštva. Interpretativni modeli poststrukturalističkih teorija otkrivaju segmente izvođaštva iz drugačije perspektive, čime se pojave u savremenom muzičkom izvođaštvu mogu definisati i bolje razumeti, jer se one čine nedorečenim ako se posmatraju u standardu analiza kojima se koriste pedagogija, istorija i teorija muzičkog izvođaštva.⁴⁴ Šira slika muzičkog izvođaštva u delima postmoderne umetnosti će se u daljem tekstu tumačiti kroz pitanja istorije, kulture i ideologije, novomedijskih praksi, kontekstualnosti i oblika kulturne proizvodnje.⁴⁵ Sve gušća povezanost muzičkih izvođača sa segmentima kulture i svakodnevnog života ukazuju na nemogućnost daljeg održavanja modernističkih principa u ovoj oblasti.⁴⁶ Može se složiti sa mišljenjem da „[...] postmodernizam osporava pojedine aspekte modernističke dogme: njen pogled na autonomiju umetnosti i njenu namernu odvojenost od života; njeno izražavanje individualne subjektivnosti; njen protivan status *vis-à-vis* masovne kulture i buržoaskog života (Hayssen, 1986: 53). Ali takode, s druge strane, postmoderno jasno izrasta iz ostalih modernističkih strategija: njegove samorefleksivne eksperimentacije, njegove ironijske dvosmislenosti i njegovog osporavanja klasičnog realističkog predstavljanja.” (Hutcheon, 1996: 82)

Taj prelaz „odnosa prema životu” uticao je na promenu koja se događala u izvođaštvu u periodu od šezdesetih do osamdesetih godina 20. veka, a odnosi se na samorefleksivnost umetnika u trenutku izvođenja i u smeru kojem deluje tokom karijere. Pošto se period postmodernizma ne može odrediti jedinstvenom definicijom, zato što obuhvata mrežu umetničkih pojava koje su jedinstvene i međusobno nisu, i ne moraju biti uslovljene, Linda Hačion (L. Hutcheon)⁴⁷ smatra da postmoderno nije aistorijsko ili deistorizovano, ono nema ulogu negacije modernizma u odnosu poput „ili/ili”, već ima ulogu prepoznavanja svih pojava

⁴⁴ Mapiranjem savremenih teorija u izvođačkim umetnostima bavi se A. Vujanović (2007).

⁴⁵ A. Vujanović (2004) primenom pozno poststrukturalističke materijalističke teorije sagledava teorije izvođačkih umetnosti.

⁴⁶ Moderna i postmoderna obuhvataju mnogostruke pojave u umetnosti kojima su se bavili F. Jameson (2009) sa osvrtom na period od 1983. do 1998. godine i H. Kloc (1995) koji ukazuje na relacije moderne, postmoderne i druge moderne.

⁴⁷ Linda Hačion (1947–) teoretičarka književnosti i književne kritike, opere i kanadskih studija. Univerzitetski je profesor na katedri za engleski jezik i Centra za uporednu književnost na Univerzitetu u Torontu. U internacionalnim okvirima ima važnu ulogu u formiranju teorija o postmodernizmu.

koje se uz modernističke pojave stavljaju u odnos „i/i”. Zato autorka opravdano postmodernizam sagledava kao sveukupan kulturni fenomen u odnosu na modernizam. U skladu sa ovom interpretacijom čini se da je jedan od razloga za neprihvatanje većine postupaka savremenog izvođaštva od strane institucionalizovane izvođačke prakse, upravo ta demokratičnost savremene umetnosti, fluidnost koja se ne vodi sistemima utvrđenih teorija i praksi, univerzalnim znanjem, što istovremeno ne znači da ih ne priznaje, ona se kreće kroz drugačije oblike sistema koje najefikasniji način koriste savremenim izvođačima da u umetnički izraz uvedu i već pomenutu samorefleksivnost.

„Političko, socijalno i intelektualno iskustvo 60-ih je pomoglo u omogućavanju da postmodernizam bude viđen ono što Kristeva (Julie Kristeva) naziva *pisanjem–kao–iskustvom granica*” (Hačion, 1996: 137): granica jezika, subjektivnosti, seksualnog identiteta i, možemo dodati, sistematizacije i uniformizacije. Preispitivanje (i čak probijanje) granica doprinelo je „krizi legitimizacije” koju Liotar (Lyotard) i Habermas (Habermas) (na različit način) vide kao deo postmodernog stanja. To pouzdano znači ponovno razmatranje i dovođenje u pitanje osnova zapadnog načina mišljenja koje obično, možda previše uopšteno, označavamo kao liberalni humanizam (Hačion, 1996: 25).

Mnogostrukost primera praksi muzičkih izvođača koji su uvodili različite sisteme umetničkog izražavanja, reinterpetaciju dotadašnjih pojmova i stavova učinili su da se dotadašnji jednosmerni pravac prakse koji je vekovima unazad podrazumevao pripadanje i delovanje u određenom, apsolutno dominantnom stilskom okviru (barok, klasicizam, romantizam), kao i podražavanju te određene poetike, došlo se do preoblikovanja pravca razvoja u rizomatskom kretanju instrumentalnog izvođaštva tokom postmodernizma. Međutim, kao što je navedeno, postmodernizam zahteva tumačenje iz teorijskih platformi koje su različite, ponekad i suprotstavljene. U tom smislu dragocena su zapaža Šuvakovića:

„Razlikuju se četiri tendencije: (1) kritičke teorije nastale iz strukturalizma, analitičke filozofije, hermeneutike i marksizma tokom sedamdesetih godina usmereni kritici visokog modernizma i njenih kulturalni autonomija i elitizma (Tel Quel, *Art and Language*, Džozef Košut, Viktor Burgin), (2) eklektične i relativističke teorije dekadentno i hedonistički razgrađuju konzistentnost modernističkih metoda i teorija. Pod geslom *everything goes* (sve prolazi), a kao osnovnu matricu rasprave koriste modele *mekog* pisma, umetničke višeznačnost i fragmentarnosti, odnosno, jezičkih igara kao zatvorenih svetova izražavanja (kasni Rolan Bart, Ihab Hassan, Žan Fransoa Liotar, Petar Sloterdijk), (3) poststrukturalističke i postkritičke teorije u rasponu od kasne semiologije

Rolana Barta, preko dekonstrukcije Žaka Deride do teorije rizoma Deleza i Gatarija, kao i simulacionizma Žana Bodrijara i (4) retrogradne teorije povratka na predmodernizam, karakteristične za postsocijalistička društva, nastaju kao mešavina populističkih, boljševičkih, fašističkih, nacionalističkih i religioznih učenja i tradicija koje osporavaju legitimnost modernog i postmodernog društva, kulture i umetnosti” (2011: 558).

U diskursu poststrukturalističkih teorija dekonstrukcije, semiologije, simulacionizma, psihoanalize primećujemo zajedničke karakteristike postmoderne i poststrukturalizma u muzičkoj umetnosti, a koje su uticale na instrumentalno izvođaštvo: dekonstrukcija stabilnih formi uticala je na praksu logičkog mišljenja tokom izvođenja dela, decentralizacija je u prvi plan istakla u fokus aspekte koji su se do tada smatrali sekundarnim, fluidnost značenja je otvorila mogućnost da izvođači kreiraju muzički sadržaj u datoj kompoziciji i dobiju kontrolu nad muzičkim tokom, promena tretmana vremena i prostora izmestila ga je iz tradicionalno utvrđenih dimenzija. Ulazak muzičkih činilaca u polje medija, njihovo delovanje je učinilo dostupnim, potrošačkim, jer se prešlo iz statusa „visoke umetnosti” u masovnu, da bi ih na kraju oblikovalo u medijski spektakl. Kritika društva u sklopu performansa takođe je postala deo izvođaštva bilo da se pojavljivala u vidu sadržaja koji se izvodi ili 'prestupa' i aktivizma samog izvođača u društvenom ili medijskom okruženju. To se u ovoj oblasti najviše isticalo angažovanošću umetnika u smeru antiratnih, antinacionalističkih stavova, ekologije, pitanjima prava na rad, feminističkih ciljeva, humanitarnih akcija i mnoge drugih vidova angažovanja.

Sve navedeno dovelo je do toga da muzički izvođači naprave tranziciju od tradicionalnog odnosa prema muzičkom delu, kompozitoru, publici, društveno-kulturnom okruženju, ka samorefleksivnom izražavanju u svetu u kom se nalaze⁴⁸ i izraze kritiku društva i njegovog odnosa prema muzičkom umetniku, što predstavlja iskorak u polju društvene prisutnosti subjekta koji je do nedavno imao samo praktičnu, zanatsko-interpretativnu ulogu. A da se ne bi stekao utisak da je razvoj izvođaštva pokrenut taktikama društvene angažovanosti, treba istaći da su promene krenule od izmena koje je doživljavala partitura, pa se u svakom delu niza partitura – izvođač – publika – medijska publika, događala transformacija koja je doprinosila jačanju savremenog izvođaštva.

⁴⁸ Teritorijalno određenje za svet u kom se nalazi, odnosi se na delovanje umetnika u realnom i medijskom svetu. Zbog pretpostavke da su radio, televizija i internet proširili pojam prostora i omogućili varijacije međusobnih kombinacija, muzički izvođač ne može da se odredi jedinstvenom odrednicom prostora u kom deluje, već je jedina „prostorna tačka stabilnosti” mesto njegovog rođenja.

2.1 Dekonstrukcija stabilnih formi (Notni zapis i njegova tumačenja)

Dok je partitura bila prostor koji je čuvao stabilnu muzičku formu zapisanu tradicionalnim muzičkim pismom kojim se beležila tonalna muzika, vremenom se u njenim okvirima događala nestabilnost dekonstrukcijom pojedinačnih, zatim i svih, muzičkih parametara (visine, trajanja, jačine, boje) što se pojačavalo tokom ekspresionizma (A. Šenberg/ A. Vebern/ A. Berg/ B. Bartok/ I. Stravinski/ S. Prokofjev/ A. Skrjabin), nastavilo u periodu avangarde (L. Rusolo/ E. Sati), u muzici masa (J. Ksenakis/ Đ. Ligeti/ K. Penderecki), minimalne muzike i drugih pojava avangardi u vidu transavangarde i post avangarde. Dekonstrukcija je otvorila mogućnosti ponovnog de/kodiranja grafičkog zapisa koji je u zvučnoj realizaciji izvršio transgresiju novog zvuka u polje čula sluha, inače istreniranog po obrascima tonalnih modela. Takođe je inicirala nove kontekste vremena i prostora, i na kraju, mogućnosti improvizacije koja je inicirala postupke u izvođačkoj tehnici kojima je postalo moguće da izvođač prevaziđe dotadašnju ulogu interpretiranja muzičkih dela i dobije mogućnost učešća u stvaranju muzičkog sadržaja.⁴⁹

Problematiku dekompozicije i redefinicije čulnosti primenjive u filozofiji, književnosti i umetnosti razradio je francuski filozof Žak Derida (Jacques Derrida). U otvorenim razmišljanjima u delu *O diseminaciji* (2004), Derida tvrdi da uvek treba sumnjati u utvrđene istine, destabilizovati totalizujuće strukture u korist stalne emancipacije čula koje bi dovele do pluralizacije čulnosti. Na to je ukazivao i Šuvaković:

„Proizvodnja značenja, utemeljena u teoriji dekonstrukcije ili njenim specifičnim primenama (u teoriji književnosti, teoriji slikarstva, teoriji arhitekture, muzikologije, teatrologije ili teoriji filma), može se preneti u domene umetničke produkcije kao materijalne označiteljske prakse i postati poetički produktivni model za tekstove (doslovno rečeno: tkanja/ *lat. textus*/) slikarstva, arhitekture, muzike, teatra i filma itd” (2011: 170).

Pored toga što se iz muzičkog pisma mogu iščitati kompoziciono-tehnički konteksti muzikološkinja Tijana Popović-Mladenović ističe da se iz njega može iščitati i izvođačka praksa kao i vrednosne odlike dela (1996). U skladu sa njenom konstatacijom, diskurzivnu produkciju značenja u izvođaštvu, u nastavku analize „čitaćemo” iz partitura koje su pored grafičkih i verbalnih uputstava u sebe upisale i vizuelnu simboliku koju povezujemo sa slikarstvom, matematikom, fizikom. U nizu kompozitor – partitura – izvođač, uticaj dekonstrukcije ogleda se

⁴⁹ Pitanje autorstva u muzičkom delu pokrenuto je R. Bart (1967) sa „smrću autora” u književnosti, što je razvijano kod drugih teoretičara koji su se ovim pitanjem bavili iz drugih oblasti poput M. Fukoa (1983).

u narušavanju dotadašnjeg jednoličnog kontinuiteta psiho-fizičkog čina izvedbe kompozicije i to na četiri nivoa koja su inicirana novim vidovima grafičkih uputstava/rešenja. Zbog širokog dijapazona primera koji su međusobno različiti, u cilju dalje eksplikacije biće analizirani primeri partitura koje uključuju izvođenje na, i sa, gudačkim instrumentima.

Prvi nivo dekonstrukcije vidimo u periodu uvođenja atonalnosti koja je unela element dekonstrukcije sistema koji je važio u tonalnom načinu mišljenja. Atonalnost nije zamenila tonalnost, ona je uspešno uvedena i egzistira paralelno sa praksom tonalnih postupaka. Iz perspektive muzičkog izvođača, ona je više poremetila centar u odnosu na koji se do tada orijentisao, centar u odnosu na koji je izvođač izvodio konsonantna sazvučja tonalne harmonije. Atonalnost je tražila od izvođača da se orijentišu po drugačijem sistemu organizacije zvuka, čak i u delima koja u svojoj osnovi ne deluju da imaju strukturu. Notni zapis atonalnog dela nema velikih razlika u vizuelnom i grafičkom prikazivanju u odnosu na tradicionalnu muzičku notaciju, ali je zvučni rezultat radikalniji. U kompoziciji B. Bartoka *Sonata za violinu i klavir br. 1 Sz. 75 BB 84* (1903) primetno je da vertikalna više nije stabilna, nego ima karakteristiku fluidnosti zbog odsustva tonalnog centra. Bartok je u osnovi upotrebio *cis-mol* (ako posmatramo poslednji akord u klavirskoj deonici koji sadrži *Cis-dur* i *cis-mol*, dok u violinskoj deonici imamo VII stupanj *be*). U ovom trostavčnom delu, prvi stav počinje sa prve tri note *cis-mol* akorda, dok u klaviru čujemo prizvuk tzv. indonežanskog gamelana koji prikriva određenje tonaliteta.

Primer 7: Početak *Sonate za violinu i klavir br. 1* Sz 75, B. Bartoka

The image shows the beginning of the Sonata for Violin and Piano No. 1 by Béla Bartók, Sz. 75. The score is in 3/4 time and marked 'Allegro appassionato' with a tempo of quarter note = 72-80. It features a violin part and a piano part. The piano part has dynamic markings of piano (p) and mezzo-forte (mf). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and asterisks under the piano part.

Tokom stavova primećuje se i postupak koji nalikuje Šenbergovom dvanaestotonskom sistemu. Kada se svira na temperovanim instrumentima, interpretacija sadrži stabilnu intonaciju. Složeniji intonativni zadatak imaju izvođači na netemperovanim instrumentima. Iako su na njima šire mogućnosti intonativnog nijansiranja, atonalnost ih navodi da u toku izvođenja menjaju intonativne punktove u odnosu na koje baziraju svoju opštu intonaciju.

Ako izađemo iz okvira analize strukture, atonalnost možemo posmatrati kao vrstu kritike na harmonski sistem koji se upotrebljavao do 20.veka i koji je bilo totalitaran. Različitost sazvučja sada možemo predstaviti kao razlike (*DifferAnce*):

„Differance ukazuje na neodlučnost... To je, dakle, jedna večita dijalektika čiji se termini nikad ne mogu pomiriti u nekoj konstituisanoj sintezi ili sintezi koja nešto konstituše, već je to dijalektika koja podstiče na razmišljanje postavljajući pitanje svom izvoru” (Rašida B. Triki: 472).

I zaista se mora pokrenuti pitanje o izvoru s obzirom na to da se sistem znanja o izvođačkoj tehnici dugo bazirao na sistemu durskih i moltskih skala. Iz zapisa biografā A. Agusa (2015) može se videti primer pedagoškog pristupa violiniste Jaše Hajfeca, nekadašnjeg učenika

L. Auera, koji je zahtevao da violinisti u njegovoj klasi u svakom trenutku, na njegov zahtev, moraju ispuniti sledeće uslove:

- 1) Da izvode skale u svim tonalitetima i varijacijama od pojedinačnih nota, preko izvođenja dvozvuka u tercama, sekstama, oktavama (uz određen prstored ili bez određenog sistema prstoreda).
- 2) Jedan ili dva Paganinijeva kaprisa treba znati odsvirati napamet.
- 3) Jedan do dva stava iz Bahovih partita ili sonata za solo violinu.
- 4) Zadata kompozicija koja je u skladu sa lekcijom koja se radi na času.

Svi zahtevi imali su bazu u tonalnosti kao i većina repertoara koji se obrađuje u okviru izučavanja tehnika interpretiranja.

Drugi nivo se može uočiti u postupku dekonstrukcije ritma. S jedne strane vidljiva je u polimetričnoj strukturi, u postupcima primene samostalnih ritmičkih pravila koja su međusobno različita, nepovezana, ali se sviraju istovremeno u deonicama različitih instrumenata. Sa druge strane susrećemo se i sa primerima kompozicija koje imaju odsustvo metra poput *Kvarteta br. 3 op. 22*, P. Hindemita u kom drugi stav (*Schnelle Achtel. Sehr Energisch*) nema metričke oznake.

Primer 8: P. Hindemit, *Kvartet br. 3 op. 22*, drugi stav (*Schnelle Achtel. Sehr energisch*)

Asimetričnost ritma je duboko uzdrmla konstrukciju i puls muzičkog dela. Primere toga smo imali i ranije u partituri I. Stravinskog u trećoj slici baleta *Pertuška* (1911); zatim u Bartokovom *Kvartetu br. 3* (1927) u kom kompozitor nepravilno raspoređuje taktne crte da bi ih prilagodio poliritmiji, ali uz poštovanje folklorne tradicije koju je utkao u strukturu dela. U *Kvartetu br. 5* (1934) u stavu *Scherzo, Alla bulgarese* na samom početku asimetrično obeležava organizaciju 9/8 kao 4+2+3 osmine. Težnja ka upotrebi poliritmije i polimetrije tokom 20. veka kao da upisuje Deridinu kritiku ukazivanja na diferencijalnost (*DifferAnce*) koja je „[...] vezana za prisustvo i estetsko iskustvo čiji objekat oscilira između prisustva i odsustva, vidljivosti i nevidljivosti, empirizma i transcendentnosti i provlači se između tih suprotnosti. Deridina estetika ima fundamentalni zadatak da učini vidljivim ta ukrštanja” (Šuvaković, 2009: 473). *DifferAnce* je postignut u muzičkom delu sačinjenom od uređenog nereda, koje oscilira između nepreciznog/nesimetričnog pulsa zvuka koji je precizan u zapisu. Izvođač se bori sa prirodnim

pulsom svog tela, ritmične simetrije na kojoj je odrastao naspram zapisanog „pomerenog ritma” čiji puls dekonstruiše sve navedeno.

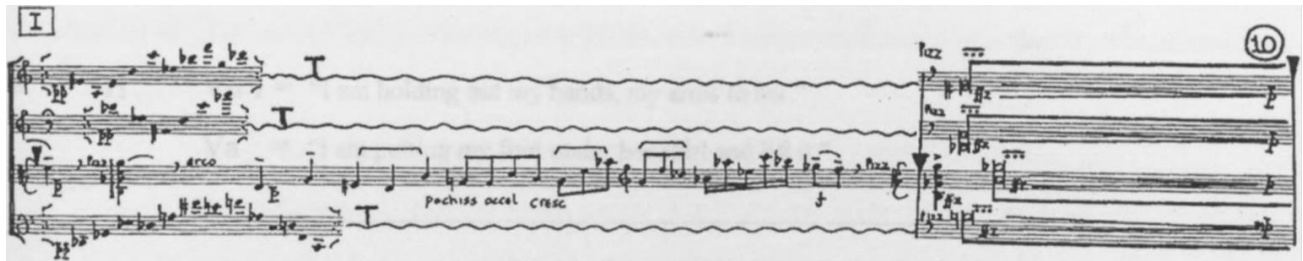
Treći nivo dekonstrukcije odnosi se ne samo na notni zapis već i na interpretaciju vremenskih okvira, kojima se manipuliše u toku reinterpetacije partiture od strane izvođača. Često umetnuti, vremenski segmenti koji su deo partiture preuzimaju ulogu formiranja muzičkog dela. Odsustvo taktnih crta u partituri *Žrtvama Hirošime* (*Threnody to the Victims of Hiroshima*) kompozitora K. Pendereckog upotpunjuju vremenski segmenti u kojima varira količina zvučnog materijala sa ciljem da se realizuje eksperimentisanje sa zvučnim masama. Dok je ranije kompozitor bio gospodar vremena u kom se odvijala muzika u *Žrtvama Hirošime* kompozitor izlazi iz te pozicije i pravi prostor za vreme *Drugih*, dok izvođači prizivaju zvuk *Drugih*, odsutnost žrtava je istovremeno i njihovo prisustvo u trajanju vremena koje gradi zvuk. To je drugi sloj vremena koji se prepoznaje u ovom delu. Simbolično se poziva kolektivno sećanje i ostvaruje prisustvo prošlosti u sadašnjosti, putem uskomešanosti zvukova koji izazivaju kod slušalaca nelagodu, mučninu, patos emocija koje opominju celo društvo na tragičan događaj ljudske egocentričnosti.

Primer 9: Početak partiture dela *Žrtvama Hirošime*, K. Pendereckog

The image shows a musical score for the beginning of 'Threnody to the Victims of Hiroshima' by Krzysztof Penderecki. The score is for a string ensemble consisting of 24 Violini, 10 Viole, 10 Violoncelli, and 8 Contrabbassi. The notation is atonal and features complex rhythmic patterns. A large 'ff' dynamic marking is present at the beginning. The score is divided into two sections, with a 15-minute section on the left and an 11-minute section on the right. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings.

Umetnuti vremenski segment koji je suprotan tradicionalnom zapisu u partituri kompozitora Gordona Krose (Gordon Crosse), uočljiv je u *Studies for String Quartet Set* (1976) *Recitativo, at I*⁵⁰

Primer 10: G. Crosse, *Studies for String Quartet Set* (1976), *Recitativo, at I*



Na četvrti nivo dekonstrukcije u muzičkom izvođaštvu uticali su verbalni i grafički prikazi. Verbalni uputi bili su prisutni i u tradicionalnoj formi partiture programske muzike. Violinski koncerti u okviru *Četiri godišnja doba op. 8* (1725) imaju prateće sonete u kojima je Antonio Vivaldi želeo da istakne svoj doživljaj svakog godišnjeg doba. U 20. veku verbalna uputstva su vremenom dobila drugi značaj pošto se povećavo broj partitura u kojima su upisana neophodna deskriptivna uputstva za grafičke segmente kombinovane sa notnom grafikom. *Atmosphères za orkestar* na početku partiture daju detaljno uputstvo izvođaču za tumačenje simbola. Grafički prikazi mogu nešto simbolizovati, biti asocijacija ili uputstvo koje daje kompozitor.⁵¹

⁵⁰ Primer preuzet iz Holdcroft, 1999: 143

⁵¹ Više u: Gligo, Nikša. (1999: 125–130).

Primer 11: Segment iz uputstva kompozitora Đ. Ligetija u partituri *Atmosphères* za orkestar



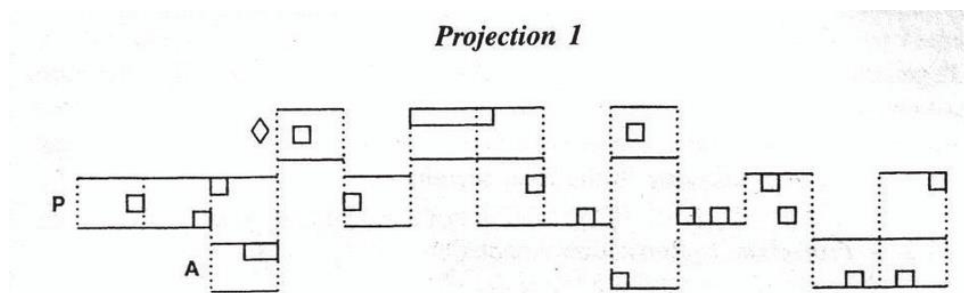
The full surface area of the brushes is to be used, so that they cause as many strings as possible to vibrate at the same time. The sound should be clearly audible; therefore the brushes ought to be pressed rather forcefully against the strings. The tools, one in each hand, are to be employed continuously, not in a parallel fashion. Passing over from one hand to the other should not be noticeable. When one hand has reached approximately the mid-point of the motion, the other begins; when this one reaches the mid-point, the first ends and begins again immediately:



The placing of the jazz brushes on the strings should not be heard. The changing from jazz brushes to brushes and from brushes to cloths should be unnoticeable: while one hand is still using a jazz brush, the other prepares to switch to one of the brushes, etc. If the piano is too resonant, the jazz brushes will stand out too harshly; therefore they can be omitted, the player using clothes brushes from the beginning. On the other hand, with pianos that have a weak tone, one should leave the cloths out and perform the closing diminuendo with clothes brushes only.

Iako je u pitanju delo koje je Đ. Ligeti (G. Ligeti) posvećeno orguljama, *Volumina* je dobar primer, jer u grafičkom segmentu sadrži netradicionalne oznake i opširna uputstva. Bergstorm Nilsen (B. Nielsen) u grafičkom prikazu dela *Ka nepodnošljivoj lakoći* (*Towards An Unbearable Lightness*) daje mogućnost da ga izvodi bilo koji broj svirača na bilo kojim instrumentima, sve dok se pridržavaju istih uputstava. Spoj sa vizuelnom umetnošću pokreće improvizaciju. Morton Feldman (M. Feldman) u grafičkom prikazu *Projekcije 1* za čelo solo (*Projection 1*, 1950) referirao je na apstraktno ekspresionističko slikarstvo gde su pokreti četkica otkrivali proces umetnika, proces koji je već sam po sebi bio umetnost. Poput tragova rasute boje, tehnike po kojoj je bio poznat Džekson Polok (J. Pollock), *Projekcije 1* zvučno „kaplju i razlivaju se” po prostoru tišine.

Primer 12: M. Feldman, *Projekcije I*



Izvođač „označava” realnost pre nego što je predstavlja i zato deluje kao da se kreće u istom pravcu poput glumca u teatru, čiji se modeli izražavanja menjaju. „Jer ono što Brehtova dramaturgija postulira je da danas odgovornost dramske umetnosti nije toliko da izrazi stvarnost koliko u tome da je označi” (Fortier, 1997).⁵² Teorija epskog teatra, nemačkog pozorišnog pisca i teoretičara Bertolda Brehta (B. Brecht) nije direktno pod uticajem semiotike, ona je okrenuta ka značenju i razumevanju. Glumac ima dvostruku ulogu: da bude predstavljajući, ali da se ne identifikuje sa onim što predstavlja isto kao što publika ne treba da se identifikuje sa onim što je predstavljeno, već da se u njoj probudi preispitivanje za ono što vidi na sceni. Transponovanje ovih teorija odnosa na savremenu muzičku umetnost i muzičkog izvođača, koji u istom istorijskom periodu bivaju podstaknuti na proširivanje mogućnosti koje im se nude, podstiču mimikriju u smislu da se izvođač ne poistovećuje sa fiksiranim značenjem muzičkog zapisa, već preuzima glavne karakteristike onoga što je kompozitor predstavio (u ovom slučaju grafičkom partiturorom), prilagođava se i preispituje značenja koja dalje transponuje ka publici.

„Sve – ili barem sve sa čime se ljudi bave – za Deridu je tekst, odnosno ima svojstva pisanja arheoloških zapisa, proces koji je u osnovi ne samo pisanog teksta već i govornog jezika, kao i misli, sopstva i bilo koje aktivnosti koja se preuzima da bude tekst” (Isto: 38)⁵³ Sva upisivanja značenja, iako su obuhvaćena sa četiri vida dekonstrukcije, doprinose teoretizaciji pojava koje utiču na izvođačku tehniku i interpretaciju. Postupak dekonstrukcije mnogih

⁵² „For what Brechtian dramaturgy postulates is that today art least, the responsibility of a dramatic art is not so much to express reality as to signify it.”

⁵³ „Everything - or at least everything that humans deal with - is, for Derrida, text, that is, having the properties of arche-writing, a process which underlies not only written text but spoken language as well as thought, self and any activity taken to be text.”

elemenata izvođaštva može delovati destruktivno u odnosu na tradiciju koja se negovala u okviru ove oblasti, ali on otvara mogućnost novih konstrukcija, poput mogućnosti izvođačevog učešća u autorstvu muzičkog sadržaja. Koliko zajedničko autorstvo predstavlja udruživanje umetničkog izražavanja kompozitora i umetnika, u isto vreme se može posmatrati u tonu demokratskog odnosa koji se uspostavlja u savremenoj umetnosti, a koja će muzičkim izvođačima dati ono što im je neophodno da bi se pozicionirali i dostigli status umetnika u 20. veku.

2.2 Decentralizacija i deterritorijalizacija prostora muzičkog izvođaštva

Kada bismo definisali šta je to prostor muzike, zapažamo da se on može odnositi na različite dimenzije. Na prostor unutrašnjeg sluha i memorije kompozitora u kojima on čuva muziku pre nego što je zapiše; zatim prostor partiture kao muzičkog teksta koji zauzima površinu papira; memorije izvođača; ili se može odnositi na fizički prostor koji je ispunjen frekvencijama muzičkih instrumenata (koncertna dvorana). Promena odnosa umetnika prema prostoru muzičkog izvođaštva vodila je ka promeni odnosa društva prema prostoru muzike (koncertnom prostoru), uticala je na njegovu decentralizaciju premeštajući ga sa scene ka prostoru publike i u prvi plan stavila i društveno-politički kontekst. Specifičan vid izmeštanja prostora muzičkog izvođaštva dogodio se sa njegovim prelaskom u prostor novih medija (audio i video zapis, radio i televiziju) i došlo se do internet prostora koji je proširio ovaj pojam na prostor u mreži.

2.2.1. Proširivanje prostora za izvođenje muzike

Analogija koju dele koncertni i pozorišni prostor ogleda se u zajedničkim karakteristikama arhitekture, pozicioniraja scene i gledališta, scenskog događaja, bihevioralnog odnosa izvođača i publike. U teorijama koje je Hans Tie Lemman (H.T. Lehmann) razvijao oko utvrđivanja pojma postdramskog pozorišta, veliki deo zaključaka može se preneti na razvoj prakse muzičkog delovanja u prostoru, odnosima prema umetničkom delu, publici, samom sebi. Muzički i dramski postupci u telesnom činu realizuju delo i to u prostoru u kom izvođači i publika stvaraju odnose jedinstvenog presecanja „estetski organiziranog i svakodnevno realnog života” (Lehmann, 2004: 15) sa karakteristikama „ovde i sada”. Prostor u pozorištu takođe ima važnu ulogu za Lemana jer „kazalište znači: *dio života* koji akteri i gledaoci zajedno provode i *zajedno troše* u zajednički udisanom zraku onog *prostora* u kojemu se odvijaju igranje kazališta i gledanje. Emisija i recepcija znakova i signala *događaju se istodobno*”(isto). Džon Kejdž je taj zajednički odnos

postavio u interaktivni odnos stvaranja umetnosti, premeštajući svoj koncept tišine sa scene na ceo prostor u kom se nalaze izvođač i publika. Akustika⁵⁴ je do tada već definisala višesmerno cirkulisanje zvučnih talasa u unutrašnjosti prostora. Pored toga što je dala odgovore na niz zvučnih i fizičkih fenomena koji se događaju u prostoru, analizirajući i odnose zvučnih talasa u okvirima koncertne sale, njihovih relacija sa telima o koja se zvučni talasi delom odbijaju, a delom se u njih upijaju, kao i efekte akustike samih instrumenata na kojima se muzičko izvođenje realizuje, Kejdžov konceptualan odnos promenio je pristup prema zvuku i tišini, ali i odnosu koji slušalac/izvođač ima prema prostoru u kom se delo izvodi.⁵⁵ Razmišljajući o složenosti odnosa svih akustičkih elemenata u momentu živog izvođenja Kejdž je kompozicijom '4"33 (1952) izdigao pojam interakcije i imerzije na viši nivo, stavljajući u centar smisao konteksta i načina slušanja muzike. Time je uticao na decenralizaciju pojma muzičkog dela u praksi izvođaštva, ali i prostora u kom se izvođenje događa. Delo više nije polazni punkt u procesu izvođenja. U centar se postavlja kontekst u kom se ono izvodi. Recepcija muzičkog dela nije imperativ za slušaoca koji je do tada bio fokusiran na muziku, dok je kao sekundarne registrovao sve ostale zvuke (kašalj, škripa stolica, mrmljanje ljudi tokom izvođenja, lupkanje nogama od strane izvođača i slično). On sada postaje učesnik koji dublje ulazi u kontekst, ali i prostor koji mu se prikazuje u širem akustičkom dijapazonu, jer njegovo čulo sluha registruje i određuje jedinstvene karakteristike zvučnih događaja iz mreže različitih izvora zvuka, koji kreiraju jedinstveni „kod” zvučnog/muzičkog događaja po kome će slušalac pamtit taj trenutak.

Godinu dana pre premijernog izvođenja, Kejdž je na Harvard univerzitetu provodio vreme u gluvoj sobi gde je primetio da u tom prostoru čuje dva tona, jedan visoke i jedan niske frekvencije. Od glavnog inženjera tona je dobio odgovor da je u pitanju somatski odgovor njegovog tela, da je visoki ton frekvencija njegovog nervnog sistema dok niski predstavlja cirkulaciju krvi u organizmu. Tada je dobio potvrdu svojih razmišljanja iz kojih je izveo trostavačno delo, čija premijera na festivalu Vudstok (Woodstock) nije dobro prošla. Kejdž je smatrao da publika nije znala da sluša tišinu, jer su mogli čuti mnogo slučajnih zvukova: zvuk vetra koji se čuo u prvom stavu, zvuk kiše u drugom i žamor ljudi koji su se komešali tokom trećeg stava.

⁵⁴ Akustika kao grana fizike u okviru koje se proučava zvuk, njegovo generisanje, prostiranje i efekti koje ima na okolinu, od perioda kada se sa elektronike prešlo na digitalnu tehnologiju, u svoja istraživanja interdisciplinarno uključuje raznorodne oblasti.

⁵⁵ Kejdž je u filozofskom pristupu muzici ima ideju da je sve muzika (Cage, 1961).

Kada je delo '4"33 izvođeno u različitim zatvorenim prostorima, ovaj zvučni fenomen potvrdio je stanovište Elizabet Gros (E. Grosz) koji se odnosi na važnost direktne veze između arhitekture i muzike. U knjizi *Architecture from the Outside*, Gros pominje prisustvo *In between* kao saznanog i kritičkog modela. On se razlikuje u arhitekturi, slikarstvu i muzici. U slikarstvu ga rađa spajanje dve boje koje stvaraju reflektujuću mrlju koja proizvodi retinalnu simulaciju. U arhitekturi *In between* ne označava pisanu ili audio senzaciju, već afektivni somatski odgovor tela u prostoru. U muzici se to dešava sa zvukom i njegovom reverberacijom koja proizvodi eho. I ako u nastavku posmatramo izvođače umetničke muzike koji su iz koncertnog okruženja ušli u polje radijskog/televizijskog studija, izmeštajući se ka margini koja je neistražena, propustljiva u smislu pravila koja nisu fiksirana, u prostor u kom se priroda pomenutog eha transformiše, jasno je da dolazi do decentralizacije u percepciji kompletnog muzičkog performansa kako za izvođače tako i za slušaoce/gledaoce.

2.2.2. Studio kao novi prostor izvođaštva

Prelazak iz koncertne dvorane u studio za snimanje zvuka pijanista Glen Gould isticao je kao mogućnost da se muzika unapredi. Cenio je intimu prostora studija za snimanje opisujući koncertnu dvoranu kao sportsku arenu. U Kolins (N. Collins) ističe da je Guld predviđao „smrt koncerta” jer koncertni događaj ne može da se meri sa produkcijom, komponovanjem i konzumiranjem muzike u modernom tehnološkom okruženju.” (1996: 28). Standardi za muzičko izvođenje koji su se primenjivali u dvorani nisu važili u studiju, kao ni standard vremena u kom se muzika događa.⁵⁶ Taj proces je poredio sa montažnim procesom filma u smislu da kao što dvočasovni film nije snimljen za dva sata, te da takav tretman treba da ima i proces snimanja muzike. Kao što je elektronika promenila kompozicioni postupak tako Guld zastupa tezu da će snimanje zauvek promeniti pojmove o tome šta je prikladno za izvođenje muzike. Suprotno ideji koju je imao Guld, pojavljuje se situacija u kojoj se snimanje muzike u studiju ne koristi za istraživanje na njegov način. To se konkretno odnosi na izvođače koji snimaju isti klasičan repertoar koji je neki drugi izvođač već snimao. Zato se susrećemo sa desetinom snimaka *Koncerta za violinu* P. I. Čajkovskog, M. Bruha, F. Mendelsoona. U slučaju snimaka koji prikazuju ista interpretatorska rešenja, bez uvođenja kreativnih razlika možemo shvatiti kao

⁵⁶ U pravcu promišlja mogućnosti novih tehnologija svoj doprinos daju autori V. A. Konli (V. A. Conley, 1993); M. Lister, J. Davi, S. Gidings, I. Grant i K. Keli (M. Lister/ J. Dovey/ S. Giddings/ I. Grant/ Kieran Kelly, 2008).

neiskorišćen potencijal prostora medija u smislu Guldovog poimanja mogućnosti izvođenja u novom prostoru.

Pretspostavka da radio i televizija u odnosu na studio za snimanje zvuka ne daju podjednake potencijale prostora je istinita u aspektu krajnjeg zvučnog proizvoda. Ono što je kvalitet njihovih novomedijskog prostora je povezivanje drugih prostornih lokacija u jedan vremenski kontinuitet. Na radiju i televiziji slušalac/gledalac svedoči muzičkom izvođenju koje zadržava karakteristiku *ovde* i *sada* ako govorimo o emitovanju uživo ili emisijama koje su zabeležile izvođenje koje naknadno nije prošlo kroz proces montaže i obrade zvuka. Kvalitet koji ovaj prostor donosi je dostupnost umetnika za publiku, iako istovremeno ukida njihovu fizičku interakciju.

2.2.3. Nova materijalnost prostora

Iako predstavlja javni prostor, koncertna dvorana uokvirena zidovima omogućava privatnost tokom povezivanja slušalaca i izvođača dok uranjaju u svet muzike, bilo da je interakcija na svesnom i podsvesnom nivou. Prostor muzike koji sa scene prelazi na nosače zvuka promenio je percepciju ambijenta, koji umesto kulturološke, tim činom dobija i proizvodnu ulogu. Percepcija materijalnosti koja se sa unikatnog, telesnog izvođenja zamenjuje tiražom audio nosača, filmskom trakom, hard diskom, prelazi u razmenu informacija ulaskom u eru digitalne tehnologije, proširujući prostor ka njegovom simuliranom obliku, ka digitalnom skladištenju i njegovom kretanju u formi cirkulacije informacija. Nova muzikologija proširuje ideju povezivanja publike i izvođača, upoređujući je sa činom logovanja korisnika na računar i ulaskom u sajber prostor u kom su imerzija i interakcija glavne odrednice povezivanja (Mikić, 2004). Muzički izvođači, kao doskorašnji nosioci prakse živog izvođenja, zakoračili su u prostor dehumanizacije. Muzičko delo koje nije nastalo sa ciljem da fiksira svoju materijalnost na nosačima zvuka ili binarnog zapisa, gubi humani deo ustanovljenog logičkog niza kompozitor – izvođač – slušalac i menja se u niz kompozitor – izvođač – računar – gledalac/slušalac, koji ukida akustičku mrežu koncertne sale, neizostavne u procesu percepcije kod svih učesnika u momentu izvođenja muzičkog dela i nameće/uslovljava „kompromis” nove prostornosti, mimikriju iz koje će se ipak razviti i neki pozitivni efekti na dotadašnju praksu muzičke interpretacije, poput kvaliteta zvuka, spajanja muzičkih tradicija iz celog sveta i poboljšavanja njihove komunikacije.

Da bi prikrla nedostatke u prostoru novih medija, praksa muzičkog izvođenja priklonila se taktici mimikrije i dopuštanju novomedijske intervencije ne bi li odala utisak prilagodljivosti. Tako se izvođački korpus upleo u kablove za ozvučavanje, snimak koncerta se predstavlja kao mogućnost posedovanja delića jedinstvene tradicije koju izvode virtuozi, a ne mašine, dok se rezultati rada mere obimom tiraža orkestrara i solista. Prividni kompromis uvek ukazuje na to da je u odnosu na živo izvođenje digitalni zapis isti, ali ne sasvim. Prihvatanje dominantne kulture paralelno može da sadrži mogućnost održavanja prethodno uspostavljene tradicije i specifičnog načina održivosti. Mimikrija pomaže da se uvek postigne cilj uz pomoć sopstvene ambivalentnosti koja joj daje gipkost u prilagođavanju svakoj situaciji, svakom načelu, svakoj kulturi. Mimikrija kao oblik mehanizma zaštite, prema francuskom sociologu Rože Kajoa (R. Caillois), predstavlja luksuz, s obzirom na činjenicu da organizam kroz imitaciju drugog subjekta gubi svoju individualnost. Prema Žaku Lakanu (J. Lacan), osećaj identiteta nastaje kroz proces otuđenja, tačnije kroz mimikriju. Da bi muzičko delo opstalo u budućnosti, više nije dovoljno da se materijalizuje putem partiture ili oseti kroz zvučne talase u prostoru. Ono se u novomedijskoj kulturi materijalizuje, ali muzičkog izvođača stavlja u podređeni položaj prinudne pojavnosti u vidu radijskog emitovanja ili ekranske slike. Način na koji ekran izvodi sliku u odnosu na objekt sličan je načinu na koji mimikrija menja pojavnost objekta: odvaja objekt od sopstvenog prikazivanja i menja ga u nešto drugo od onoga što je on jeste. Ž. Lakan poredi mimikriju životinjskog carstva sa mimiezisom u umetnosti, u smislu kreiranja okruženja za životinju sa kohezivnom percepcijom slike ili objekta. Ž. Lakan dovodi u pitanje funkciju prizora u odnosu prema slici i gledaocu. Kopiranje prizora je ljudska potreba za popunjavanjem praznine i kroćenje želje. U slučaju muzičkog izvođaštva treba postaviti pitanje da li je mimikrija u okruženju tehnologije kroćenje humanog aspekta umetnosti ili etapa u sazrevanju novog oblika – umetničke dimenzije koja se u prethodnim decenijama pojavljivala u formi novih izvođačkih tehnika koje su širile spektar zvučnosti, poput tehnika koje su izrastale iz kompozicionih postupaka, u slučaju tehnološke mimikrije izrastaju iz mogućnosti tehnologije.

Drugačiji oblik prostornosti koji daje sajber prostor (*cyberspace*) u kom su izvođači i čin izvođenja prisutni, ali istovremeno i odsutni, Slavoj Žižek vode kroz rešavanje dileme u tekstu *What can psychoanalysis tell us about cyberspace?* (Žižek, 2001). On razmatra kako sajber prostor utiče na subjektivitet. Zaključuje da se imaginarno preklapa sa realnim i da je ova pozicija izražena kada pokušavamo da uočimo razliku između pojave i simulakruma.

Nostalglična čežnja za autentičnim se izgubila u ekspanziji simulakruma. Virtuelno kao prostor koji fizički ne postoji, dovodi telo izvođača do faze gubitka kako u fizičkom smislu, tako i u vizuelnoj reprezentaciji. Sajber prostor postoji kao paralelni univerzum našem, generisan je u globalnoj komunikaciji mreža i računara koji povezuju različite fizičke prostore i individue. Dok s jedne strane Žižek objašnjava šta se dešava sa izvođačima i činom izvođenja u sajber prostoru, Elizabet Gros (Grosz, 2001) ga objašnjava u odnosu na arhitekturu koja svakodnevno okružuje čoveka u realnom svetu. Konstatuje da je sajber prostor postao deo svakodnevnog prostora, jer ga ne doživljavamo kao tehnološku intervenciju u okviru svakodnevice, već ga prihvatamo kao svakodnevnu rutinu. Zato prisustvo izvođaštva u sajber prostoru ne treba smatrati drugačijim u odnosu na izvođaštvo u realnom prostoru samo zato što se odvija u novoj vrsti prostornog okruženja, već ga treba analizirati prema novim elementima izvođaštva koji su karakteristični po načinima proizvodnje zvuka, sistemima koji su deo izvođenja i odnosa istovremenog prisustva i odsustva onih koji deluju u njemu.

Tehnologija je dovela do pojave kloniranog izvođačkog tela (Žižek, 2001) i samim tim do ugrožavanja onih oblika izvođačkog tela koji se u mimetičkoj umetnosti mogao okarakterisati kao „biološko telo”. Primerom digitalnih instrumenata, čijom manipulacijom nastaju fiksirani zapisi, stvara se umetnost koja nije odraz stvarnosti već je ona stvarnost za sebe.⁵⁷ Pozivajući se na M. Mekluanov kibernetički koncept implozije možemo zaključiti da je došlo do implozije reprezentacije i realnosti, što je rezultiralo nestajanjem stvarnog doživljaja *realnog*, kao i do dehumanizacije i deteritorijalizacije tela (Makluan, 2008: 290-318). U duhu razmišljanja Ž. Bodrijara (Jean Baudrillard) o etapama kroz koje telo prolazi, etapa *metastaze*, kao treća faza koju dostiže telo, podrazumeva deteritorijalizaciju – lišavanje smisla i teritorije, a vezuje se za električno kolo i parcijalizaciju tela. „Religijska, metafizička ili filozofska definicija ustupila je mesto delatnoj definiciji u terminima genetskog koda (DNK) i cerebralne organizacije (informacioni kod i hiljade neurona)” (Bodrijar, 1994a: 33).

Postavlja se pitanje da li virtuelno izvođačko telo može biti klonu živog izvođača, koji se može okarakterisati kao analogno? Postojanje klona, u ovom slučaju, podrazumevalo bi da klon opседа subjekt kao njegovo drugo Ja. Njegovo postojanje temelji se na nematerijalnosti i ne sadrži narcistički san o projekciji subjekta u njegov idealni alter ego. Međutim priroda nastanka

⁵⁷ Detaljnije u: Žižek, 2001.

ne ukazuje na klon, ali sličnosti su minimalne tako da je pre u pitanju antipod koji je rezultat ireverzibilnog tehnološkog progressa koji utiče na telo tako što ga parcijalizuje i celina gubi smisao. Telo ostaje bez svog bića i postaje apstraktno.

U sajber prostoru izvođaštvo je mimikrija prakse, jer slušalac/gledalac: čuje muziku, ali ne u potpunosti, jer je zvuk najčešće digitalno obrađen. Ne oseća prostor u kom se događaj odvija, jer je on sâm deo drugog prostora i vidi izvođače odnosno refleksiju njihovih tela. Razmišljanja o promenama koje se dešavaju telu povlače i razmišljanja o subjektu. Novi mediji doprinose drugačijoj prirodi postojanja i reprezentacije subjekta koji učestvuje u kompletnom procesu muzičkog izvođenja. Za razliku od prakse *analognog* izvođenja, u novomedijskoj praksi slika koja se proizvodi na ekranu predstavlja subjekt, međutim ne potvrđuje ga suštinski već predstavlja mimikriju. To se postiže promenom pojavnosti subjekta koji je odvojen od sopstvenog prikazivanja, transformisan u nešto drugo od onoga što je on po prirodi postojanja i delovanja. Njegovo reflektovanje u ekranu poziva se na primer Lakanove teze o reflektovanju subjekta u ogledalu. Kao što ogledalo iza svoje površine sadrži preokrenut identitet (ID) realnih objekata koji šire dioptriju pogleda ka virtuelnom prostoru iza površine ogledala—tako se manifestuje i virtuelnost koju nude novi mediji. Ž. Lakan afirmiše oslanjanje realnog na svet virtuelnog ukazujući na nemogućnost njihove podele, a medijski posredovana intersubjektivnost postaje konstitutivna kao ekvivalent empirijskog subjekta, iako je empirijski subjekt definisan kao nepoznata u sajber prostoru i vremenu.

2.2.4. Društveno-politički kontekst koncertnog prostora

U praksi muzičkog izvođaštva koncertna sala je u estetičkom i kulturološkom kontekstu imala centralno mesto održavanja muzičkih događaja još od 18. veka. Za nju vezujemo solističke, kamerne, orkestarske koncerte, opere ili balete, koji su imali karakteristiku prakse živog izvođenja muzike.⁵⁸ I upravo su mesto i delatnost koja se u njemu odvija odredili pravce decentralizacije izvođačke prakse u prvoj polovini 20. veka, kada se iz prostora koncertne sale prešlo u polje novih medija. Pošto je arhitektura simbol one kulture u kojoj nastala, i koncertna

⁵⁸ Pod terminom *živo izvođenje* mislim na praksu realizovanja muzičkog dela u kojoj učestvuju muzički izvođači sa akustičnim instrumentima u jedinstvenom trenutku izvođenja muzikog dela *ovde i sada*, u skladu sa razmišljanjima V. Benjamina u eseju *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije* (referenca).

dvorana kao pripadajući deo te arhitekture ima određenu kulturološku ulogu. Ona pripada javnom prostoru, dominantno predviđena kao prostor umetnosti, ali i prostor ličnih, institucionalnih, društvenih, političkih, rodnih borbi za prevlast. Koji umetnik će u biografiju upisati što više nastupa u kulturološki prestižnim koncertnim dvoranama, poput Salle Gaveau (Salle Gaveau) ili Karnegi Hala (Carnegie Hall)? Da li će u publici biti predstavnika vladajućih struktura, poznatih ličnosti (*celebrities*)? Koje konvencije odevanja se poštuju? Ne treba zanemariti ni politizaciju prostora koja se pojačava manipulacijom sadržaja koji se prikazuje/izvodi u tom prostoru: u kojim prostorima će biti obeleženi značajni državni ili verski datumi, da li ima mesta za prisustvo nacionalnih i verskih manjina, da li će se na čelo institucije postaviti osoba određenog pola ili roda, da li je pogodna za društvo koje je patrijarhalno, šta će biti cenzurisano? To su neka od mnogih pitanja čiji odgovori kreiraju značaj javnog prostora u društvenoj hijerarhiji.

Iz svega što je navedeno zaključujemo da je koncertni prostor u kome se izvodi praksa muzičkog izvođenja⁵⁹ decentralizovan izmeštanjem u prostor novih medija, uzrokujući dekonstrukciju prostora i lančanu reakciju decentriranja tela, subjekta, u određenom vidu i muzičkog dela i izvođaštva, jer su oni sa promenom prostora osetili promene ali su i dalje zadržali svoju suštinu u zvučnosti. Pokušaji opstanka u novim prostorima stvorili su privid prilagodljivosti u kulturološkom okruženju. Iza tog privida krije se pritajena želja za opstankom *analognog* izvođenja, za koje je karakterističan čin *ovde i sada*, koji iznova aktivira auru muzičkih dela komponovanih u vremenima koja su negovala drugačiju akustiku, estetiku i aktere muzičkog izvođenja, što je u novim uslovima održivo samo u direktnim (*livestream*) prenosima koncertnih događaja. Nosači zvuka na kojima je arhivirano izvođaštvo predstavljaju permanentni prostor muzičkog izvođaštva poput prostora koji je partitura davala muzičkom delu. U oba slučaja zvučni aspekt se pojavljuje samo u trenutku izvođenja/startovanja (*play*). Dok je izvođenje jedne kompozicije moglo da se sagleda kao njeno postavljanje u skladu sa terminom kretanja unapred (*forward*), snimak predstavlja čin muzičkog izvođaštva iz vremena koje je bilo, on vraća prošlost u opciji premotavanja (*rewind*). Dok je izvođenje čin trenutne i direktne komunikacije, snimak ga svodi na čin percepcije prošlosti. U tom kontekstu, vremenski tok se remeti, jer istovremeno sadrži suprotnosti: snimci prave koliziju u vremenskom toku, jer iako je

⁵⁹ Muzičkih dela koja su nastala pre pojave tehnoloških uslova za snimanje i medijsko predstavljanje.

zahvaljujući njima ostavljen trag čina izvođenja muzike u datom trenutku, on ostaje permanentan zapis u budućnosti.

Izmeštanje sa koncertne scene u prostor novih medija donelo je i pozitivne efekte na samu praksu, koja je sa lokalne dimenzije prešla na globalnu. Snimci virtuoznih izvođenja uticali su na uspostavljanje standarda za izvođačku veštinu. Izdavačke kuće uspostavljaju prestiž i hijerarhiju u odnosu na imena izvođača sa kojima sarađuju i čija izdanja zastupaju. Odabirom solista uspostavljaju poredak poznatih, najboljih i najuticajnijih izvođača, što je u prostoru novih medija pored nove vrste prostora, uvelo dodatne sisteme vrednosti i ponašanja koja su uzrokovana pravilima masovnih medija, tržišta, spektakla i kulturne industrije.⁶⁰

2.3. Medijski posredovano izvođaštvo: „Medij je poruka”

Sam izraz medij potiče od latinske reči *medius* koji ima značenja: usred, srednji, koji se nalazi u sredini. Već poreklo reči pokazuje da je medijum posrednik u komuniciranju. Muzički instrument i izvođač posmatrani su kao medij prenošenja poruke o kompozitorovoj zamisli, zatim kao medij prenošenja neizrecivog, sve do pojave elektronskih, a kasnije i digitalnih medija koji su uticali na to da tehničke karakteristike prenosa određuju pojam *medija* (eng. *media*) koji se odnosi na tehničko sredstvo kojim se prenosi informacija, sredstvo realizacije umetničkog dela ili mogućnosti da medij bude sredina kojom se prenosi neko delovanje.

Medijska kultura ili kultura masovnih medija (knjige, novine, radio, televizija, film, kompjuterske mreže) imale su snažan uticaj u doba visokog modernizma i postmoderne. Novinske kritike i knjige su i u prethodnom veku kao izvor masovnog medija imale istorijski, biografski i poetički značaj u oblasti izvođaštva. Pojavom elektronskih medija, došlo je do ubrzanja informacija *u i o* izvođačkoj praksi, kao i fenomena pojave starog medija u novom. Tu ideju je razvio Maršal Makluan kada je predočavao da postoji više primera starih medija koji su postali sadržaj novog medija, poput filma koji je postao sadržaj televizije (Makluan, 1962;

⁶⁰ Teodor Adorno i Marks Horkhajmer bili su glavni predstavnici Frankfurtske škole, osnivači Instituta za kritičku teoriju. Uveli su termin kulturna industrija, koji podrazumeva i obuhvata skup društvenih institucija koje proizvode razne aktivnosti koje se prezentuju ljudima sa ciljem proizvodnje sistema zabave (Adorno/ Horkheimer, 1982).

1964).⁶¹ Solisti, kamerni i orkestarski sastavi u okviru radijskog, televizijskog medija i filma, mogu se doživeti kao stari medij u novom. Postavlja se pitanje na koji način su oni razvili dalju interakciju sa medijima i mogućnostima koje su im ponuđene, ako uzmemo u obzir napredak kompozitora koji su, istražujući mogućnosti novih tehnologija i mogućnosti medija, uspjeli da prevaziđu nivo samog prisustva u novom mediju, uspjeli u tome da im medij (gramofon, magnetofon, kasetofona, video rekorder, kompjuter) postane sredstvo izražavanja ili cilj stvaranja muzike (radiofonska dela, pozorišna ili filmska, primenjena muzika). Na to ukazuje i Šuvaković:

“Medij (eng. media) je sredina kojom se prenosi neko delovanje (vazduh je medij kojim se prostire svetlost), tj. Medij je materija koja ispunjava prostor. Medij je takođe tehničko sredstvo realizacije umetničkog dela. Umetnički medij se može shvatiti kao artikulacija alata i materijala, na primer, slikarstvo nije određeno specifičnim uređajem za stvaranje umetnosti, nego upotrebom različitih slikarskih alata (četkica, špahtli, paleta) i materijala (boja, platno, papir), ali i kao upotreba određenog tehničkog sistema (aparata, mašine), tako da je pojam fotografije neodvojiv od fotografskog aparata, video umetnosti od video tehnike, kompjuterske umetnosti od kompjutera” (2011: 429).

Put kompozitorske prakse od eksperimentalne, radiofonske do kompjuterske muzike transformisao je kompozitora, ali i direktno uticao na muzičko izvođaštvo, jer je učešće muzičkog izvođača u svim fazama transformacija ostalo konstanta u realizaciji muzičkog dela, osim u fazi kompletne digitalizacije svih elemenata komponovanja i realizacije muzičkog dela, koja je delimično ili potpuno isključila muzičke izvođače/instrumente kao, do tada, jedinstven ili dominantan medij za prenošenje muzike.

Prevazilaženje faze u kojoj je muzičko izvođaštvo prisutno u mediju, ali ga još uvek nije koristilo kao sredstvo izražavanja, bilo je usporeno račvanjem ciljeva ove discipline. Dok se do pojave novih medija praksa delila na koncertnu (empirijsku) i pedagošku (epistemološku), sa novim prostorom delovanja, istovremeno se stvorila mogućnost medijske (tehnoške) prakse (Glena Gulda), ali se ušlo i u prostor spektakla (kao društvene prakse). O toj praksi takođe svedoči Šuvaković:

⁶¹ Oba Makluanova dela, *Gutenbergova galaksija* (1962) i *Poznavanje opština čovekovih produžetaka* (1964) posvećena su delovanju medija. Makluan govori o štampi, radiju, filmu, televiziji, stripovima i igrama kao umetničkim formama.

„Spektaklom (franc. *spectacle*) se nazivaju složeni medijski audiovizuelni i bihevioralni događaji, izvedeni za masovnu publiku. U spektaklu dolazi do uspostavljanja audiovizuelne i bihevioralne identifikacije između izvođača i publike artikulacijom fantazmatskog audio, vizuelnog i bihevioralnog kolektivnog tela ili kolektivnog identiteta ili kolektivnog objekta uživanja” (2011: 670).

Spektakl kao „kapital u stepenu akumulacije u kom on postaje slika” očigledan je na primeru tradicionalnog Bečkog novogodišnjeg koncerta. Kao artikulacija realnog i želje, individualnog i kolektivnog, spektakl predstavlja sliku fantazma o društvu. Tradicija kao prestiž u globalnom televizijskom prenosu za masovnu publiku omogućava identifikaciju Austrijanaca u kolektivnom identitetu. Bečka filharmonija postaje kolektivni objekt uživanja, ali kao izvođačko telo ne kontroliše spektakl, jer se težište pažnje sa muzičkog dela prebacilo na slike, što je jedna od najvažnijih odlika spektakla kapitalističkog društva. Ističu se slike klišea ponašanja (od garderobe, cvetnih aranžmana koji su svake godine rezultat složene logističke podrške koja je bila neophodna da bi cveće stiglo (a ne rezultat prirode), do skoro ritualnog ponašanja tokom aplaudiranja u ritmu *Radecki marša*). Slike „društvene moći” primetne u sistemu društvene hijerarhije koja je prenesena na poziciju sedenja publike u koncertnoj sali, bilo da se radi o pozicioniranju mesta rezervisanih titulom ili novcem. Pozicija *Drugog*, izmeštenog, potčinjenog u odnosu na to svakako predstavlja publika ispred televizijskih ekrana.

Vidovi koncertnog, pedagoškog, medijskog i društvenog delovanja pred svakog pojedinca izvođača postavili su složen zadatak da se, s jedne strane, suoči sa svrhom održavanja muzičke tradicije prethodnih epoha na koncertnom podijumu i, s druge strane, usvajanjem repertoara savremenih kompozitora i njihovog individualnog, a međusobno različitog, muzičkog jezika i pisma kao i, sa treće strane, prilagođavanjem repertoara za potrebe medijskog tržišta. Sve to je uticalo na tematsku razuđenost u kojoj su izvođači počeli da gravitiraju ka određenom pravcu delovanja, bilo da je (1) dominantan u koncertnom izvođenju, uz povremene medijske izlete, (2) usmeren na repertoar savremene muzike ili određene epohe za koju izvođač postaje specijalizovan, (3) ulazi u polje medijski posredovanog izvođaštva u kom solista postaje medijska ličnost i poput ansambala koji postaju revijalni, radijski ili studijski, prilagođava repertoar umetničke muzike potrebama slušalaca/gledalaca, odnosno konzumenata.

U ova tri slučaja, izvođač i dalje ima poziciju *onoga ko prenosi poruku*, dok se uklapa u proširivanje vrednosnih kategorija po kojima se definiše kao pojedinac, i koje ga čine

karakterističnim i izdvajaju iz dotadašnjeg, tradicionalnog, uniformnog poimanja muzičkog izvođača. Od momenta kada počinje da se koristi novim medijima kao sredstvom umetničkog izražavanja (poput Nam Džun Pajka /Nam June Paik), dolazi do poslednjeg grananja discipline tradicionalnog izvođaštva (4) uplivom u odnose multimedijalnih i višemedijskih umetnosti ulazi u mrežu odnosa koji se mogu shvatiti kao konceptualni, dok iza sebe ostavlja ulogu medija. Na to ispravno upozorava Šuvaković u svojoj klasifikaciji;

„Nove umetničke discipline tipične za avangardu, neoavangardu i postavangardu su: (1) višemedijske, što znači da ih određuje opšti estetički, ideološki ili konceptualni model mišljenja o umetnosti i umetničkom delu, a medijska realizacija je prepuštena tehničarima koji povezuju različite medije da bi se ideja realizovala na korektan način, (2) postmedijska, što znači da se medij shvata kao pomoćno sredstvo realizacije ideje umetničkog dela, tj. umetničko delo može biti realizovano različitim medijima ili može biti saopšteno kao ideja, ili (3) zasnovane oko novih medija i određene pojmom tehničke prirode i mogućnosti upotrebljenog medija (fotografija, film, kompjuterska umetnost, kompjuterske mreže, video umetnost, umetnost fotokopija, holografija)” (2011, 429–430).

Iako su se nove umetničke discipline najočiglednije odrazile u muzičkoj umetnosti u segmentu kompozitorske prakse, izvođaštvo ih je automatski usvajalo teorijski i praktično, da bi iz njih proizašli primeri autorskih multimedijanih dela koja iziskuju transformaciju izvođača „opštilima čovekovih produžetaka” (Makluan, 1971). Nameće se pitanje da li ona po svojoj prirodi idu u korist onome ko ih koristi ili onome koji sluša? U vokalno-instrumentalnoj muzici neoavangardne pojave bile su u minimalnoj, muzici masa i meta muzici. U elektroakustičkoj muzici prepoznajemo ih u kompjuterskoj muzici, elektronici uživo i mešanoj elektronici. U praksi, primena postupaka ovih disciplina dovela je do pomeranja umetničkih vrednosti u smislu da van umetničko postaje umetničko. Sve što je avangarda razvila sa umetničkim namerama, postavangarda negira i prevazilazi (Veselinović-Hofman, 1983). To se konkretno odnosi i na izvođaštvo: u tehničkom aspektu se pomeraju granice izvođačke tehnike, zvučnog polja, dok se reinterpretacija okreće ka performativnosti. Na kraju, „medijski posredovano” daje epitet kojim se definiše izvođačka praksa koja se u njemu odvija.

Višemedijsko izvođenje vodi ka konceptualnom modelu mišljenja i realizacije, što u velikoj meri menja pravila i elemente izvođaštva koje vezujemo za raniji odnos u interpretaciji partiture, odnosno, muzičkih zamisli kompozitora koje su davale jasne smernice za izvođenje, pri

čemu su odstupanja bila minimalna (u parametrima dinamike, tempa, agogike). Treba imati u vidu da postojanje novog vida izvođaštva ne poništava drugi. Koncept daje mogućnost da izvođač provocira potencijal svojih tehničkih/virtuoznih granica, da svaki put kreira tok izvođenja, da bude deo mreže učesnika koji realizuju delo, da se iz pozicije pojedinačnog pređe u kolektivno. Dok je tradicionalno shvatanu ideju o muzici realizovao u nizu kompozitor – partitura – izvođač, konceptualno, višemedijsko delo karakteriše mreža u kojoj se realizuje. Ideja je multiplicirana na više dimenzija i postaje realizovana kada se povežu izvođač, mreža tehničke opreme, tehničari, platno/ekran, računar. Kombinacije činilaca su mnogobrojne i samim tim, svaki put predstavljaju izazov za izvođača. Jedan od takvih primera je multimedijalno delo Ljubo Borisova i Maje Cerar (Liubo Borissov/Maja Cerar) *Kratki odlomci Autopoiezisa (Short experts of Autopoiesis, 2003)*.⁶² Ono predstavlja istraživanje mitologije i nauke o samoostvarivanju (*self-creation*). Samoostvarivanje je u humanistički orijentisanoj psihologiji kroz teoriju ličnosti (nazvanu još i teorijom aktualizacije) predočio Abraham Maslov (A. Maslow). Humanistički orijentisana psihologija svoje tvrdnje postavlja na temelju kreativnosti, pozitivnim emocijama i objašnjenju ljudske prirode preko normalne (ne traumatizovane) stvaralačke ličnosti. To je razlikovalo njegov pristup u odnosu na postavke koje su izvodila psihoanalitička i bihevioristička učenja.

U interaktivnoj koreografiji kroz dijalog violinistkinje i njenog transformisanog „ja”, zvuk i odraz su obrađeni softverskim instrumentima (Max, MSP/Jitter). Odraz na ekranu je dobijen tako što kamera prosleđuje snimak siluete koju formira set elektroluminiscentnih žica prikačenih na posebno dizajnirano odelo, a koje svetle u neonskim bojama u zamračenom prostoru. Publika je suočena sa dva muzičara: violinistkinjom i kompjuterski kreiranom violinistkinjom, odnosno sa integrisanim muzičkim i vizuelnim hiperinstrumentom. Na pomenutom primeru *poiesis* se u savremenoj izvođačkoj praksi razvija u okviru samoizražavanja izvođača/violinistkinje, predstavlja se kao srž njene intuitivnosti. Derek Vajthed (Derek H. Whitehead, 2003) razmatra pitanje odnosa *poiesisa* i savremenog načina stvaranja umetnosti. On dolazi do zaključka da je *poiesis* „u procesu” i da se pojavljuje u iznenađujućim oblicima gde je umetnikova intuitivnost najvažnija. Iz perspektive poezije, slikarstva i muzike, Vajthed tvrdi da je druga karakteristika *poiesisa* „u procesu” u njegovoj vezi sa konceptom *praxis*-a. Umesto

⁶² Izvođenje dela „Autopoiesis” u junu 2016. godine u okviru New York City Electroacoustic Music Festival videti na: <https://www.youtube.com/watch?v=zOXcyRARMWg>

posmatranja *praxis*-a kao praktične ili namerne volje, predlaže da ga možemo shvatiti kao susret koji transformiše umetnika i njegovo delo u uslovima u kojima se stvara umetnost, dok komuniciraju sa poetskim svetom primalaca umetnosti.

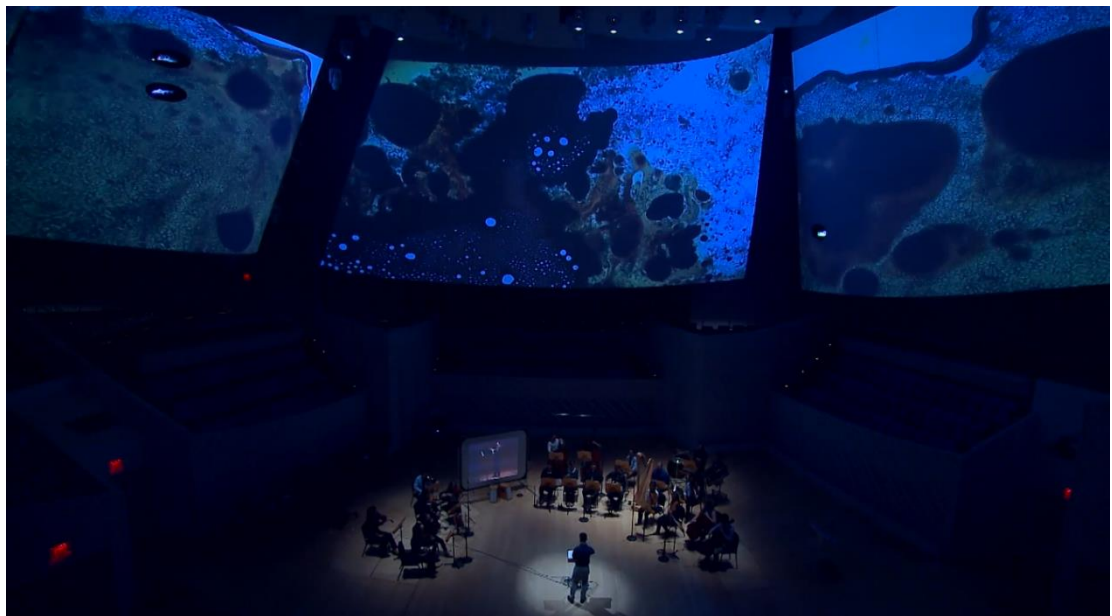
Mit kao govor, predstava o svetu, kao struktura koju Levi Stros (L. Stross) deli na prvostepenu i drugostepenu fazu, od kojih druga predstavlja transformaciju konkretnog znaka s doslovnim značenjima u metaforičnu, alegorijsku priču, takođe je deo ove višemedijske komunikacije u okviru koje umetnica pokušava da dosegne tačku samoostvarivanja. Transformacije mita mogu imati neograničen broj varijacija i mogućnosti. M. Šuvaković (2011) skreće pažnju i na nedoslovnu upotrebu „reči mit, u sintagmi mit umetnika ili mitologizacija umetnika. U kasnoj moderni i postmoderni umetnik koristi sredstva masovne kulture ili postupke istorizovanja da bi sebe predstavio kao izuzetnu figuru (zvezdu, mesiju, gurua)” (443).

Pomenuto višemedijsko umetničko delo koristi se medijima kao sredstvom umetničkog izražavanja, baš kao i u postmedijskoj umetničkoj praksi u kojoj se muzičko izvođaštvo izjednačava sa medijima koji postaju pomoćno sredstvo ili čak ravnopravni u realizaciji ideje umetničkog dela. Takav princip vidimo u delu *Jedan (One, 2016)*, koji su realizovali solista projektovan na ekranu u direktnom prenosu (*live streaming*) sviranja na instrumentu, orkestar na sceni (u sastavu: dve flaute, oboa, klarinet, fagot, horna, perkusije, harfa, šest violina, tri viole, dva violončela, tri kontrabasa, inženjer zvuka) i projektovan video snimak na ekranima iznad orkestra, koji razvija naraciju pomoću kadrova savremene arhitekture, prirodnih pojava kao što su oblaci, pećine, pejzaži jezerskih predela i mikroskopsko posmatranje kretanja mikroorganizama. *Jedan* povezuje obrasce arhitekture, muzike i prirodnih poremećaja tokom potrage za sveopštom harmonijom. Nakon savremenih gradskih pejzaža i ritmičke simetrije zaranja se u tok bioloških svetova i haosa. Konačno, stiže se u novi prostor, u jarku svetlost i vedre boje.⁶³

⁶³ Muziku je komponovao Majk Laduser (Mike Ladouceur), dok su produkciju vodili A. Krieger i M. Džemolo (Aurélien Krieger/ Marco Jemolo), <https://vpa.uncg.edu/2016/06/06/one-concerto-for-violin-and-multimedia/>



Slika 4: Teleprisustva soliste u multimedijalnom delu *Jedan*



Slika 5: Vizuelne naracije u multimedijalnom delu *Jedan*

2.3.1. Medij kao instrument

U početku međusobnog povezivanja izvođača i tehnologije, svaki medij je „uhvatio” čin muzičkog izvođaštva, da bi vremenom postao njegov deo. Takva situacija se razvila oko novih medija, kod kojih su prakse određene pojmom tehničke prirode i mogućnostima upotrebljenog medija (fotografija, film, kompjuterska umetnost, kompjuterske mreže, video umetnost, umetnost fotokopija).

Nam Džune Pajk pionir u upotrebi videa, kasnije je dobio epitet oca video umetnosti, ali se ističe i kao pionir u tretmanu televizijskog i elektronskih medija. Svoje ideje razvijao je kao član fluksus pokreta. Pajk je kreirao robote od televizijskih prijemnika, jer je smatrao da oni nisu samo prenosioci sadržaja, već da mogu stvarati sadržaj. U širokom polju delovanja, svoju viziju je transponovao i na violončelo. Violončelistkinja Šarlot Mormen (C. Moorman) 1971. godine realizovala je *TV Cello*,⁶⁴ video skulpturu sačinjenu od tri TV monitora poslaganih tako da podsećaju na oblik violončela, na koje su postavili glavu sa čivijama i žicama za violončelo. Udarom gudala o žice stvarala je elektronski zvuk koji je uticao na sliku projektovanu na ekranu.



Slika 6: Performans Šarlot Morman na TV Čelu (TV Cello, 1971)

⁶⁴ Charlotte Moorman performs TV Cello. (1976). <https://www.youtube.com/watch?v=-9InbIGHzUM>

Dok sa današnje pozicije na tehnologiju gledamo kao na činioca koji doprinosi kvalitetu snimljene muzike, i ta uloga je neosporna, u radu Nam Džun Pajka tehnologija postaje objekt u izvođenju. Figurativno se objedinila sa telom izvođača u cilju humanizacije tehnologije. Pajk i Mormen su ukazivali na razbijanje hijerarhijske moći u kojoj je gledalac televizije nisko kategorizovan, odnosno ispod važnosti medija. Pored toga su brisali hijerarhijsku granicu između tela i tehnologije. Pokušaj da se ona objedini sa telom ne daje dobar zvučni rezultat, zato se ne možemo voditi muzičkim parametrima u ovoj analizi, već se možemo voditi idejom koja u činu izvođenja dobija svoj smisao – postaje manifest umetnika.

Iz navedenih primera proizilazi zaključak da je definicija muzičkog izvođaštva počela da gubi elemente muzičkog onog momenta kada su mediji počeli da utiču na njen tok. Ne ulazimo u to šta je muzika sama po sebi dobila ili izgubila sa uvođenjem ne-muzičkog u muzičku umetnost, jer je ona kao grana umetnosti pretrpela mnoge izmene od kojih neke možemo smatrati umetničkim ili ne-umetničkim. Tako i čin muzičkog izvođaštva može da se definiše sa različitim odrednicama kada želimo da objasnimo pojave, koje se smatraju manje umetničkim kada im se oduzimaju parametri poput virtuoznosti ili prozvodnje određenog kvaliteta zvuka, muzikalnosti i drugih, a dodaju se elementi drugih umetnosti poput vizuelnih i tehnoumetnosti. Konkurenciju muzičkom izvođaštvu je donosila elektroakustička muzika, o čemu govori Radovanović:

„Dakle, elektroakustička muzika je vrsta muzičke umetnosti zasnovane na elektronskoj tehnologiji, koja je u početku posedovala obeležja stila i predstavljala avangardu, da bi dosezanjem kompjutersko-semplerske tehnologije i omogućenjem raznih pristupa i stilova, postala moćan medij kadar da zastupa kompletan svet muzike” (2010: 418).

Kao dobro definisana i prihvaćena kao opcija predavljanja sveta umetnosti, elektroakustička muzika suočava aktere u oblasti muzičkog izvođaštva na mogućnost da postanu nepotrebni. To je jedan od važnijih razloga zašto vidovi izvođačke prakse treba da se prepoznaju kao nastavak tradicije koja je nasleđena i dalje razvijana u interaktivnoj umetnosti, performansu, konceptualnoj umetnosti u drugoj polovini 20. i prvih decenija 21. veka. Drugi razlog je taj što su ovi vidovi umetnosti postali deo umetničkog diskursa koji prati tokove kulture u kojoj čovek svakodnevice misli i živi multiplicirano. Zašto bi onda muzičara na sceni trebalo posmatrati suprotno od onoga što je tok savremenog u datom

vremenskom trenutku? Medij kao poruka može se shvatiti ne kao prenosilac poruke već kao izvor poruke.

2.4 Publika kao svedok promena (tranzicija u međusobnim odnosima izvođača i publike)

Muzički događaj se ostvaruje zbog publike, bilo da se to odnosi na muzičko izvođaštvo iz 18. veka koje je na dvoru bilo dostupno skromnijem broju publike, zatim iskoračilo na koncertnu scenu i dobilo nova društvena obeležja u 19. veku pred brojnijim auditorijumom, da bi pojačalo vidljivost zahvaljujući sočivima medijskih aparata u 20. veku. Ako u komunikacionom nizu kompozitor – izvođač – publika posmatramo ulogu publike, treba obuhvatiti i publiku u drugim vidovima umetničkog komuniciranja. Slikarstvo i vajarstvo neposredno ostavljaju utisak na publiku, dok dramsko i muzičko pismo predstavljaju tek 'uputstvo' za (posredno) izvođenje. Zato muzičku publiku u nizu kompozitor – izvođač – publika, treba tretirati poput pozorišne ili filmske publike, kao trećeg učesnika u činu realizacije dela, jer ona je akumulira akustiku, smisao, *tekst* dela i događaja, da bi njegove efekte ispoljila u reakcijama na čin događaja, da bi njegov smisao prenosila u svakodnevni život i intertekstualni odnos sa prirodom svojih ličnih svakodnevnih interesovanja i kolektivnog života. Utisak koji se upisao u publiku nakon koncertnog događaja proizvodi dalja asocijativna povezivanja u razgovorima o događaju, u *znaku* i *označenom* koncertnog događaja koji se upisuju u identitet pojedinca iz publike, jer su bili svedoci/učesnici u događaju i šire dalje znanje o muzici, dok je publika koja gleda emitovanje snimka posmatrač događaja. Da li publiku treba doživljavali samo kao svedoka istorijskog trenutka ili je ona i u ranijim vekovima imala složeniju ulogu? Po rezultatima reakcija koje je umetnost izazivala na publiku odgovor je da ima višeznačnu ulogu:

„Dada, futurizam i nadrealizam žele misaoni, društveno-nervni, pa i tjelesni napad na gledaoca. Za estetiku kazališta dalekosežnije je posledice imao temeljni pomak *s djela na događaj*. Čin promatranja, reakcije i latentni ili akutni „odgovori” gledalaca bili su, doduše, uvijek bitan faktor kazališne realnosti. No sada oni postaju aktivnim *sastavnim dijelom* događaja, tako da već iz tog razloga mora postati zastarjelom ideja koherentnosti kazališnog djela: kazalište koje uključuje djelovanje i očitovanje posjetilaca kao element vlastite konstrukcije praktično i teorijski se ne može zatvoriti u celinu” (Leman, 2005: 77).

Promene u slušanju, recepciji i percepciji dela je i u drugim oblastima savremene umetnosti nailazilo na izlaženje iz okvira naučenog ponašanja. Teri Smit o važnosti uloge publike ističe rezultate Lea Štajnberga (L. Steinberg) koji se i sam bavio savremenom umetnošću i mukama njene publike. Ponudio je pojašnjenje problema šta znači biti deo publike za savremenu umetnost:

„Bivanje delom publike dešava se u onim trenucima kada posmatrača prođe prvobitni šok i prepozna da od njega ili nje *ovo umetničko delo* traži da odbaci okvir kojim se do tad služio za razumevanje umetnosti i da prihvati – bez jasnog razloga – novi svet posmatranja koji ovo umetničko delo zahteva radi odgovarajućeg odgovora na njega. To je ono što je 'savremeno' kod takve umetnosti: ona poziva posmatrača u novu temporalnosti insistira na tome da je došlo vreme za baš ovakvu vrstu umetnosti” (Smit, 2014: 48)

Poput pozorišne, publika koja prisustvuje muzičkom događaju sa karakteristikama *ovde i sada*, čita smisao, podsvesno ga povezuje sa drugim delima umetnosti, s druge strane u multimedijalnim delima gradi intertekstualne odnose i jača multiperspektivno opažanje, jer se vizuelno prenosi na paralelnu percepciju izvođača, scene, ekrana ili projektora, sluh je pod uticajem zvuka instrumenata, ozvučenja, često i ambijentalnog zvuka koji je uveden u muzičko delo. Kada se tome doda televizijski ili internet prenos, vid i sluh dobijaju umnožene slojeve zvučnih i vizuelnih podsticaja. Publika u pomenutom tročlanom nizu ne zadržava značenje muzičkog dela, ne predstavlja kraj niza, već ga prenosi dalje u svet svakodnevnog i društvenog.

Vladan Radovanović ističe da je u muzičkom smislu elektroakustična muzika označila proširenje sveta zvukova i način njihovog organizovanja, koliko u pogledu izvođenja, toliko i u pogledu slušanja. U serijalnoj muzici kompozitori su postavljali zahteve koje je bilo skoro nemoguće realizovati u okvirima ljudskih, fizičkih granica. Razvijanjem elektronske muzike sve što je bilo zahtevano u serijalnoj muzici postalo je apsolutno moguće i izvodljivo. Ali koliko je to prevazilaženje bioloških granica imalo efekta na uho slušaoca i da li ga je ograničavao njegov fizički potencijal? Da li je isključivanje izvođača povećalo samodovoljnost slušanja? Karlhajnc Štokhauzen je smatrao da je poverenje u čulo vida veće u odnosu na sluh i da to ima veze sa našim vizuelnim vaspitanjem i usmeravanjem, jer „mi nismo akustički ljudi”. (Štokhauzen, 1989: 89). Nasuprot njemu stoji koncept slušanja muzike koja u sebe upisuje i zvuk ambijenta u kome se muzika izvodi, što je kao koncept slušanja izveo Džon Kejdž.

Na slušaocce i dalje utiču kulturološki faktori bez obzira na žanr koji im se predstavlja. Razlike su primetne na različitim kontinentima. U opservaciji razumevanja onoga što čuje publika, violinista Kronos kvarteta Džon Šerba (J. Sherba) ističe da je delo Džona Zorna (J. Zorn), *Mačka na devet repova* (*Cat O'Nine Tails*, 1988) potpuno drugačije primljeno od strane publike u Sjedinjenim Američkim Državama i Japanu.⁶⁵ Dok je na američkom području publika prepoznavala prizvuk humora u muzičkim motivima, nalik onima koje poznaju iz crtanih filmova, imala je reakcije poput smeha i živosti sa kojom su se muzičari istog trenutka povezali. U Tokiju je situacija bila drugačija, jer je publika u tišini saslušala celo delo, dajući mu značaj ozbiljog umetničkog dela. Pristup publike nije određen samo ličnim doživljajem, upisivanjem pojedinačnog znanja, iskustava, emocija, već ga određuje i kolektivna svest slušalaca kao i odnos prema izvođenju.

U okviru kulturoloških promena, publika se angažuje i u ulozi prozumerera (eng. *prosumer*), što joj daje novu ulogu van koncertnog prostora. Ukazujući na istorijat pojave termina, od 1970. godine od kada je uspostavljen, zatim njegovog razvoja u kapitalizmu i transformaciji u koncept prodjuzidž (produsage) u doba digitalizacije, I. Ančić navodi:

„Usavršavanje interaktivnih sistema dovelo je do masovne pojave interaktivne muzike u kojoj je participacija slušaoca u kreiranju muzičkog dela u potpunosti prevrednovala status kompozitora, muzičara i inženjera zvuka. Sinteza automatizacije, programiranja, navigacije i interaktivnosti u potpunosti hibridizuju kreaciju i konzumaciju muzike pomerajući naglasak sa hardverskog na softversko zasnivanje muzike. Kako su društvene mreže rasle i alati poput tvitera, *My Space*-a, jutjuba, fejsbuka omogućili komunikaciju bržu nego ikada, i ljudi, njihova očekivanja i percepcija su se promenili. Ove promene utiču na većinu naših životnih aspekata uključujući i našu ulogu kao potrošača/konzumenata – tačnije rečeno individue sa kupovnom moći ” (2016: 131).

Prozumer kao profesionalni korisnik (*PROfessional consumer*) nije deo niza kompozitor – izvođač – publika, već svoje delovanje ostvaruje za računom. Ono se odnosi na manipulisanje u izboru sadržaja, na mogućnost da sam kreira proces slušanja, zadržavajući kontrolu nad izborom i redosledom sadržaja koji sluša. Tehnološki razvoj je inicirao i pronaučni odnos publike prema muzici i izvođačima. Pored muzičkih izvođača koji su u korist naučnih istraživanja počeli da otkrivaju psihološke i fiziološke aspekte bavljenja muzičkim izvođaštvom,

⁶⁵ Kronos kvartet, *U skladu* (*In accord*, 1998.) Muzika Pijacole, Šnitkea, Von Bigena, Adamsa, Perotina, <https://www.youtube.com/watch?v=ibSzoRZBxUc>

od proučavanja njihovih neurosenzornih i psihomotornih postupaka do psiholoških, socioloških proučavanja u kojima učestvuju, publika se pridružuje sličnim istraživanjima. U jednom od mnogobrojnih interdisciplinarnih eksperimenata koji uključuju neurologe, psihologe, inženjere zvuka, pedagoge, Centar za interdisciplinarna istraživanja u muzici, medijima i tehnologiji (CIRMMT)⁶⁶ sa sedištem u Muzičkoj školi Šulih Univerziteta (Schulich University, Montreal) i Međunarodna laboratorija za istraživanje mozga, muzike i zvuka (BRAMS)⁶⁷ sproveli su istraživanje na koji način muzika utiče na moždane funkcije kod slušalaca i da li može da utiče na aktiviranje određenih delova mozga, tačnije, da li se muzikom može uticati na prebacivanje aktivnosti sa jedne u drugu sferu moždane mase ne bi li se rasteretio deo koji je eventualno pretrpeo neko oštećenje (moždani udar, Parkinsonova bolest, odumiranje ćelija i slično). Istraživanja su se prvo radila pojedinačno da bi se nastavila u grupama. Doktor Robert Zatore (R. Zatorre) kreirao je „Arai” (The Aray) sistem kojim se stvara kontrolisano okruženje u kom se iz svih pravaca može emitovati zvuk ka slušaocima. Instalacija se nalazila u crnoj „gluvoj” sobi, gde su ispitanici sedeli u nekoj vrsti metalne kupole obložene zvučnicima koji su stvarali okruženje u kom zvuk može doći sa svih strana. Tokom reprodukovanja zvukova iz stvarnog okruženja, njihova manipulacija otkrivala da li slušalac primećuje određen zvučni detalj i iz kog pravca dolazi. Podstaknuti saznanjem da kod osoba sa potpunim gubitkom čula vida, deo mozga koji se inače aktivira pri vizuelnim opažanjima se tokom ispitivanja aktivirao pri opažanju zvuka. Dalja istraživanja vodila su se kroz projekat „Muzička izloženost” u kom je šezdeset petoro ljudi slušalo kratku muzičku melodiju i njenu transponovanu verziju, ne bi li dali odgovorili da li su ih opazili kao iste ili kao različite melodije. U uzorku testa bilo je sto melodijskih primera. Mozak ispitanika skeniran je pre testa; istraživači su pogledali i zatim utvrdili da postoje delovi mozga u kojima je deblji korteks korelirao sa boljim rezultatima (C. Chipello, 2010). Nametnulo se pitanje, da li izloženost muzici može razviti određene delove korteksa i da li je njegovo urođeno zadebljanje predispozicija da budete dobar muzičar?

Džejs Zang (J. Zhang), nagrađivani student flaute u dvorani muzičke škole Šulih Univerziteta izvodio je solistička dela Baha, Debisija i Vareza. Tokom koncertnog eksperimenta

⁶⁶ CIRMMT je osnovan 2000. godine objedinjujući istraživače i njihove studente iz Mekgila (McGill), Univerziteta u Montrealu (l'Universite de Montreal) i Šerbruk Univerziteta u Šerbruku (l'Universite de Sherbrooke) CRMMT sprovodi čitav niz interdisciplinarnih istraživanja povezanih sa stvaranjem i izvođenjem muzike, njenim snimanjem, prenosom i percepcijom muzike od strane slušalaca.

⁶⁷ BRAMS su 2004. godine stvorili R. Zatore (Zatorre), vodeći stručnjak za strukturu i funkciju slušnog korteksa i Izabela Perc (I. Peretz), specijalista za kognitivne procese u muzici Univerziteta iz Montreala.

flautiste koristio se CIRMMT sistem za merenje fizioloških pokazatelja osećaja (putem biosenzora pričvršćenih za obraze, čelo i prste slušalaca) svih pojedinaca u publici tokom koncerata. Od pedesetoro ljudi između osamnaest i šezdeset godina uzimani su podaci poput brzine disanja, znojenja, pulsa, aktivacije facijalnih mišića, ne bi li shvatili na koji način se odvija emocionalna reakcija na percepciju muzike koja se sluša. Sva navedena istraživanja su potvrdila fiziološke reakcije na zvuk i muziku, na potencijal manipulisanja delikatnim funkcijama nervnog sistema pojedinca u publici.

Na osnovu ovih istraživanja, može se postaviti hipoteza da publika nije samo svedok promena u muzičkoj umetnosti i izvođačkoj praksi, ona i sama doživljava transformaciju u telesnom i društvenom kontekstu. Bilo da uključuje telo u kontekstualne odnose savremenog muzičkog dela, promenom prirode slušanja koja se vezuje za vrstu izvora zvuka, do uloge korisnika i prozumeru u potrošačkom društvu.

2.5 Od statusa subjekta umetnosti do statusa umetnika

U nastavku razmatranja statusa muzičkog izvođaštva, treba odrediti šta je subjekt u muzici, jer se on odnosio na različite pojavnosti. O vidovima i tretmanu subjekta, delom iz perspektive Lakanovskog subjekta, muzikološkinja Vesna Mikić u studiji *Muzika u tehnokulturi* bavi se tretmanom subjekta u tehnokulturi⁶⁸ i prati ga na nivoima zvučnog/muzičkog materijala, dela i kompozitora.

Tretman subjekta u muzici kretao se od odnosa prema muzičkoj temi kao subjektu koji je doživljavao transformacije u tretmanu kompozitora koji su svoje postupke usklađivali sa principima stilskih pravaca kojima su pripadali. Autorka predočava načine na koje je subjekt/muzički (zvučni) materijal u klasičnom doživljaju bio tretiran kao subjekt – centar sveta, da bi tokom ekspresionizma bio raščlanjen na delove, zatim u neoklasicizmu doživeo objektivizaciju, i u krajnjim postupcima postmodernizma postao objektom. Delo kao subjekt u tehnomuzici doživljava dvostruki tretman; „u pravcu 'otvaranja' dela, pa samim tim i razobličavanja njegovog subjektiviteta u okviru umetničkog koncepta, i u okviru multiplikacije

⁶⁸ Pojam tehnokulture izvodi iz povezivanja tehnologije, kulture i svih aspekata savremenog života.

subjektiviteta, koja takođe, u krajnjoj instanci, postavlja pitanje njegovog 'pravog' identiteta." (Mikić, 2004: 164)

Zanimljiv je i njen odnos prema elektronskim medijima koji transformišu subjekt tako što ga multipliciraju, ali ne stoje u sukobu. Ili u kompoziciji *Games* za kontrabas, živu elektroniku i (stereo/kavdrofonsku) traku u kojoj Fabio Čifarelo Kjardi (F. C. Ciardi, 1960) demonstrira zamenu identiteta uz pomoć elektronike (Isto: 161)

Filozofski subjekt koji opaža i doživljava svet oko sebe i ima subjektivnu svest o sebi, uticao je na razvijanje pojma subjekta u umetnosti, naročito savremene u kojoj „Subjekt (fr. *sujet*, eng. *subject*) umetnosti je umetnik, odnosno osoba koja stvara, proizvodi ili projektuje umetničko delo i svet umetnosti” (Šuvaković, 2011: 680). U sveukupnom umetničkom stvaralaštvu 20. veka i pozicija muzičkog izvođača se menjala u pravcu stvaranja, a ne samo reprodukovanja. Ranije shvatanje subjekta koji je definisan kroz stepen veštine i zanatstva potrebnih za izvođenje muzičkog dela, dozvoljavalo mu je ulogu prenosioca misli kompozitora i muzičkog dela uz ograničavajuću mogućnost u kreiranju muzičkog sadržaja. U 20. veku se taj odnos menja, jer kompozitori u partiturama daju mogućnost izvođačima da kreiraju sadržaj, da bi kasnije sa ekspanzijom medija i novih tehnologija izvođači našli u polju u kom deluju kao kreatori i izvođači umetničkog sadržaja. Njegovo trenutno težište postavljeno je u statusu umetnika koji stvara i proizvodi značenja u oblasti medija i multimedije.

Ono što je ugrožavalo dolazak do te pozicije bila je praksa koja je vodila ka postmodernističkoj svestranosti umetnika. Definisanjem pojma postdramskog pozorišta Hans-Tie Leman se bavio pitanjima scenske prakse od 1970. godine, jer je primetio da, poput drugih umetnosti u postmoderni „kazalište dijeli sklonost autorefleksiji i tematiziranju samog sebe”. Isto se događalo sa muzičkim izvođačima eksperimentalne muzike i avangardama koje su uključivale višemedijsku umetnost. Kritiku svih pojava koje su od pozicije modernističkog umetnika vodile ka „svaštarenju” u postavangardi (Šuvaković, 2011), grupa teoretičara i umetnika *Art&Language* (oformljena 1968. godine u Koventriju, Velika Britanija) u tom stanju vidi da „kritika postavangardnog umetnika se zasniva na uočavanju da iz performansa, ambijentalne, konceptualne i procesualne umetnosti u drugoj i trećoj generaciji nastaju umetnici tj. svaštari koji se bez istorijske, sazajne i ideološke nužnosti lako i proizvoljno kreću različitim modalitetima umetničkog stvaranja” (Isto, 2011: 748).

Jedan od takvih modaliteta koji se razvio u interaktivnim tehnološkim uslovima jeste generativna muzika (*generative music*). Zahvaljujući mobilnoj aplikaciji *Blum deset svetova* (*Bloom 10 Worlds*) koju su kreirali Brajan Eno i Peter Čilvers (B. Eno/ P.Chilvers) na Ajfonu (iPhone) i Ajpedu (iPad) ostvaruje se mogućnost „umetničkog stvaranja” bez obzira na godine, muzičke ili tehničke sposobnosti za stvaranje i izvođenje muzike. To je moguće, jer se *Blum* ostvaruje kroz tri aspekta: jednim delom je kompozicija, zatim instrument i na kraju umetničko delo (Eno/Chilvers, 2018).

Za razliku od tehnološkog okruženja koje daje prečice za stvaranje i izvođenje pomenute muzike onima koji ne moraju imati muzičko obrazovanje, muzički izvođači u savremenim muzičkim delima i dalje moraju imati znanje o prethodnim istorijskim praksama da bi sa dovoljno znanja i veštine mogao da isprati mnogostruke pojave umetničkih poetika sa kojima se susreće tokom postmodernizma. U praksi se jasno primećuje razlika u veštini izvođača, korišćenju potencijala instrumenta bez obzira na muzički žanr, stil ili epohu kojima pripada muzika koja se izvodi.

2.6. Muzičko izvođaštvo u drugoj polovini 20. veka (performans i kontekstualnost)

Muziku 20. tog veka karakteriše velika smelost u tretmanu melodije, ritma, harmonije i samih instrumenata, ali i kontekstualnost kao oblik produkcije i prezentacije umetničkog dela. Njega više ne određuje unutrašnja struktura već kontekst u kom nastaje i funkcioniše, jer mu dodaju nove slojeve značenja i poruka koje se predstavljaju publici, a samim tim se i izvođaštvo uključuje u proizvodnju značenja. Mogućnost da se izađe iz tradicionalnog odnosa prema delu, prostoru i vremenu u kom umetnik deluje, Pol Arden (P. Arden) daje u objašnjenju značenja kontekstualne umetnosti, koju definiše kao skup oblika umetničkog izražavanja, koji stoje nasuprot umetničkom delu u tradicionalnom smislu. Skup oblika koji kontekstualnu umetnost čine umetnošću intervencije, angažovanja, umetnosti koja osvaja gradski prostor ili pejzaž (ulični performansi, pejzažna umetnost). Ova umetnost nije stvar kreacije koja treba da se upiše u nešto što će ostati stalno, za sva vremena, cilj je događaj sam sam po sebi.

Kako je funkcionisao kontekst u instrumentalnoj praksi tradicionalne i savremene muzičke umetnosti? U tradicionalnom izvođaštvu ga možemo analizirati u smislu konteksta mesta

izvođenja, fizičkog mesta na kom se predstavlja muzički sadržaj. Muzika će u okružujućem kontekstu biti tumačena na različite načine. O tome svedoči izvođenje orkestarske svite G. F. Hendla (G. F. Händel) *Muzika na vodi HWV 348-350* (1717) na zahtev Kralja Džordža I. Delo je namenjeno izvođenju tokom plovidbe rekom Temzom. U funkciji primenjene muzika, svita je svirana na brodu: na jednoj barži plovio kralj sa svitom, dok je na drugoj G. F. Hendl dirigovao orkestrom od pedeset muzičara. U kontekstu rekonstrukcije dela, drugi pokušaj pomenutog izvođenja uradio je izdavač Opus Arte⁶⁹ u snimku u kom Piter Akrojd (P. Ackroyd) koristeći znanje istoričara pripoveda o procesu nastanka i premijeri ovog dela, dok su muzičari rekonstruisali delo po uzoru na istorijske činjenice.⁷⁰ Novo mesto predstavljanja Hendlove kompozicije koje sa marginalne pozicije postavlja muziku u centar, događa se tokom izvođenja pomenutog dela u koncertnom, zatvorenom prostoru. Od primene dela kao primenjene muzike za kraljevsku svakodnevicu, dolazi u centar pažnje, jer se svita „usidrila” na koncertnom podijumu i njenu funkciju i način na koji će biti doživljena diktiraju protokoli ponašanja koje vezujemo za koncertni događaj.

Kontekstualnost koja je u fokusu našeg tumačenja odnosi se na kontekst kao angažovani oblik izražavanja, predstavljanja muzičkog sadržaja, na intervencije koje ukazuju na probleme u društvu, umetnosti i politici. Primeri angažovanja i problematizacije konteksta egzistencije umetnosti su brojni. Adrijan Pajper (A. Piper), konceptualna umetnica i filozofkinja sedamdesetih godina ukazivala je na probleme drugosti, društvene isključenosti i manjih prava žena i crnaca. Avangardni violinista Han Bin (Hanbin Yoo/Amadéus Leopold), svojim delovanjem ukazuje na postojanje stereotipa. Nije prisutan u internet prostoru poput muzičara koji kreiraju profile na društvenim mrežama, retko daje intervjuje, retko postavlja video snimke. Njegovo prisustvo je vezano za akcije na sceni na kojoj performansima ukazuje na potrebu izlaska iz stereotipa muškarca obučenog u svečano odelo, takođe i na dominantne stereotipe o rodnim, polnim i klasnim identitetima koji su prisutni na sceni.⁷¹ Kao što Jan Svižinski (J. Świdziński) ukazuje u svom manifestu *Umetnost kao kontekstualna umetnost* (1976), kontekstualna umetnost funkcioniše u polju značenja koju civilizacija koristi u kontaktu sa

⁶⁹ Opus Arte, osnovan 2000. godine, nagrađivan je izdavač muzičkih i video izdanja najvećih svetskih produkcija opera, baleta i teatra.

⁷⁰ Opus Arte. (2007). Handel: *Water music*, <https://www.youtube.com/watch?v=pOBm6jqOb-0>

⁷¹ U tom kontekstu Han Bin se oslanja na primenu teorija tela i izvođenjem teksta u performansu. O tome se više može videti u: A. Danto (A. Danto, 2001), A. Džouns i A. Stivenson (A. Jones/ A. Stephenson, 1999), J. Roland (2005).

stvarnošću, ona je društvena praksa. Zato se Han Bin koristi *znakom* koji je stalno prisutan u njegovom performansu, *znak* oslobođen od stereotipa, *znak* koji je ispunjen stvarnošću tog trenutka. Promena njegovog imena u Amadeus Leopold ima dvojako značenje. Dovodi sebe u vezu sa Leopoldom Mocartom i Leopoldom Auerom. Njegov ekscentričan izbor odeće takođe pojačava značenja. Han Bin kao emigrant u Sjedinjenim Američkim Državama jednom prilikom se na sceni pojavio ogrnut američkom zastavom ispod koje je bio neobavezno odeven, ali sa ispisanim pogrđnim nazivom za homoseksualce (feg) na odeći. Nakon agresivnog, dramatičnog nastupa i izvođenja *Koncerta za violinu i orkestar u D-duru* P. I. Čajkovskog na kraju koncerta ogrnuo se zastavom duginih boja. Lična borba violiniste da na sceni izbriše granice stereotipa, vodila je i ka izboru tog muzičkog dela, jer se poistovetio sa teskobom emocionalnog stanja, sa kojim se verovatno u svoje vreme i sam kompozitor borio tokom života kada je odnos društva prema homoseksualizmu bio strožiji.



Slika 7: Violinista Han Bin (Amadeus Leopold)

Da bi se ukazalo na odnos tržišne politike prema kulturi i društvu, kao i na posledice koje na njih ostavlja, violinista Džoša Bel (Joshua Bell) pokazuje u uličnom performansu (2007). Događaj je inicirala je Džin Vajngarten (G. Weingarten), a organizovao je *Vašington post* (*The*

Washington post). U tekstu Biseri pre doručka (*Pearls before breakfast*⁷²), koji je nagrađen Pulicerovom nagradom, saznajemo više o ovom društvenom eksperimentu u kontekstu procene prioriteta i ukusa javnosti. Nametnuo je pitanje da li se u neadekvatnim okruženju prepoznaje ili ne prepoznaje lepota umetnosti. Jedan od internacionalno priznatih violinista Džoša Bel svirao je u Vašingtonu (Washington DC) u holu metro stanice. Tokom četrdeset i tri minuta svirao je za oko hiljadu ljudi koji su prošli pored njega dok su išli na posao. Rezultat izvođenja dela J. S. Baha na violini koju je izgradio A. Stradivari vrednoj tri i po miliona dolara primetilo je šestoro ljudi koji su se zaustavili da bi poslušali muziku. Dvadeset je dalo novac u ukupnoj vrednosti od trideset i dva dolara (što možemo uporediti sa činjenicom da se neposredno pre ovog eksperimenta u Bostonu karta za njegov koncert prodavala za sto dolara). Iako je Bahova muzička dela predstavila anonimne osobe koja za novac svira u metrou, iako se ovim činom ispituje percepcija slučajnih prolaznika, eksperiment je predstavio i kontekst monetizacije vrednosti koje ne diktira umetnost i njena vrednost, već tržište. U ovom slučaju ni novac, ni broj slušalaca nisu potvrdili kvalitet izvođaštva. Virtuoznost vrhunskog violiniste je zasenio kontekst mesta koji simbolizuje transfer, prolaz, mesto automatskog društvenog mišljenja i ponašanja. Kontekst je u ovom slučaju katalizator za upućivanje na problem društva, plasiranja i pozicije umetnosti i politike.

Na pozicije koje muzičko izvođaštvo ima iz dioptrije kontekstualnosti ukazuje i Bojana Cvejić (Cvejić, 2007). Od konteksta tumačenja muzičkog dela, konteksta prostora u kom se muzika izvodi, tehnologije koja se kontekstualno postavlja kao deo instrumentarijuma ili kao internet alat kojim se istovremeno povezuju muzičari u cilju izvođenja dela. Zaključuje da je kontekstualnost dovela do proširenih odnosa u izvođaštvu. Granice na relaciji muzičko delo – izvođač – publika postale su rastegljive toliko da svoje formiranje zasnivaju na kontekstu u kom se uspostavljaju.

Kontekst je pomerio odnos kompozitora i publike prema tradicionalnim instrumentima. Kompozitor K. Štokhauzen u delu *Muzika za kvartet helikoptera (Helikopter streichquartett)*⁷³ kontekstom u koji smešta svoje delo dekonstruiše elemente izvođaštva tako što testira granice akustike, zvučnosti, dislocira muzičare sa statičnog mesta izvođenja, nameće uslove pod kojima

⁷² Gene Veingarten (2007).

⁷³ Stavovi: I - Ignition of the turbines – Entry of the instruments – First formula Cycle; II – 2ND Formula – Cycle; 3rd Formula Cycle; IV – Descent – Silence at the end.

se odvija muzičko izvođaštvo. Uz gudački kvartet, učešće uzimaju četiri pilota, četiri helikoptera uz korišćenje audio i video opreme. Kvartet je prvi put izveden 1995. godine.

Umetničko delovanje ne određuje unutrašnja struktura dela već kontekst u kom ono nastaje i funkcioniše. Na primerima koji su izdvojeni prepoznaju se i intertekstualne relacije sveta umetnosti, kulture i društva. „U postmodernizmu se zamisao interkontekstualnosti ogleda u nepostojanju stabilnih značenjskih i medijskih okvira prezentacije dela, ukidanja granica između umetničkog dela i bilo kog drugog proizvoda kulture i u eklektičkom povezivanju raznorodnih kontekstualnih i istorijskih sadržaja” (Šuvaković, 2011: 381).

Kontekstualnost je muzičko izvođaštvo usmerila ka samoizražavanju, ka mogućnosti da se pažnja sa partiture prenese u sferu mnogostrukih značenja. Time se u opozit stavljaju kompozitor i izvođač, odnos onoga što je kompozitor zapisao i onoga što se u kontekstu predstavlja. Ako znamo da su u 19. veku u umetnosti uspostavljeni hijerarhijski odnosi koji su, po različitim merilima vrednosti delo postavljali iznad njihovog izvođenja, može se konstatovati da je taj animozitet uticao na stalnu 'borbu' između kompozitora i izvođača. Da li se upotreba dela iz prethodnih epoha zarad konteksta može tumačiti kao povratak „neukroćenog ponašanja virtuozu” (Ž. Cvejić, 2016) koji time izvedbu stavljaju ispred značenja koje u sebi nosi muzičko delo? To pitanje se može odnositi na slučajeve postavljanja u drugom muzičkom kontekstu, poput dela *Tokata i fuga u d-molu, BWV 565* J. S. Baha. Violinistkinja Vanesa Mej ga izvodi u kontekstu pop kulture predstavljajući ga kao modernizovani artefakt prilagođen tehno-pop aranžmanom, ali ne sa ciljem da delo bude istaknuto u prvi plan, već da ona svoju virtuoznost prezentuje u dopadljivom obliku koji godi potrebama konzumentskog društva. Nestanak razlika između umetničkog i neumetničkog dogodio se sa pojačanim uticaljem medijske kulture koja je okrenuta potrebama potrošača, komercijalizaciji i digitalizaciji mnogih aspekata života, što je rezultirao time da se sve može posmatrati kao proizvod umetničkog rada, jer ne postoji jedinstvena odrednica umetničkog, već mnogostrukost umetničkog delovanja. Ako je muzičko izvođaštvo definisano vrednostima koje su ga određivale po konvencijama uspostavljenim u svetu muzičke umetnosti, ulazak neumetničkih elemenata u praksu bio bi kompromis prema savremenom kompozitorskom mišljenju, zato što je paralelan razvoj kompozitorske i instrumentalne prakse vekovima unazad bio u uzročno-posledničnom odnosu. Manja ili veća uspešnost savremenih dela sa karakteristikom kontekstualnog i konceptualnog mišljenja može se

posmatrati kao rezultat istraživanja granica muzičke umetnosti koja je došla u fazu u kojoj je ispitala do tada dostupne mogućnosti otkrivene tokom ranijih epoha i okrenula se proširenju zvučnih granica i izmeni instrumentarijuma.

2.7. Muzičko izvođaštvo kao proizvodnja

U industrijskoj podeli rada virtuozi su morali da opstanu i „da prodaju jedinu robu koja je navodno prevazilazila tržište i posedovala unutrašnju vrednost umesto samo vrednosti razmene – estetski autonomno muzičko delo.“ (Cvejić, 2016: 50)

U tumačenju kritičke recepcije virtuoza u evropskoj umetničkoj instrumentalnoj muzici u prvoj polovini 19. veka, autor Ž. Cvejić ukazuje na susret umetnika sa novim vidovima podele rada i prilagođavanja tržištu. Umetnici su se tada suočili sa nejednakim odnosom umetničke *nematerijalne* i kapitalističke *materijalne* proizvodnje. Rad kao proizvodnja predmeta, pogodio je kompozitorima koji su zahvaljujući autonomiji dela, materijalizovanog u partituri i monetizovanoj putem porudžbina, mogli da ponude gotov proizvod. S druge strane, muzički izvođači kao interpretatori tih istih muzičkih dela suočili su se sa problemom vrednovanja svog rada. Virtuoznost kao osnovna odlika njihovog delovanja ne može se smatrati proizvodom kao ni intelektualno angažovanje tokom muziciranja. U definiciji pojma virtuoza Paolo Virno (Paolo Virno, 1952) prepoznaje ga u ličnim sposobnostima umetnika, pritom misleći na pijanistu, govornika, učitelja i plesača koje navodi kao primere. Zajednička karakteristika im je to što njihova delatnost nalazi ispunjenje sama u sebi u trenutku obavljanja, njihova aktivnost ne rezultira gotovim proizvodom kao predmetom umetnosti i njihov rad postoji samo u prisustvu publike. U sistemu proizvodnje koji se razvijao u decenijama koje su usledile muzički izvođači su svoj rad monetizovali kroz forme koncerata, turneja, priključivanjem kamernim ansambalima i orkestrima u institucijama poput filharmonije, opere, pozorišta, radio i televizijskih emitera. Koncertni događaj, trajni snimak i primenjena muzika u filmskom mediju bili su takođe njihovi proizvodi.

2.7.1. Uticaj Kulturne industrije na muzičko izvođaštvo

Rođenjem kulturne industrije virtuoznost postaje omasovljeni rad. (Virno, 2004: 53)

Kulturna industrija je pojam koji su sredinom 20. veka razvili nemački filozofi Teodor Adorno (T. Adorno) i Maks Horkhajmer (M. Horkheimer), osnivači Frankfurtskog instituta za društvena istraživanja. Tumačenje i kritiku kulture masovnog društva u studiji *Dijalektika prosvetiteljstva*, zasnivali su na marksističkom mišljenju, a kroz kritiku kapitalizma i socijalizma. U tonu njihovog diskursa bismo mogli konstatovati da je kulturna industrija doprinela materijalizovanju i monetizaciji izvođačke delatnosti tako što je ponudila sredstava za proizvodnju. Na koji način? Uticala je na industrijsku proizvodnju muzičkih instrumenata, njihovih delova i prateće opreme, tutorijala u vidu knjiga, podsticala je potrebu kod potrošača za novim izdanjima audio snimaka, umrežavanjem sa drugim industrijama kao što su medijska, zatim industrija zabave, kao i organizacijama koje deluju u društvenom kontekstu, poput humanitarnih organizacija. Uticaji kulturne industrije su polako formirali sistem kroz koji su razvrstavani rad i postignuća izvođača da bi se po konkretno ponuđenim brojkama osvojenih priznanja, godišnjem broju koncerata, diskografiji i drugim aktivnostima umetnik bio vrednovao od strane društva, odnosno auditorijuma/potrošača. Tako za primer možemo analizirati obrazac podataka koji je prihvaćen kao univerzalan sistem relevantnih referenci u biografijama violinista. Obrazac se primenjuje na globalnom nivou, a daje informacije o školovanju, broju nagrada sa takmičenja, broju zemalja u kojima je izvođač nastupao, broju snimljenih ploča, albuma, televizijskih snimaka, o instrumentu na kom svira, kao i o odzivima kritike. Identitet pojedinca određuje se specifičnom kombinacijom postignuća u skupu pomenutih podataka, iako se izgrađuje kroz uniforman obrazac koji nameće sistem prepoznatljivosti kvaliteta slično obrascu fabričkih specifikacija robe na tržištu. U sistemu kulturne industrije, ekonomiju robe zamenjuje ekonomija usluga, a nematerijalni rad podrazumeva proizvodnju informacionog i kulturnog sadržaja. Time je uspostavljeno okruženje u kom će muzički izvođač definisati svoju poziciju u proizvodnji.

U decenijama koje su usledile razlikovao se odnos Istoka i Zapada prema kulturi, umetnosti i svakodnevnom životu. Na Zapadu je tržište bilo mesto za kulturu, što je vodilo i ka komercijalizaciji umetnosti, samim tim i muzike, dok je Istok politizacijom kulture, umetnosti i svakodnevnog života uspostavio potpunu kontrolu nad umetničkom proizvodnjom. Poslednja

dekada 20. veka obeležena talasom promena u vidu globalizacije dovela je do toga da i kultura postane polje proizvodnje. Mediji su u velikoj meri tome doprineli, jer distribuiraju proizvode koje stvara kulturna industrija, a omasovljena kultura je najupadljiviji primer efekata koje, s jedne strane, stvara kulturna industrija, dok s druge mediji istovremeno predstavljaju i alate pomoću kojih se auditorijumu odvlači pažnja sa svakodnevnih ekonomskih i socijalnih problema. Izvođači su u medijima pronašli način da prevaziđu domete koje su im do tada obezbeđivali akustični instrument i koncertna scena, da prošire polje svog rada uključujući se u društvene i političke diskurse koji su se odvijali u javnoj, medijskoj sferi. Šta su bili efekti navedenih promena? Pored uloge interpretatora, muzički izvođač imao je mogućnost kreiranja različitih identiteta u javnom prostoru sa ciljem da sebe stavi u prvi plan. On je počeo da proizvodi diskurse, ukazuje na društvene probleme, učestvuje u medijskom spektaklu, ide ka tome da izjednači značaj ličnog života i umetnosti, a da interpretacija muzičkog dela postane njegova sekundarna delatnost. Sa te pozicije, muzička umetnost se više ne predstavlja samo kroz muzičko delo, već u praksi izvođenja dolazi do dodirnih tačaka sa izvođačkim umetnostima poput teatra, performansa, opere i modernog plesa.⁷⁴

Kada se govori o izjednačavanju svakodnevnog života i umetnosti sa pozicije delovanja muzičkog izvođača, na ovom mestu treba obrazložiti razliku prema izjednačavanju života i umetnosti od strane performerera (koji su prvi težili ovom idealu) i muzičkog izvođača (interpretatora). Tokom 20. veka razvojem performansa i performativne prakse izvođači se na različitim instrumentima (u mnogim slučajevima instrumentima karakterističnim za praksu umetničke muzike) opredeljuju za istraživanje drugačijeg odnosa prema muzici, zvuku i muzičkom izvođaštvu i to u okviru umetničkih praksi koje ne pripadaju pop kulturi. To je vodilo ka grananju muzičkog izvođaštva u dva pravca: umetničke muzike i heterogenog polja performansa koji poput klastera povezuje postupke koji se ne mogu objediniti u jedinstven stil, već predstavljaju skup pojedinačnih akcija, transgresija, prestupa i eksperimenata. Počevši od Džona Kejdža, Erika Satija, Karlhanca Štokhauzena, do fluksus pokreta u kom su umetnici težili tome da se svakodnevni život izjednači sa umetnošću, što je imalo za posledicu stvaralaštvo bez institucionalne zaleđine i to od strane umetnika bez kompetencija, koje se protivilo ustanovljenim konvencijama muzičkog dela, odnosa prema izvođaštvu, muzičkom događaju i

⁷⁴ O uspostavljanju diskurzivnog odnosa filozofije muzike, muzikologije i muzike, kao i o načinima na koje se on tumači u kontekstima umetnosti i kulture detaljnije u: M. Šuvaković (2006).

publici. Jedan od njih, pominjani umetnik Nam Džun Pajk podcrtava granice koje jasno dele ova dva izvođačka pravca. U performansu *Jedan za violinu solo* (*One for violin solo*, 1962) pred izvođača stavlja jednostavno uputstvo, da podigne violinu iznad glave i zatim je punom snagom spusti naniže i razbije u komade.



Slika 8: *Jedan za violinu solo* (1962)

Ovim umetničkim ekscesom suprotstavlja se dotadašnjem institucionalnom svetu umetnosti, napuštajući granice umetničkog i muzičkog dela, postavljanjem događaja iznad konvencionalnog postupka nastajanja, predstavljanja i prijema dela, i što je za našu dalju analizu važno – da izvođenje nije reprodukcija dela, već ne postoji razlika između dela i izvođenja. Delo postoji i u svetu umetnosti i svakodnevnom životu.⁷⁵ Performativno delovanje dobija značenje u izvedbi pred publikom i to u kontekstu javnog događaja, odnosno koncerta.

„Koncerti fluksusovih akcija redovno su promovisali tip događaja čiji je predmet rada protokol koncerta: igra odnosa intencija autora prema konvencijama teatarskog ili muzičkog predstavljanja” (B. Cvejić, 2007: 148).

⁷⁵ Više u B.Cvejić, 2007, 165–166.

Sa razvojem kulturne industrije pored muzičkih izvođača koji nastavljaju da deluju u okvirima interpretiranja muzičkih dela, prepoznaju se interpretatori⁷⁶ koji teže izjednačavanju svakodnevnog života i umetnosti tako što se, za razliku od performans umetnika, ne okreću kritici institucija i umetničkih medija, već se okreću mas medijima.

Interpretatori preuzimaju taktike popularne kulture tokom komunikacije sa publikom u javnoj sferi, dok virtuozi i dalje potvrđuju interpretacijom umetničke muzike. Povremeni iskoraci u druge muzičke pravce kao što su pop, rok, elektro, tango, predstavljaju vezu u kojoj prave kompromis sa popularnom kulturom. Interpretator se kreće u polju različitih diskursa koji ga definišu u javnom prostoru u kom on nije samo interpretator kompozitorovih misli i ideja, već sâm kreira identitet u kulturnom i medijskom okruženju ne bi li se predstavio kao proizvod koji nudi tržištu. Preuzima komunikacionu ulogu koristeći se neumetničkim diskursima.

„Umetnost je postala politički fenomen u benjaminovskom ključu: sredstvo za komunikaciju i kritičko preispitivanje najrazličitijih segmenata realnosti, npr. socijalnih pitanja, političkih pitanja, ljudskih prava, ženskih prava, prava manjinskih grupa... Takođe, umetnost preuzima različite neumetničke diskurse kao što su postkolonijalizam, multikulturalizam, politika, feminizam, rod, globalizacija....“ (Stanković, 2015: 35).

Na primerima istaknutih virtuoza poslednje dve decenije 20. veka prisutan je princip o kom govori Stanković. Violinistkinja Vanesa Mej je predstavnik generacije interpretatora koji se u novim medijima predstavljaju identitetom proizvedenim kroz različite uloge. Ona je violinistkinja sa prestižnim obrazovanjem stečenim na Nacionalnom konzervatorijumu u Peking (National Conservatoire of Music, Beijing) i Kraljevskom koledžu u Londonu (Royal College of Music, London); multimedijalna umetnica; od 1991. godine upisana u Ginisovu knjigu rekorda kao najmlađi solista koji je odsvirao i snimio koncerte za violinu koje su komponovali L. V. Beethoven i P. I. Čajkovski; istovremeno je od 2014. godine poznata i kao skijašica reprezentacije Tajlanda, zemlje koju je predstavljala na zimskim Olimpijskim igrama. Kada uporedimo sistem uloga iz svakodnevnog života i identiteta kojima se predstavlja, jasno je da je uspostavljen novi standard po kom se prepoznaje muzički izvođač. Komunikacija sa publikom se odvija na drugačijem nivou, to više nije neverbalna komunikacija koju su uspostavljali u trenucima izvođenja muzike. Televizija i internet su nametnuli vizuelni narativ

⁷⁶ U daljem tekstu interpretatorom bismo označili muzičkog izvođača koji izvodi dela umetničke muzike, dok u javnoj, medijskoj sferi proizvodi ili učestvuje u proizvođenju diskursa koji su aktuelni u kulturi idruštvu u kom deluje.

koji umrežava značenja i tekstove sa kojima se povezuju gledaoci/potrošači. Komunikacija se prenosi i putem čula vida. Prisustvo interpretatora u privatnom prostoru gledalaca redefinisalo je i prostor u kom deluje, ali i odnose koji granice visoke umetnosti prave poroznim. Približavanje gledaocu postiže se poistovećivanjem i povezivanjem preko rodnih, etničkih, rasnih i drugih identiteta. Multikulturalizam violiniste Ara Malikijana (A. Malikian) ističe se od prvih informacija iz njegove biografije, koja započinje podacima da je rođen u Libanu, da ima jermensko poreklo i špansko državljanstvo. Egzotičnost vizuelnog predstavljanja obezbeđuje odabirom etno modnih elemenata koje vezujemo za kulturu i identitet ljudi sa Bliskog Istoka, Centralne Evrope, Argentine i Španije. Multikulturalni *background* prožet je i odabirom repertoara kojim komunicira sa publikom širom sveta, a opet u kombinaciji muzičkih elemenata arapske, jevrejske, klezmer muzike, tanga i flamenka. Upadljiva pojava i nekonvencionalno ponašanje na sceni potiskuje u drugi plan činjenicu da je na sceni pred publikom virtuoz sa izuzetnim postignućima, velikim brojem osvojenih prvih i počasnih nagrada na prestižnim međunarodnim takmičenjima za violiniste, sa bogatom diskografijom, tačnije sa muzičkim izvođačem koji je pozicioniran u vrhu svetski priznatih virtuoza umetničke muzike.



Slika 9: Multikulturalizam kao deo identiteta – violinista Ara Malikian

Umetnici često ukazuju na probleme, a muzički izvođači to čine angažovanjem u određenom kontekstu. Političko delovanje intervenira u društvene odnose, za njega je potreban organizovani javni prostor. P. Virno smatra da je rad preuzeo obeležja političkog delovanja. Violinista jevrejskog porekla Jehudi Menuhin koji je tokom Drugog svetskog rata svirao niz koncerata za preživjele zarobljenike iz koncentracionih logora, savezničke trupe koje su bile i one

koje su tek trebale da idu u boj. Verovao je da muzika može da rehabilituje ljudsku psihu. Društveno-politički čin pomirenja sa Nemačkom nakon rata demonstrirao je 1947. godine kada je kao prvi muzičar jevrejskog porekla nastupio sa Berlinskom filharmonijom pod vođstvom dirigenta Vilhelma Furtvänglera (W. Furtwängler).⁷⁷ Političnost javnog delovanja prepoznajemo i kod violiniste Najdžela Kenedija (N. Kennedy) koji svoju popularnost koristi da ukaže na težak položaj i probleme Palestinaca. To čini kada se putem medija i na koncertima obraća javnosti, simbolično ogrnut arapskom maramom ili kada u Rojal Albert Hol (Royal Albert Hall) dovede mlade palestinske muzičare iz *Nacionalnog muzičkog konzervatorijuma Edvard Said* (*Edvard Said National Conservatory of Music–ESNCM*) da bi sa njima zajedno muzicirao.⁷⁸

Do sada navedeni primeri istakli su umetnike koji pripadaju kulturi savremenog zapadnog sveta. Frederik Džejmson govorio je o savremenom svetu, što Šuvaković (2015) rezimira kao govor kroz tri modela. Prvi model je dominantan na Zapadu i predstavlja ga razvijeni pozni kapitalizam. Drugi model gradi svet socijalističkih zemalja koje su prošle proces liberalizacije kroz tranziciju (najčešće se odnosi na zemlje postsocijalizma) i treći model se odnosi na postkolonijalne kulture. Svi svetovi se postavljaju u istu ravan sa pojavom i razvojem globalizma, što je dovelo do nepreglednosti. Socijalističke zemlje sa Istoka su u velikoj meri imale kontrolu nad izvođačima umetničke muzike, jer su bili pod uticajem državnih institucija koje su organizovale njihovo obrazovanje, koncertne i kulturne događaje. U geopolitičkim odnosima, Jugoslavija i, potom, i Republika Srbija su uvek bile pod uticajima Istoka i Zapada, što je imalo efekta i na istoriju razvoja instrumentalnog izvođaštva zbog pomešanih kulturoloških, ideoloških i obrazovnih uticaja na kojima su se formirale osnove iz kojih su se izvođači dalje u svojoj karijeri razvijali. Na primeru violiniste Stefana Milenkovića možemo ispratiti vidove promena u kulturi i društvu koje su uticale na proširenje oblasti izvođaštva. Zbog kontinuiteta koji ovaj violinista ima u profesionalnom i javnom životu, obuhvaćen je period od 1977. godine, kada je Milenković rođen, do savremenog trenutka u prvoj deceniji 21. veka. Analizom medijskog kodiranja možemo primetiti taktike u kojima su izvođači pronašli mogućnost da sa umetnosti interpretacije pozicioniraju izvođaštvo u sistem proizvodnje.

⁷⁷ R. Vilijams (R. Williams, 1961) tumačio je odnose društva i kulture u periodu od 1780. do 1950. godine.

⁷⁸ Palestine Strings strike a political chord at London Proms, u *The National* (avgust, 2013). <https://www.thenationalnews.com/arts-culture/music/palestine-strings-strike-a-political-chord-at-london-proms-1.453893>

2.7.2. Proizvodnja identiteta u diskursu novih medija – violinista Stefan Milenković

Medijsku kulturu kao oblik tehnokulture, Douglas Kelner (2004) objašnjava kao spajanje kulture i visoke tehnologije u nove oblike i konfiguracije, stvarajući nove tipove društva u kojima mediji postaju organizacijski principi. (6) Po uspostavljanju novog tipa društva pojavljuju se i mogućnosti za izvođenje identiteta u medijskom prostoru, što je savremenim muzičkim izvođačima omogućilo da proizvode identitete u skladu sa kulturom, okruženjem i medijskom sferom u kojoj deluju, a sa ciljem stvaranja bolje vidljivosti u ukupnoj društvenoj, umetničkoj i medijskoj kulturi.⁷⁹ Taj oblik vidljivosti doprinosi uspostavljanju statusa muzičkog izvođaštva koji teži podjednakom vrednovanju discipline u odnosu na druge umetničke discipline, što nije uvek bio slučaj u prethodnim vekovima. Pored osnovne preokupacije u vidu izvođačkih problema kao što su interpretacija, mimezis, telo, mizanscen i slično, savremeni muzički izvođači je proširuju uspostavljanjem značenja na različitim nivoima medijske komunikacije sa publikom koja, u medijalizovanom društvu na kraju komunikacionog lanca, dekodira poruke.⁸⁰ Njihovim iščitavanjem može se uspostaviti analiza sadržaja u kojima su vidljivi načini na koje interpretator ispituje granice sopstvenog tela, entiteta, kao i poroznost granica između identiteta u svakodnevnom i u profesionalnom životu. Na primerima muzičkih izvođača koji pripadaju periodu ekspanzije medija mogu se uočiti karakteristični oblici kreiranja medijskog identiteta. Iako lično i profesionalno sazrevanje zavisi od samog umetnika, neminovno je da na njegove odluke utiču društveno i medijsko okruženje u kom deluje. Zahvaljujući uspostavljanju međunarodne karijere u ranim godinama života, violinista Stefan Milenković se razvio i transformisao od interpretatora do umetnika čiji identitet, odnosno skup identiteta, proizilazi iz diskursa medija, politike, društva, ekonomije, kulture i svakodnevnog života, a istovremeno proizvodi informacioni i kulturni sadržaj.

Sedamdesetih godina u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji muzičko izvođaštvo bilo je pod uticajem umetnika sa Istoka, ruske violiniske škole i socijalističke ideologije. Koncerti su bili svečani događaji u kojima su se slavile umetničke vrednosti, muzika kao uzvišeni vid umetnosti i društveni događaj građanskog društva. Stefan Milenković sa tri godine ostvaruje prve kontakte sa instrumentom da bi sa šest godina imao prvi javni nastup sa

⁷⁹ O uticajima medija kao prostora popularne, masovne kulture govorio je Dž. Fisk (2001) poput kog su i drugi teoretičari razmatrali društveni i medijski uticaj na prihvatanje umetnosti i izvođaštvo poput R. Lepera i S. Mek Kleri (R. Leppert/ S. McClary, 1987).

⁸⁰ O izvođenju u medijalizovanom društvu govori F. Auslander (P. Auslander, 2008), dok su se mogućnostima preponavanja i tumačenja kodiranih poruka bavili autori U. Eko (1973), S. Hol (2008), K. Levi-Stros (2009).

orkestrom nakon čega postaje poznat kao vunderkind u belom fraku. Televizija je beležila njegovo prisustvo od prvih javnih nastupa koji su se nizali u velikom broju: „Sa nepunih dvanaest godina Stefan je izabran i za redovnog člana Udruženja muzičkih umetnika Srbije. Od 1980. do 1990. godine imao je oko osam stotina koncertnih nastupa pred publikom. Više nego u tom uzrastu Mocart i Paganini zajedno“ (Šale, 1990: 16).



Slika 10: Vizuelni identitet violiniste S. Milenkovića u ranom dobu.

Stjuart Hol (S. Hall) je pisao o načinima na koje mediji prenose željena značenja stvarnosti, odnosno ideološke poruke dominantnih grupa. Kodiranje i dekodiranje poruka koje se prenose imaju odlučujući uticaj na diskurzivnu formu poruke. Vizuelni narativ o Stefanu Milenkoviću na sceni započinje simbolikom bele boje koja predstavlja savršenstvo, čistoću i nevinost. On sija na sceni u belom fraku nasuprot uniformisanog izgleda orkestarskih svirača koji su odeveni u crna odela. Televizija je pojačala dejstvo građenja vizuelnog narativa snimajući njegova mnogobrojna koncertna pojavljivanja koja su usledila i koja su odlikovali besprekorna

interpretacija, disciplina i pedantnost mladog umetnika. Pomenute karakteristike bile su deo medijskog narativa koji je bio sadržaj najava koje su prethodile njegovim koncertnim događajima, jer „...događaj mora da postane 'priča' pre nego što postane komunikativni događaj“ (S. Hol, 2008).

U godinama koje su usledile, Milenković u javnosti postaje simbol sistema umetničkih, društvenih, intelektualnih i moralnih vrednosti, parametar oko koga se razvija diskurs izvođačke prakse nove generacije izvođača. U tome su učestvovali i medijski narativi oko dva značajna događaja koja su uključila Milenkovića u društveni spektakl Božićnog koncerta u Vašingtonu (1987) kada je Milenković svirao za američkog predsednika Ronalda Regana, a godinu dana kasnije za sovjetskog predsednika Mihaila Sergejeviča Gorbačova u Beogradu (M. Milošević, 2009). Ovi događaji denotativno predstavljaju sliku svečanog koncertnog događaja, dok se konotativna značenja mogu kretati oko društveno-političkih značenja, tačnije oko pokazivanja moći Istoka i Zapada koji su u oba slučaja predstavljeni kao Prvi svet, dominantan, stabilan, snažan u odnosu na Jugoslaviju čija je ekonomsko situacija u tom periodu bila obeležena inflacijom. Uključivanje Milenkovića u pomenute društveno-medijske spektakle predstavlja priznavanje vrednosti umetnika od strane predstavnika Prvog sveta što u konotativnom značenju ima važno mesto u biografskim referencama umetnika, jer ih je u daljoj karijeri koristio za potvrđivanje sopstvene vrednosti, odnosno kvaliteta koji ga izdvajaju u odnosu na druge violiniste, ali se i trajno upisuje u identitet kojim se predstavlja u daljem krugu medijskog diskursa.

Sledeća etapa u profesionalnom razvoju započinje od 1992. godine, kada petnaestogodišnji Milenković odlazi u Italiju. Devedesetih godina 20. veka ratno stanje dovodi do raspadanja jugoslovenskog nacionalnog identiteta i decentriranje identiteta mnogih pojedinaca tadašnjeg društva.

„Početkom devedesetih, kada su stvari ovde počele da idu loše i kada sam prestao da budem čudo od deteta, morao sam da idem na brojna takmičenja širom sveta da bih se ponovo dokazao. Vežbao sam po osam sati dnevno, jer je to bio novi početak i na svako od tih takmičenja ušao sam sa novim imenom države koju sam predstavljao. Bila je to ili bivša Jugoslavija ili Srbija i Crna Gora, pa Srbija...Organizatori nisu znali koju zastavu da koriste. Amerikanci su 1994. godine napisali da sam ja predstavnik bivše Jugoslavije,

a zastava nekadašnje jugoslovenske, sa zvezdom petokrakom! Tada sam poslednji put video tu zastavu.⁸¹

U daljem utvrđivanju identiteta direktan uticaj Zapada započinje Milenkovićevim boravkom u Sjedinjenim Američkim Državama kada kao najmlađi svršeni diplomac na Univerzitetu umetnosti u Beogradu odlazi na Školu Džulijard (The Julliard School, New York) gde radi sa čuvenim pedagogom Doroti Dilej (D. DeLay). Uticaj Zapada prožet je mrežom novih utisaka za mladog umetnika, jer su devedesete godine u Njujorku obeležene velikim promenama, tehnološkom revolucijom koju je započeo Internet, borbama za prava manjina, umetničkom scenom koja je bila heterogena, multikulturalna i internacionalna. S druge strane, za Milenkovića uticaj Zapada započinje sa susretom sa novim pristupom prema izvođaštvu koje podrazumeva perspektivu izvođaštva po američkom društvenom modelu. Govoreći o predavanju koje je držao predsednik AMG menadžmenta u umetnosti, u podkastu (Nikačević, 2021) Milenković ističe da je naspram mita u koji je verovao „[...] da ako svirate dobro, dobre stvari će se desiti” saznaje da je potrebna suprotna perspektiva koja podrazumeva otvaranje ka društvu i povezivanje sa njim na nivou svakodnevnog života. Ne postoje granice visoke i niske kulture, već se teži odnosima koje donosi masovna kultura.⁸² Milenković dalje navodi: „To da si zapanjen sa nekim idolom na sceni koji je nedodirljiv, to je model koji je postojao i neki su bili uspešni u tome, ali taj model umetnika više ne postoji.” (Nikačević, 2021). Usledilo je usvajanje pristupa u kom se Milenković prilagođavao direktnoj komunikaciji sa publikom u drugim prostorima za koncertne događaje, od škola, bolnica do domova za stara lica.

Približavanje ljudima koji su u publici prenosi se i u medijskom predstavljanju, pa je u novinskim napisima tokom turneja vidljiv novi narativ koji počinje da se izgrađuje u vezi sa Milenkovićevim identitetom. Ponovni povratak u Italiju 2015. godine obeležen je intervjuom objavljenim u časopisu *Archi* (mart/april 2015), gde Milenković pažnju skreće ne samo na intenzitet koncertnih aktivnosti koje mu predstoje, osvojena priznanja, saradnju sa vrhunskim

⁸¹ “But in the early 1990s, when things started going badly here and I stopped being a child prodigy, I had to go to numerous competitions around the world to prove myself again. I practised for eight hours a day, because that was a fresh start, and I entered each of those competitions with a new name of the country that I represented. It was either the ex-Yugoslavia, or Serbia & Montenegro, then Serbia... And the organisers didn’t know which flag to use. In 1994 the Americans wrote that I was a representative of the former Yugoslavia, and the flag was the formerly Yugoslav one, with the five-pointed star! That was the last time I saw that flag. (Intervju sa S. Milenkovićem za CORD magazin, <https://cordmagazine.com/my-life/stefan-milenkovic-violinist-musical-artist-always-has-a-choice/>)

⁸² O kulturnim politikama koje značajno utiču na razvojni put umetnika više u: D. Rupel (1979).

umeticima poput violiniste Isaka Perlmana i činjenicu da je svirao Papi Jovanu Pavlu Drugom, već i ističe nove kvalitete koje je izgradio kroz iskustvo plesanja tanga, kao i skokova sa padobranom.⁸³

Prevazilaženje granica sopstvenog tela nameće pitanje da li su uticaji na američkom tlu imali efekta na Milenkovića? Pojam tela, njegovo prikazivanje, prisustvo i odsustvo najviše je izraženo u slikarstvu i vizuelnim umetnostima, plesu i teatru. U postmodernizmu telo se tematizuje u nekoliko diskurzivnih smerova: telo i identitet, telo u feminizmu, telo i istorija, telo i tehnologija, telo i biopolitika, telo i tehnologija, itd. (Šuvaković, 2011) što je u svetu izvođačkih umetnosti verovatno imalo efekta i na muzičke izvođače, koji su oduvek bili upućeni i na druge vidove umetnosti. Sa pomenutim oblastima muzički izvođač pronalazi smisao i u svojoj delatnosti, prevazilazi granice virtuoznosti izvođačke tehnike, ubrzava tempo izvođenja, javno pokreće pitanja o pravima i poziciji žena u izvođaštvu, istražuje tehnologije snimanja, ali i u drugim oblastima prevazilazi granice telesnog u svakodnevnom životu. Jehudi Menuhin je transfer znanja iz joge primenio na odnos tela prema muzičkom instrumentu.⁸⁴ Na taj način je povezo discipline sa kojima realizuje svoju izvođačku praksu, međutim, Milenković izvodi transfer svakodnevnog života u medijskom predstavljanju identiteta ne samo odnosom prema jogi, već se bavi i rezultatima zahtevnih sportskih disciplina poput triatlona, padobranstva i trčanja. Oni direktno ne unapređuju izvođaštvo, već su s jedne strane aktivnosti koje prave balans u odnosu na veliki stres i pritisak sa kojim se izvođač svakodnevno susreće, dok s druge strane izgrađuju komunikaciju sa auditorijumom koja dekodira medijske informacije jer one predstavljaju izvođača poput karakterističnog „proizvoda” koji je dostupan na tržištu.

„No, cirkulacija proizvoda kao i njegovo distribuiranje različitoj publici odvija se u diskurzivnom obliku. Pošto se ostvari, diskurs mora biti preveden – iznova transformisan – u društvene prakse kako bi se kolo zatvorilo i imalo efekta. Bez 'značenja', ne može biti ni 'potrošnje’” (Hol, 2008: 276).

⁸³ “Riscoperto” perché lui, Stefan Milenkovich, in Italia ha vissuto da ragazzo negli anni Novanta dopo essere fuggito con la famiglia dalla guerra nei Balcani: qui ha imparato benissimo l’italiano, è arrivato secondo al Premio Paganini e ha suonato per Papa Giovanni Paolo II. Nell’intervista di copertina leggerete della vita frenetica di un ex enfant prodige, dei concerti per i Capi di Stato, dell’incontro con Itzhak Perlman, di tango, improvvisazione e... di lanci con il paracadute! (Milenkovich, 2015)

⁸⁴ Detaljnije u: Menuhin, 1981.

Komunikacija izvođača sa auditorijumom u ovom slučaju nije semantička već simbolička, vizuelna i medijski kombinovana. Načini na koje se savremenoj publici prebacuje fokus sa muzičkih dela na izvođača, uticali su na tretman koncerta kao kulturnog događaja, od svečanosti ka zabavi. Sadržaj koji se izvodi i dalje pripada autonomnim muzičkim delima iz prethodnih epoha, ali je izvođač „proizvod” zbog kojeg publika želi da prisustvuje događaju. Iako se čini da medije koristi u ličnu korist, savremeni umetnik ih preobražava u aparature kojima sprovodi uticaj na različitim tematskim nivoima. Pravo na život, dostojanstvo, slobodu, koji inače pripadaju oblasti biopolitike po Mišelu Fukou (M. Foucault), jesu deo socijalnih problema na koje je Milenković ukazivao tokom dosadašnje karijere. Nosilac je priznanja *Lifting Up World With Oneness Heart*, bio je proglašen kao *Prvo dete ambasadora* tokom ratnih devedesetih godina i doprinosa radu UNICEF-a na brojnim koncertima koji su imali humanitarni cilj.

Od vunderkida u belom fraku, danas Milenkovićeva biografija započinje podacima „Srpski umetnik veka, najhumanija osoba, brend ličnost godine, međunarodno tražen solista i resitalista sa produktivnom dugovečnošću, profesionalnošću i kreativnošću.”⁸⁵

Muzičko izvođaštvo kao proizvodnja diskursa *o* i *oko* izvođačke instrumentalne prakse je vid fleksibilnosti i prilagođavanja sistemima koje su nametnuli postmodernizam i kapitalistički odnos proizvodnje i potrošnje. Izvođač se pre 20. veka definisao kroz vertikalnu koju su činile karakteristike poput virtuznosti, odnosa prema lepoti tona, obimu repertoara, koncertnoj aktivnosti, takmičenjima i diskografiji. Postmodernizam je vertikalnu transformisao u spektru karakteristika koje se grade u multimedijalnim relacijama i intertekstualnim vezama sa drugim oblastima koje nisu uvek umetničke. One utiču na mnogostrukost identiteta koje na kraju reflektuju specifičan individualan, ali i društveni identitet.

⁸⁵ “Serbia’s *Artist of the Century*, *Most Humane Person*, and *Brand Personality of the Year*, violinist Stefan Milenkovich enjoys a prolific career as an internationally sought-after soloist and recitalist, with an extraordinary productive longevity, professionalism and creativity.” <http://www.stefanmilenkovich.com/biography>

3. Pozicija izvođaštva u Tehnokulturi

Zbog toga što su nove tehnologije implementirane u instrumentarijum transformisao se odnos prema akustici, pripremi i usvajanju dela i njegovom izvođenju. Tehnokultura je uticala na to da se muzičko izvođaštvo transformiše u multidisciplinarnu oblast i da svoje alate za delatnost od akustičnih, delimično ili potpuno, zameni elektronskim i digitalnim. Neophodno je razmotriti put koji je doveo do promene izvođaštva u tehokulturi. Biće postavljena pitanja: Kakvo je izvođaštvo bilo kada je uspostavljena tehokultura i kada su počeli tehnološki uplivi na instrumentarijum i ansamble? Šta su pozitivne strane istraživanja izvođaštva putem tehnologije? U tom pravcu dalja analiza će pratiti implementaciju tehnologije na instrumentarijum, ansamble, formu nastupa, ali i istraživanje elemenata izvođaštva pomoću tehnologije, kao i uspostavljanja novih formi obrazovanja. Cilj je utvrđivanje obima i potencijalnih značenja promena koje su promenile smer razvoja ovog segmenta muzičke umetnosti.

Tehnološki upliv elektronike u oblast izvođaštva pokrenuli su kompozitori, tokom istraživanja tehnoloških mogućnosti u periodu razvoja elektronske muzike.⁸⁶ Na početku svog razvoja elektronska muzika se odnosila na zvuk proizveden elektronskim putem, elektronskim instrumentima i na elektronske zvukove obrađene u posebnim tehnološko-laboratorijskim postupcima (Obradović, 1997: 397). Do tada akustični instrumentarijum dobija proširenje u vidu novih vrsta instrumenata kao što su *teleharmonijum*⁸⁷, *sferofon*⁸⁸, *trautonijum*⁸⁹ (za reprodukciju zvuka), *voder* i *vokoder*⁹⁰ (za modifikaciju zvuka). U odnosu na elektronske instrumente koji su bili posebno dizajnirani da proizvode elektronske signale kojima se ostvaruje zvuk, pojava *konkretne muzike* (fr. *musique concrète*) bila je zvučni opozit elektronski proizvedenim zvuku, jer se u osnovi kreativnog procesa koristila snimljenim zvucima iz različitih izvora ljudske svakodnevice (šumovi, zvuci prirode, zvuci različitih mašina u pogonu i drugo). Elektronska i konkretna muzika uvele su promene u kompozicionom postupku, ali i izvođaštvu. Na mestu

⁸⁶ Teoretičari čiji rezultati doprinose boljem razumevanju promena u muzičkom izvođaštvu, istraživali su pojave u elektronskoj muzici, zatim njenoj produkciji i muziku koja nastaje ili se izvodi na računaru: H. Eimert (H. Eimert, 1957), P. Mening (P. Manning, 2004), A. Daglas (A. L. M. Douglas, 1973), J. Danzbi (J. Dunsby, 1995).

⁸⁷ Otkriće T. Kahila (T. Cahill) 1906.godine, klavijaturni instrument koji proizvodi zvuk pomoću 145 dinamo mašina, alternatora električnih frekvencija, sa opsegom od pet oktava.

⁸⁸ Konstrukcija Jerga Magera (J.Mager), klavijaturni instrument zasnovan na oscilatorima radio frekvencije.

⁸⁹ Nastao u saradnji F. Trautvajna (F. Trautwein) i Visoke škole za muziku (Berlin).

⁹⁰ Instrumenti Homera Dadlija (H. Dudley).

uobičajenog muzičkog izvođača se našao kompozitor i/ili tehničar-inženjer zvuka. Tada je postalo jasno da akustični instrumenti više ne pružaju kompozitorima dovoljno širok spektar zvučnih mogućnosti. Brojni avangardni kompozitori su učestvovali u ispitivanjima tehnoloških dostignuća za stvaranje muzike uz pomoć tehnologije obrade i montaže zvuka. U tim postupcima su se istakli autori pariskog (Radiodiffusion Francaise) i kelnskog studija (Studio für elektronische Musik Köln) kao što su P. Šefer (P. Schaeffer) i K. Štokhauzen (K. Stockhausen). Dalji tok razvoja tehnologije u stvaranju i izvođenju muzike dolazi sa uspostavljanjem elektroakustičke muzike, kako je Vladan Radovanović (2010) objasnio: „Elektroakustička muzika se rađa iz želje za novim svetom muzike i iz davnih predviđanja koja u jednom trenutku postaju inspiracija potonjim generacijama. Ona nastaje neposredno iz obeležja moderne vokalno-instrumentalne muzike i neposredno iz same audiotehnologije.” (Radovanović, 2010: 8)

Prihvatanje potencijala koje je nudilo okruženje tehno-kulture u ekspanziji, činilo se kao logičan postupak u sledu unapređivanja muzičkog stvaralaštva i interpretiranja. Kako se razvijala tehnologija koju su kompozitori koristili, rastao je i pritisak na izvođaštvo koje je do tada branilo nasleđe tradicije sa temeljima na akustičnom zvuku i interpretiranju nekadašnje slike sveta u izvornom obliku, oslobođene od tehnologije. V. Radovanović (2010) ukazuje na dve struje koje su vodile ka potpunijoj primeni tehnike u stvaranju muzike:

1) Kompozitori koji obogaćuju orkestar novim instrumentima, pri čemu se proširenjem smatra korišćenje uređaja za reprodukciju i merenje zvuka u svojstvu muzičkog instrumenta, poput primera koji se odnosi na Dž. Kejdža i delo *Imaginarni pejzaž br.1* (1939). Radovanović navodi da je analogni odnos proizvodnje zvuka putem instrumenata u jednostepenom odnosu, dok mašine kao skup aparata proizvode zvuk u višestepenom odnosu.⁹¹

2) Oni koji teže izgradnji mašina koje korenito menjaju načine muzičkog izražavanja, poput eksperimenata Normana Meklarena (N. McLaren) i Bauhauza koji su se koristili gramofonskim pločama i filmskim trakama kao izvorima zvuka.

U dugom periodu razvoja elektronske muzike A. Obradović (1978) ukazuje da ne treba poistovećivati „[...]elektronsku muziku sa muzikom na električnim instrumentima (električnim: gudačkim instrumentima, klavirima, gitarama, i sl.) jer se kod tih instrumenata **u postupku**

⁹¹ U sintezijskoj fazi elektroakustičke muzike V. Radovanović ističe da se pod pojmom instrumenta podrazumeva jedinstven sistem vezanih aparata.

dobijanja tona u suštini ništa ne menja: mehaničke vibracije su dobijene na isti način kao i kod klasičnih instrumenata, ali se zatim pomoću elektromagneta pretvaraju u električne oscilacije i odvođe u zvučnik, gde se – uz dodatno pojačanje – ponovo pretvaraju u zvučne talase.” (Obradović, 1997: 397–398). To je razumljivo određenje, a razlika se može videti u objašnjenju definicije zvuka u elektronskoj muzici koju predstavlja Herbert Ajmert (H. Eimert, 1957). U kratkim tezama može se reći da elektronska muzika poznaje sledeće komponente: **ton** (*the tone*), koji je sinusoidan i koji se uređuje od strane kompozitora po sistemu serijske organizacije; **note** (*the note*) sačinjene od parcijalnih komponenti koje se samo elektronski mogu izmeniti; **tonske miksture** (*The tone mixture*) kada se, u mešavini frekvencija, ton ne može numerički odrediti, on funkcioniše kao pojedinačna; dok se **buka** (*the noise*) određuje nivoima tona. Akordi se razlikuju u akustičnoj i elektronskoj muzici. U elektronskoj se ne uređuje po tonalnom sistemu, već u odnosu na fuziju delova koje kompozitor definiše. **Impuls i pulsiranje** (*beats and clicks*) koji manipulišu nad nekontrolisanim zvucima odnose se na domen akustike, a ne muzike (Herbert, 1957: 2–3).

A. Obradović predlaže klasifikaciju elektronskih instrumenata vezanu za istorijski razvoj, a koja se kreće od završetka Prvog svetskog rata kada početni eksperimenti na ovom polju označavaju prvu fazu razvoja, dok pod drugom fazom podrazumeva period između dva svetska rata, kada se pažnja usmerava na instrumente na kojima je živo izvođenje bilo imperativ. Tada su nastali neki od instrumenata poput *Teremina*, *Martenoovih talasa*, *Hemond-orgulja*. Nakon Drugog svetskog rata dominiraju poluelektrični instrumenti i aparati koji ne predstavljaju standardne instrumente. Obradović ne uključuje poluelektrične instrumente u elektronske instrumente u užem smislu i ne razmatra ih kao treću fazu razvoja elektronskog instrumentarija.

U nastavku tehnološkog razvoja muzičko izvođaštvo (na akustičnim i poluelektričnim instrumentima) dolazi u dodir sa računarom, čija primena je čak u potpunosti mogla da stvara i reprodukuje muziku. U svim vidovima umetnosti razvoj tehnologije i uticaj novih medija oblikovao je njihove interne veze u odnosu na prirodu medija, što je teoretičar digitalne kulture i novih medija L. Manović primetio:

„Avangarda starih medija dvadesetih pojavila se sa novim formama, novim oblicima reprezentovanja realnosti i novim načinima posmatranja sveta. Avangarda novih medija bavi se novim načinima pristupanja i manipulisanja informacijama. Njene tehnike su

hiper mediji, baze podataka, pretraživači, upoređivanje podataka, obrada slike, vizualizacija, simulacija” (2001: 74).

Direktni uticaji tehnologije su podsticali stvaralaštvo, a Miško Šuvaković pojmom „tehnološka umetnost” objedinjuje umetničke tendencije koje su inicirane tehnološkim razvojem i njegovim sredstvima:

„Tehnološka umetnost je zajednički naziv za umetničke trendove (faturizam, konstruktivizam, nekonstruktivizam, kibernetika umetnost, kinetička umetnost, kompjuterska umetnost, luminoplastika, optička umetnost, mobili, nove tendencije, tehnospiritualna umetnost, simulacionizam), zasnovane na upotrebi i tematizaciji tehničkih medija, značenja, vrednosti i viziji globalne tehničke civilizacije” (2011: 697).

Sve gušća ukrštanja umetničkih značenja i tehnoloških sredstava dovela su do stvaranja balansa koji, u cilju bližeg pojašnjenja tehnokulture, V. Mikić (2004) posmatra kao odnos sinonima koji izrastaju iz veze postmodernizma i tehnokulture. Ipak, opredeljuje se za to da fokus analize bude na tehnološkoj dimenziji postmoderne kulture. Ona navodi da je sredinom osamdesetih godina usledio period stvaranja tehnomuzike, koji je u izvođačku praksu uveo sintisajzere (Yamaha DX-7, 1983), generaciju digitalnih muzičkih instrumenata, računara (Macintosh, Atari) i digitalni komunikacijski MIDI sistem (Musical Instrument Digital Interface). Redizajn već postojećeg akustičnog instrumentarijuma vodio je ka pojavi novog. U prilog tome možemo dodati pojavu električnih verzija gudačkih instrumenata i hiper instrumenata poput: hiper violine, hiper gudala, hiper violončela, Audix D4 – hiper kardiodnog dinamičkog bubnja i mikrofona. Implementiranjem tehnologije u samu građu, odnosno telo instrumenta, direktno se uticalo na transformisanje odnosa izvođača prema akustici, pripremi i usvajanju dela, kao i njegovom prezentovanju.

Iz navedenog se nameću pitanja: Da li su redizajnirani i novi instrumenti dobili karakteristike koje mogu nadograditi dosadašnju sistematizaciju instrumentarijuma u savremenom muzičkom izvođaštvu? Da li se promenio status muzičkih instrumenata u postmodernizmu u smislu prevazilaženja odnosa prema instrumentu kao predmetu/objektu na kom se izvodi zvuk i dolazi do statusa instrumenta kao *medija* kojim se prenose složena značenja? Gledano kroz istoriju, veza između instrumenata i tehnologije bila je očita u tehnološkim rešenjima za dizajn instrumenata i u izradi materijala od kojih su se oni pravili (S. Pašćan-Kojanov, 1954). Ona je doprinosila podizanju interpretativnog standarda u izvođaštvu,

ali se sa uvođenjem softvera i hardvera u proces muzičkog izvođenja skup instrumenata i tehnologije kojima se izvodi muzika nametnuli novi status muzičkom instrumentu. On postaje *deo sistema za muzičko izvođenje*. Dakle, u fokusu nije samo muzika koja se izvodi, već se on usmerava i na „izvođenje” instrumentarijuma koji više ne predstavlja fiksirani objekt ili sastav ansambla, već deo procedure u kojoj se uspostavljaju odnosi tehnologije i muzičkih instrumenata, čija se uloga objekta, zatim i medija, transformiše u tehnološki segment (u procesu izvođenja). Zapravo, taj status, ili bolje rečeno nova uloga instrumenta, otvara mogućnost da kombinacija tehnoloških segmenata postane *izvođenje pre izvođenja*, da utiče na određivanje definisanje različitih podvrsta savremenog muzičkog izvođaštva koje se zatim može definisati u odnosu na kombinaciju tehnoloških segmenata, a ne kompoziciono-stilskih odlika prethodnih epoha. Odredica *izvođenja pre izvođenja* označavala bi zamenu 'živog' izvođenja sa izvođenjem mašina ili izvođenjem među mašinama, čime se realizuje procedura povezivanja softvera, hardvera sa akustičnim i električnim instrumentima u funkcionalni izvođački sistem koji, pored toga što je rezultat inženjerskog rešenja, predstavlja i deo konteksta koji izgrađuje muzički narativ u tehno umetnosti. Prevazilaženje konzistentnosti tradicionalnog vida muzičkog izvođaštva koje se bazira na prikazivanju i izražavanju, postignuto je pojavljivanjem pomenutih izvođačkih sistema, koji su pomogli u složenim spajanjima medijskih i disciplinarnih praksi. Pored toga što su se razvili hibridni oblici umetnosti u kojima se izvođenje okreće umetnosti performansa, umetnosti otvorenog dela, multimedijalnoj, interdisciplinarnoj, postmedijskoj i metamedijskoj umetnosti, M. Šuvaković ukazuje na prevazilaženje granica koje su do tada postojale:

„Multimedijalna umetnost se naziva postkejdžovskom umetnošću i određuje se kao fluksus akcija u kojoj se sintetizuju muzički eksperimenti, teatralizacije ponašanja umetnika i upotreba novih medija (video, film, laser, elektronska muzika). U multimedijalnoj umetnosti bi se u idealnom slučaju poništile granice između umetnosti, tehnologije i života” (2005: 454).

Poništavanje pomenutih granica posebno se reflektuje u muzičkoj umetnosti i izvođaštvu, jer je povezivanje tehnologije sa svim oblastima izvođaštva rezultiralo istovremenim promenama u izučavanju, pripremi i izvođenju muzike, ali se odnosi i na širi kontekst koji u tehnokulturi ukida ekskluzivitet pedagogije i koncertnog prostora jer se prenosi u sferu medija koji u Internet mreži postaju dostupni bilo kad i bilo gde. „Sa informacionim digitalnim tehnologijama svet se

promenio-ne u smislu da je postao bolji ili gori, već je postao mnogostruko potencijalno drugačiji, jer je došlo do drugačije vrste relacionizma u intersubjektivnim pozicioniranjima unutar mrežne ne-prirode digitalnih sistema” (Šuvaković, 2012: 691).⁹²

U tom smislu može se zaključiti da su tehnološke promene u izvođaštvu doprinele probijanju disciplinarnih granica i dovele do uspostavljanja multidisciplinarnosti kao obaveznog aspekta savremenog izvođaštva. Njegov značaj je u unapređivanju tehnološkog, kreativnog i umetničkog izvođenja koje je definisalo pravac razvoja savremene izvođačke prakse. Kada se bude uvećala produkcija muzičke literature za električne verzije (nekadašnjih akustičnih) instrumenata, transformacije izazvane tehnologijom dobiće potvrdu promena koje su pozitivno uticale na praksu, dok će istovremeno dati dovoljno materijala za jasniju klasifikaciju unutar umetničke muzike, jer su do danas veću primenu imale u drugim muzičkim savremenim pravcima i stilovima (pop, rok, džez). Polje dalje analize izvođaštva u tehokulturi obuhvatiće oblast proizvodnje instrumenata, produkcije, obrazovanja, i u širem smislu uticaje medija na izvođaštvo.

3.1. Transformacija muzičkih instrumenata: električna violina, hiper violina i vajper violina

Promene na sastavnim delovima instrumenata, čija svojstva su se iz akustičnih prevela u električna, predstavljaju promenu koja je u tehokulturi začetak transformacije muzičkih instrumenata. Ona se nastavila sa razvojem izvođačkih tehnika i zvučnih efekata koji su proširili spektar interpretativnih mogućnosti i doveli do virtuoziteta koji u tehokulturi dobija novi kontekst. Brzini i preciznosti fizičkih pokreta, kao i intonativnoj perfekciji, pridružuju se slojevitost muzičkih sekvenci, nove tonske boje i neophodno znanje o tehnologiji. Pre pomenute fizičke promene instrumenata, postupak ozvučavanja akustičnih instrumenta pomoću mikrofona ili pikap-a⁹³ za potrebe stvaranja audio-video zapisa ili koncertnog izvođenja u velikim

⁹² Detaljnije u tekstu: Postajati mašinom: od teritorije do digitalne performans umetnosti. U: Šuvaković, 2012: 691.

⁹³ Mikrofon, kontaktni (contact microphone). Mehaničko-električni pretvarač. Postavlja se (lepi) na vibrirajuće telo: gitare, violine, violončela.. da bi se oscilovanje tela instrumenta neposredno prenelo na elektrodinamički sistem mikrofona. Dobijeni audio-signal iz kontaktnog mikrofona je „suv” zvuk instrumenta (bez reverberacije prostorije), zato se kao dopuna koristi veštačka reverberacija ili jedan udaljeno postavljen mikrofo-ambijentalna dopuna zvučne slike. (Merc, 2012: 87).

koncertnim prostorima ne mora se uzimati kao primer transformacije, već se može posmatrati kao faza interakcije tehnologije sa tradicionalnim instrumentima. Zvučni efekti koji se mogu proizvesti samo uz upotrebu posebno dizajniranog električnog instrumenta nisu mogli da se postignu postupcima ozvučavanja akustičnih verzija. Njihova zvučna transformacija je postala moguća tek sa upotrebom MIDI sistema, sintetizera zvuka ili određenog sklopa interaktivnih sistema. Akustični instrumenti su u interaktivnom odnosu sa tehnologijom prolazili faze koje se mogu imenovati po njihovim najistaknutijim tehnološkim karakteristikama. U kombinaciji živih izvođača i muzike za traku (*tape music*), izvođaštvo se prilagođavalo i započelo transformaciju. Nametnuti tempo, predviđeni i nepromenljivi muzički tok, fiksirana intonacija, zahtevali su prilagođavanje kao imperativ u interpretaciji. Ali u delima za elektroniku i orkestar, transgresijom elektronskog zvuka u prostor zvuka akustičkih instrumenata, dobija se karakteristika hibridnosti koja ukazuje na začetke transformacije.

Promene će se sagledavati iz perspektive tehničkih izmena koje su već obuhvaćene kod autora koji su se njima bavili, poput literature o električnim instrumentima (T. D. Rossing, 2010) u kojoj se ukazuje na konkretne tehničke promene na telu instrumenta, ali i na različite rezultate eksperimentisanja sa njihovim dizajnom tokom 20. veka i dovode do pojave podvrsta električnih instrumenta. Razlike među njima se ogledaju u proizvodnji zvuka, interpretativnom pristupu i literaturi koja prati pojavu novih instrumenata. Druga, šira perspektiva, obuhvatila bi istorijski, kulturološki i estetski pristup nastalim promenama i njihovim efektima. Uzevši transformaciju violine kao primer za dalje sagledavanje, etape će se pratiti na primeru razvoja električne, hiper i vajper violine, kao i gudala koje doživljava modifikacije.

3.1.1. Električna violina

U skladu sa činjenicom da je razvoj električne gitare prethodio razvoju svih ostalih električnih instrumenata, logično je zašto u literaturi prvo nailazimo na poređenje električne gitare i električne violine.⁹⁴ Rozing (2010: 393–416) ukazuje na važnost razumevanja tehnoloških sličnosti i razlika. Zajedničko im je to što su žičani instrumenti, ali razlikuje ih predmet sa kojim proizvode zvuk. Trzalica i gudalo dalje upućuju na različite tehnike proizvodnje zvuka,

⁹⁴ Rossing, Thomas D. (2010). *The Science of String Instruments*, Stanford University, Springer Press, 393-416

artikulacije i zvučne boje.⁹⁵ Ta razlika otvara mogućnost da se u trenutnom stupnju razvoja električne violine, instrument može analizirati u zasebnoj studiji, naročito uz činjenicu da su iz električne violine u daljem tehnološkom razvoju izvedene nove vrste violina.



Slika 11: Fender električne violine

Električna violina je značajno tehnološko rešenje dobila u periodu 1930–1940. godine kada je Džordž Bušamp (G. Beauchamp)⁹⁶ osnivač korporacije za električne gudačke instrumente (*Electro String Instrument Corporation*) razvijao ideju o proizvodnji električnih instrumenata sa fokusom na gitarama i njihovom izlasku na tržište. Toni Bejkon (T. Bacon, 2010) u studiji *60 godina Fendera: Šest decenija najboljih električnih gitara (60 Years of Fender: Six Decades of the Greatest Electric Guitars)* prati razvoj instrumenata Lea Fendera (L. Fender) koji se svojim patentima pridružio ideji o električnim instrumentima s tim da je postao jedan od uticajnijih proizvođača električnih violina od sredine 20. veka. Pop, rok i džez kulture dovele su do njihove ekspanzije, međutim one su se u manjoj meri našle primenu i u okvirima

⁹⁵ M. Katz (2004) razmatra načine na koje je tehnologija izmenila muziku i pojam zvuka.

⁹⁶ George Delmetia Beauchamp, https://en.wikipedia.org/wiki/George_Beauchamp, pristupljeno 26. jula 2021. god.

umetničke muzike. Pored opsega tehničkih mogućnosti sa kojima su se susreli, kompozitori su se okretali novom spektru zvučnosti električnih gudačkih instrumenata. To je slikovito urađeno u delu *Darma u Big Suru* (2003) Džona Adamsa (J. Adams). Dvostavačno delo je komponovano za električnu violinu i orkestar i bazira se na uspostavljanju intonacije čistih intervala između električne violine sa instrumentima u orkestru i semplovima.⁹⁷ Samo delo ne predstavlja eksczesno ili avangardno, nego je karakteristično iz perspektve muzičkog izvođaštva, jer je najvažniji zadatak u ovom delu odnos prema zvuku, njegovoj boji i trajanju. Čini se da i sam kompozitor u ovom delu sebi postavlja isti zadatak, istraživanje novog zvuka i njegovog opsega na solističkom instrumentu, jer izazove nameće ugrađeno pojačalo u telu instrumenta koje premešta izvor zvuka u odnosu na koji se zvučne mogućnosti usklađuju. Dok je kod akustičnog proizilazio iz rezonantnog tela violine, sada je fizički udaljen od uha i tela izvođača zato što dolazi iz zvučnika. Dok se u savremenoj umetničkoj muzici 20. veka izvođač prilagođavao novim pravilima sazvučja koja su proizilazila iz serijske muzike, dodekafonije, serijalizma, minimalističke muzike, tehnologija ga vodi korak dalje, jer je veza izvođača sa izvorom zvuka tehnološki posredovana. Šta bi bila pozitivna strana ove promene? U procesu prilagođavanja od strane onoga ko svira, pojačava se važan segment svake umetnosti, naročito izvođaštva, a to je element igre. Istražujući zvuk koji proizilazi iz zvučnika i kreće se po prostoru (koncertnoj dvorani) izvođač kao *Homo ludens* (čovjek koji se igra), otkriva sebe u zvuku uz pomoć tehnoloških inovacija. U tom smislu tehnologija proširuje umetničke i zvučne mogućnosti izvođenja na električnom instrumentu. Johan Hojzinga (J. Huizinga, 1970) je ispitivao kakvu ulogu ima princip igre u različitim društvima, da bi oblikovao princip po kom se kultura razvija u igri i kroz igru. Suština je u tome da kada igra postane preozbiljna, ona prestaje da bude igra. U tehno-kulturi se vidovi igre uobličavaju uz i kroz tehnologije. Dok tehnologija predstavlja izvor istraživanja, inspiracije i rezultata koji nadahnjuju umetnika on će joj se vraćati, zadržavajući element igre koji je karakteristika svih izvođačkih umetnosti, bilo da je u pitanju teatar, slikarstvo, opera/muzika, performans umetnost, kao i one koje su u osnovi tehnološke poput filma, fotografije, televizije, interneta, sajber umetnosti. Rezultati njihove igre/interakcije sa tehnologijom priključuju se drugim *igramama* u tehno-kulturi poput igranja igrice, projektovanja 3D modela i drugih sadržaja koji podstiču čoveka.

⁹⁷ Stavovi: I: A New Day; II. Sri Moonshine

3.1.2. Hiper violina

Muzički instrumentarijum je u *igri* istraživanja tehnoloških mogućnosti proširen za verzije hiper instrumenata. *Hyperinstrument project*⁹⁸ osnovan je 1986. godine na Institutu za tehnologiju Masačuseca (Massachusetts Institute of Technology, MIT) na inicijativu Toda Mekovera (T. Machover)⁹⁹, kompozitora i inovatora nove muzičke tehnologije i hiper instrumenata. Hiper čelo (1990/1991) je jedan od prvih instrumenata koji je napravljen u saradnji sa violončelistom Jo Jo Ma (Yo Yo Ma), ne bi li verno bio dosegnut balans tehnologije sa ciljevima muzičkog izvođaštva i lične ekspresivnosti, što se čuje u Mekoverovom delu pisanom za hiper čelo *Begin, Again, Again...*(1991). Kao kompozitor, Mekover pravi sintezu akustičnog i električnog zvuka, simfonijskih orkestara i interaktivnih računara, povezuje operu i rok muziku, a inovatorski odnos prema muzičkoj tehnologiji razvijao je tokom karijere. Bio prvi direktor muzičkog istraživanja na IRCAM-u (IRCAM, Francuska), profesor muzike i medija na Institutu za tehnologiju Masačuseca (MIT Media Lab, SAD) i gostujući profesor na Kraljevskoj muzičkoj akademiji (Royal Academy of Arts, Velika Britanija).

Razvoj hiper violine i hiper gudala odvijao se u periodu 2000/2010. godine kada je u odnosu na dotadašnje patente dodat set akcelerometra, žiroskopa, senzora za silu i bežični prenos (wireless). Dijana Jung (D. Young) bavila se razvojem hiper gudala u okviru Mekoverovog studijskog programa. Nadogradila ga je RF transponderom¹⁰⁰ pomoću kog su podaci izvođenja na sceni slati ka RF transponderu van scene koji je povezan sa računarom. Novi elektronski sistem merenja finih promena položaja, ubrzavanja gudala i sile kojom se na njega deluje. Kompozicije koje su nastale za hiper violinu su *Forever and ever* za hiper violinu i kamerni orkestar (1993) i muzika za projekat *Toy Symphony*.

⁹⁸ Hyperinstrument project, <https://www.media.mit.edu/projects/hyperinstruments/overview/> , pristupljeno 10. jun 2021.

⁹⁹ Tod Machover, <https://www.media.mit.edu/people/tod/overview/> , pristupljeno 10. juna 2021.

¹⁰⁰ RF modul (radio frekvencijski modul) elektronski uređaj koji se koristi za prijem i prenos radio signala između dva uređaja. RF komunikacija sadrži predajnik i prijemnik. Više o načinu prenosa signala u okviru pojma audio veza, videti u: Merc, 2012: 25.

Slika 12: Hipergudalo D. Jung



Kreiranje instrumentarijuma inspirisanog tehnologijom nije uticalo samo na pojedinačne instrumente, već i na „telo” ansambla. Ovu hipotezu ćemo kasnije objasniti na primeru orkestarskog korpusa, koji u isto vreme predstavlja izvođačko telo i konstrukciju sistema kojim se izvodi partitura.

3.1.3. Vajper violina

Predstavljena pre tri decenije od strane Marka Vuda (M. Wood), vajper violina se potvrđuje kao tehnološki naprednija verzija električne violine.¹⁰¹ Savladavši repertoar i karakterističnu građu instrumenta tokom formalnog obrazovanja na Džulijardu (Julliard School of Music), violinista M. Vud je sedamdesetih godina 20. veka predstavio patent i dizajn električne violine, što ga je pozicioniralo na tržištu proizvođača.¹⁰² Sa izumom samodržee vajper violine, napravio je graditeljski iskorak u odnosu na prethodna četiri veka graditeljstva.

¹⁰¹ Detaljnije na zvaničnoj stranici proizvođača: <http://www.woodviolins.com/viper/>, pristupljeno 2. jun 2021.

¹⁰² Biografski podaci Marka Vuda, <http://www.markwoodmusic.com/about>, pristupljeno jun, 2021.



Slika 13: Mark Vud sa Vajper violinom

Sa telom u obliku latiničnog slova „V” vajper violina je ergonomski dizajnirana tako da ne zahteva upotrebu podbratka i podmetača, već naleže na rame svirača pričvršćena kaišem koji u potpunosti oslobađa ruke od kontakta koji je ranije bio neophodan za pridržavanje akustične i prethodne verzije električne violine. Time se leva ruka oslobađa od nekadašnjih ograničenja pokreta koja su zavisila od neophodnog kontakta tj. oslonca violine na tri kontaktne tačke: kontakt glave, ramena i leve šake sa telom instrumenta. Ta promena je veoma značajna zato što daje mogućnost veće slobode pokreta i novih interpretativnih tehnika za sviranje levom rukom. Pragovi na hvatniku su u nivou sa njegovom površinom i imaju ulogu vizuelne orijentacije, a ne određivanja tonских visina. Vajper violina može biti model sa četiri, pet, šest ili više žica, samim tim daje mogućnost šireg registarskog raspona što pojačava sonornost instrumenta. Od kompozitora koji su već posvetili deo opusa za ovaj instrument, treba istaći da se često susrećemo sa primerima savremenih izvođača koji su ujedno i kompozitori dela za vajper violinu, poput kompozitorke srpskog porekla Ane Milosavljević.¹⁰³ U okviru Projekta crveni Vajper (*The Red Viper Project*)¹⁰⁴ predstavljen je spoj muzike za vajper električnu violinu, elektroniku i tradicionalne instrumente poput violine, perkusija, klavira i glasa. Primetan je

¹⁰³ Ana Milosavljević, violinistkinja i kompozitor, <http://www.anamilo.com>, pristupljeno 10. maj 2021.

¹⁰⁴ The Red Viper Project, <http://www.anamilo.com/projects.html>, pristupljeno 10. maj 2021.

princip odnosa prema tretmanu instrumenata koji ima korene u klasičnom obrazovanju Milosavljevićeve i znanjima stečenim na akustičnoj violini, ali i njihovo vešto spajanje sa izvođačkim elementima i efektima iz različitih muzičkih pravaca, od tradicionalne muzike Balkana, do džez, pop, rok i elektronske muzike. Milosavljević je sa Šibojgan orkestrom (Sheboygan Symphony Orchestra) u koncertnoj sezoni 2014/2015 izvela koncert sa svetskim premijerama tri dela:¹⁰⁵ *Vajper koncert za vajper električnu violinu i orkestar* (2014) porudžbina Šibojgan orkestra, kompozicije *Refleksije (Reflections)* za violinu i orkestar (2013) i *Crveni (Red)* za orkestar (2013).

Kada se analiziraju primeri muzičkih dela za električnu i vajper violinu u širem stilskom opsegu se nailazi na dela koja su fuzija različitih muzičkih žanrova i uticaja. Sa te strane može se smatrati da opus za električnu i vajper violinu pripada produktima popularne, masovne kulture, ali sa druge strane nailazimo i na složene kompozicije koje su u rangu dela umetničke muzike po svojoj strukturi, muzičkom sadržaju i interpretativnim zahtevima. Po rečima V. Mikić zahvaljujući tehnologiji u tehokulturi poništava se granica između visoke i niske kulture, podele kojom se bavio Dž. Fisk (J. Fiske) kada je ukazivao na razliku između kritičke i popularne diskriminacije, u kojoj „Koncept kritičke diskriminacije uvek je sadržao, ma koliko potisnutu, dimenziju društvene diskriminacije” (Fisk, 2008: 340). Kritička diskriminacija je svojstvena akademskoj kritičkoj industriji, dok su karakteristike popularne diskriminacije relevantnost i produktivnost. Pošto je popularno funkcionalno za razliku od estetskog, onda je važno to što proizvod u kapitalizmu nadilazi potrebe ljudi i što izbor proizvoda određuje proizvodnju popularne kulture. Tu dolazimo do slučaja električnih i hiper instrumenata koji su funkcionalni, upotrebljivi u proizvodnji popularne kulture i što se, zahvaljujući njima, uspostavlja odnos akademskog i popularnog u savremenoj muzičkoj umetnosti i kulturi. Konkretno, na polju izvođačke umetnosti susrećemo se i dalje sa dvostrukim standardom analize izvođaštva u kom se izvođenje umetničke muzike podvrgava akademskoj kritici, dok se kritika izvođaštva u popularnoj umetnosti izvodi u polju teorija društva i popularne kulture. Zapravo u praksi vidimo kako izvođaštvo umetničke muzike putem medija i performansa nagingje ka tehnikama predstavljanja kojima se koristi popularna kultura, dok popularna kultura pronalazi puteve

¹⁰⁵ Zvanični podatak na: <https://www.sheboyganpress.com/story/entertainment/2014/07/30/sheboygan-symphony-releases-schedule/13392407/>, pristupljeno 11. maj 2021.

institucionalizacije sopstvenih vrednosti. Prelaskom jedne u drugu i kombinovanjem taktika, umreženost ukazuje na izjednačenost aktera u odnosu na nekadašnju hijerarhiju.

3.1.4 *Tape bow* i tehnološki proizvođači multidisciplinarnе umetnice Lori Anderson

Američka umetnica avangarde Lori Anderson, stvorila je umetnički opus koji se može analizirati iz različitih teorijskih disciplina. Nakon prolaska kroz konvencionalni obrazovni sistem u srednjoj školi Glenbard West (Glenbard West, Čikago), pohađala je Mills Koledž (Mills College, Kalifornija). Diplomirala je istoriju umetnosti 1969. godine na Barnard Koledžu (*Barnard College*, Njujork), dok je skulpturu studirala na M.F.A. Univerziteta Kulumbija (Columbia University School of The Arts).¹⁰⁶ U nastavku svog rada koristila je snimljene materijale za stvaranje muzike oblikovane u pop stilu, ali avangardnim postupcima i poetskim sadržajem koji je satiričan i ponekad humorističan. U projektima je fokusirana na tehnologiju, jezik i vizuelno. Pažnju šire javnosti dobila je izdavanjem singla *O Supermen* (*O Superman*, 1981) koji je dospao na drugo mesto britanske liste singlova. Kao pionir u elektronskoj muzici i multimedijalnoj umetnosti, izdvaja se i po izumima koji su uticali na fazu transformacije instrumenata, što je u bliskoj vezi sa temom ovog rada.

¹⁰⁶ Dobitnica je počasnih doktorata na Umetničkom institutu u San Francisku (1980) i Likovne umetnosti na Univerzitetu umetnosti u Filadelfiji (1987), Gugenhajmove stipendije za kreativnu umetnost – film (1982). Snimila je set predavanja o umetnosti koji su snimljeni na 6 LP izdanja koje je izdao Kouv Point Pres (Crown Point Press).



Slika 14: Gudalo sa magnetnom trakom

Objedinjeni na izložbi u londonskom Moss umetničkom centru (Moss Art Centre, 2018) izumi instrumenata pod nazivom Izmišljeni instrumenti (*Invented instruments*) bili su presek Andersonovih izuma koji su izrasli iz tela violine.¹⁰⁷ Gudalo sa magnetnom trakom (*Tape bow*, 1977) jedno od najpoznatijih izuma Andersonove izvedeno je u saradnji sa Bobom Bieleckim (B.Bielecki). Gudalo sačinjeno od drvenog dela gudala i snimljene magnetne trake na mestu struna, proizvodi ton na violini koja ima montiranu glavu za magnetnu traku na mestu kobilice. Gudalo sa magnetnom trakom predstavlja potpuno transformisan oblik gudala, ali i zvuka koji zavisi od snimljenog uzorka na samoj traci. Njegovi delovi, način na koji se koristi i pridržava, kao i proizvodnja zvuka ukazuju na suštinsku promenu i pomeranje granice uticaja tehnologije na izvođačku umetničku praksu. L. Anderson je modifikovala prvu verziju gudala sa kojim je

¹⁰⁷ Instruments Created by Art and Technology Trailblazer Laurie Anderson on Display at Moss Arts Center. (16. April 2018). *The Roanoke Star*. Preuzeto sa: <https://theroanokestar.com/2018/04/16/instruments-created-by-art-and-technology-trailblazer-laurie-anderson-on-display-at-moss-arts-center/>

svirala u filmu *Dom hrabrih*, tokom segmenta emisije *Late Show* u kojoj zvučno manipuliše rečenicom S. Burouga (Villiam S. Burroughs).¹⁰⁸ U intervjuu sa autorom brošure za izložbu Izmišljeni instrumenti Kevinom Konkenonom (K. Concannon) otkrila je da je začetak ideje za stvaranje gudala sa magnetnom trakom bio tokom naizmeničnog sviranja violine i pokušaja da postavi traku na glavu uređaja ne bi li je montirala. Postojala je sličnost pokreta za izvršavanje obe radnje. Ova verzija gudala je našla upotrebu u njenim delima, ali ne samo za proizvodnju zvuka koji je muzički, već i za ulaženje u semantičku oblast istraživanja i značenja reči, zatim igre u kojoj su reči dobijale nova značenja.¹⁰⁹ Konkretno na primeru dela *Trio za gudalo sa magnetnom trakom (Tape bow trio, 1978)*, povlačenjem gudala u jednom pravcu dobija se zvučni rezultat reči izgovorene na engleskom jeziku *Yes*, dok sviranjem u drugom pravcu zvuči kao izgovor reči *Say*. Anderson u svom radu ističe da pripovedanje vodi ka stvaranju umetnosti ne samo u verbalnom performansu, već i instrumentalnom. Violina kao inspiracija za izume dovela je i do ideje o *Viofonografu (Viophonograph, 1975)* koji u telu violine ima ugrađen gramofon na baterije i koji reprodukuje ploču sa snimljenim materijalom. Reprodukovanje zvuka pravi gudalo na kom je zakačena igla za fonograf.

¹⁰⁸ Zvučni primer se nalazi na: *Late show* (Live), <https://www.youtube.com/watch?v=6X5SMe8eO-U>

¹⁰⁹ K. Concannon. (2018). *Laurie Anderson: Invented instruments*. Blacksburg : Moss Arts Center Gallery, <http://static1.1.sqspcdn.com/static/f/1448238/27905827/1526157985383/LaurieAndersonFinalBrochure.pdf?token=KLnA6H2rsKB7Egh%2BT1j8JE4190Q%3D>



Slika 15: Viofonograf



Slika 16: Raspevana violina

Odsustvo violine u prisustvu njenog hibridnog zvuka demonstrirala je na patentu zvanom *Raspevana violina* (*Singing violin*, 2016).¹¹⁰ Ovde nije u fokusu sinteza semantičkog i muzičkog koja je inače prisutna u obradi glasa sa *glasovnim filterima* za koje se Anderson rado opredeljuje u svom radu. Audio dreg (eng. *drag* u smislu prelaska ženskog glasa u muški registar ili obrnuto), dreg kraljica je najčešće muškarac koji interpretira ženstvenost dok je dreg kralj obično žena koja reprezentuje muškost. Izmenjen glas je koristila kao predstavljanje glasa autoriteta odnosno vlasti, dok ga je u radu *Još jedan dan u Americi* (*Another day in America*, sa albuma *Homeland*, 2010) koristila za davanje istorijskih ili socio-političkih komentara.¹¹¹

Iako Lori Anderson ima širok opseg umetničkog izražavanja navedeni primeri su istaknuti kao eksperimentalni, avangardni i snažno utiču na pojam prakse i intertekstualnih veza koje razvija u kontaktu sa performativnom praksom, multimedijalnom umetnošću, semiologijom i drugim oblastima umetnosti, ali i kontekstima društveno-političkih tema.

¹¹⁰ Laurie Anderson. (2016). *Singing violin*. The New Yourk Public Library, <https://www.youtube.com/watch?v=v2blPqzJzDU>

¹¹¹ Na naslovnoj strani albuma Anderson je predstavljena kao lik Harisa Bergamota (tako je nazvan glas koji daje komentare) sa crnim brkovima i jakim obrvama.

3.1.5 Akustika u signalima: odnos prema tonu naspram zvučnih efekata

Pored vida, slušanje je jedan od glavnih fenomena ljudskog čulnog iskustva. U segmentu posvećenom akustici treba napomenuti da se u okviru problematike vezne za zvuk dalji tekst bazira na živom izvođenju, a ne primerima snimanja i produkcije zvuka. Tehnologija električnih gudačkih instrumenata šire je postavila zvučne amplitude tonova. Povećanjem broja na četiri ili više žica proširio se i tonski opseg, kao i menzura vrata instrumenta. Drugi element koji utiče na odnos izvođača prema tonu je telo instrumenta koje nije rezonantno već pločasto i koristi se skupom tehnologija od predpojačivača do zvučnika da bi proizvelo zvuk. Leo Fender je postavio osnove za dalje tehnološko razvijanje električnih violina i što je važnije, osnovu za razvijanje zvučnih efekata koji su srž električnih instrumenata, jer transformisani zvuk instrumenta vernije zastupa razlike u uverenjima i stavovima umetnika/izvođača. U procesu proizvodnje zvuka jasno je da postoje materijalne razlike između akustičnih i električnih instrumenata, ali važan je kontekst koji se gradi sa električnim instrumentima koji transformišu tradicionalne procese proizvodnje zvuka. Fenomenologija zvuka upućuje na promene i na to da je zvuk *diskurs* kako ga definiše Ivana Ančić.

„Zvuk je u svojoj svojoj raznovrsnosti postao materijal hibridnog i interdisciplinarnog umetničkog rada. Zvuk je postao materijal čijim posredovanjem umetnik zastupa zamisli, uverenja i emocije, odnosno značenjske reprezentе konteksta muzike na koji se poziva, koji razara ili stvara.[...] U kulturnom kontekstu, pojava društvenih mreža i drugih oblika medija preoblikovala je način na koji konzumiramo, slušamo, pa čak i uživamo u muzici i stvorila je novi diskurs zvuka” (2016: 31).

U sveukupnom pogledu na kulturu koja ima pojačan uticaja na sva čula, pomenuti spektar zvučnosti daje odgovor na senzacije kulture. Da bi odsvirao veće kontraste izvođač koristi *reverb* kao prostorni zvučni efekat.¹¹² Može slikovito dočarati različite utiske o zvuku, od onog koji se čini da dolazi iz druge prostorije do zvuka koji se prenosi u velikim koncertnim prostorima. Refleksija zvuka može šaputati ili atakovati na sluh publike, jer se sa ovim efektom takođe može kontrolisati i birati da li se želi duže ili kraće odbijanje signala, odnosno reverba. U kojoj meri reverberacija utiče na emocionalne karakteristike koje se prenose zvukom u okviru

¹¹² „Reverberacija (*reverberation*). Zadržavanje zvučne energije unutar prostorije i nakon prestanka rada zvučnog izvora. Pojava se javlja usled višestrukih refleksija zvuka od graničnih površina prostorije, uz istovremenu apsorpciju dela njegove energije i slabljenje zvučnog polja po eksponencijalnom zakonu.” U: Merc, 2012: 126.

interpretacije? U testu koji je grupa istraživača sproveda na tu temu, urađeno je istraživanje na duvačkim i gudačkim instrumentima da bi se došlo do rezultata da su dužina i količina odjeka imali jak uticaj na različitost emocionalnih reakcija (Mo, Wu & Horner, 2016). Testiranja koja su prethodila njihovom, uglavnom su se bazirala na jačini odjeka i proučavanju prostiranja zvuka (L. Cremer, H. A. Muller, T. J. Schultz) i vremenske komponente u reverberaciji (D. Vastfjör, P. Larsson, M. Kleiner). Testiranja su rađena na uzorku slušalaca različite muzičke preferencije, koji su ocenjivali zvučne uzorke. Istraživanje uticaja reverba na emocije slušalaca dalo je pozitivni odgovor na nekoliko pitanja: Da li se pojačavaju emotivne karakteristike sa jačinom reverba, kakve efekte proizvodi vreme reverberacije (i da li veličina koncertnog prostora na to utiče)? Da li su zvuci bez reverba emotivno neutralni?

Vremenska preklapanja koja su se kao problematika pojavila sa novim medijima, dovela su do struktuiranja vremenskog kontinuuma, ponajviše u postupcima filmske ili televizijske montaže (H. Bergson, 1999). U vremenskom aspektu proizvedenog zvuka može se metaforično reći da su ta preklapanja oslikana sa efektom odlaganja (*delay*). On vremenski manipuliše zvukom i tako što kasni u odnosu na aktivnost sviranja. Vreme između proizvedenog zvuka i onog koji kasni se takođe može kontrolisati.

Poput montažnog postupka nastaje i efekat *lupa* (*loop*). On se takođe uklapa u metaforu slojevitosti vremena jer njegovu osnovu čini prva odsvirana sekvenca koja se ponavlja u krug i na koju se u nastavku muzičkog toka dodaju naredne sekvence koje takođe imaju sopstveno kružno kretanje. One su različite po organizaciji muzičkog materijala, ali su usklađene u planiranom harmonskom toku. Vremenska preklapanja segmenata koji sadrže svoja mikro vremenske dimenzije, na makro planu u kružnom kretanju uspevaju stvaraju kontinuum trajanja kompozicije. Zahvaljujući slojevitosti efekat *lupa* otvara i mogućnost šireg višeglasja u odnosu na višeglasje koje je bilo moguće na akustičnoj violini, kao melodijskom instrumentu koji ne može da izvede polifoniju kao što je to moguće na klaviru ili harmonici. J. S. Bah je u solo sonatama i partitama dosegao maksimalne potencijale ovog instrumenta što se tiče višeglasja, što se može potvrditi na primeru *Solo sonate g-mol, br. 1 BWV 1001*, u drugom stavu *Fuga: Allegro*. Sa električnim violinama višeglasje se ostvaruje sa većom gipkošću u kretanju glasova, jer se proizvodnja zvuka prenela sa instrumenta na proširen sistem koji podrazumeva električnu violinu

i tehnološku nadogradnju (pojačalo i ozvučenje) koji čine jedinstven instrument za proizvodnju zvuka.

Efekat koji menja boju zvuka je efekat promene visine zvuka bez promene trajanja njegove dužine (Pitch shift) koji olakšava sviranje u tonalitetima sa više predznaka (povisilica i snizilica) zahvaljujući instant transponovanju zvuka, time se takođe proširuje opseg tonova koje instrument ima. Ranije su akustični, netemperovani instrumenti koristili mogućnost promene, tačnije proširivanja opsega opuštanjem ili zatezanjem žica zarad prelaska granice za pola ili ceo ton. Ukoliko je to bilo moguće i za nekoliko tonova. Sa ovim efektom na električnom instrumentu, visine su precizne i sa lakoćom se dolazi do njih.

Izobličenje zvuka u efektu *distorzije* koja nastaje u audio uređajima, tačnije u odnosu mikrofona-zvučnik ili pojačala i zvučnika, daju grubu teksturu zvuku. Tradicija negovanja lepog tona gudačkih instrumenata suočila se sa dionizijkim principom u čijoj srži je ambivalentnost. Dionizijski princip stvara i uništava život, održava cikličnost.

Određen i jasno oblikovan ton apolonijuskog principa u instrumentalnoj muzici akustičnih instrumenata stoji nasuprot zvučnih ekstaza distorzije i povratka na red uz upotrebu drugih efekata. Paleta svih nijansi distorzija je široka i koristi se u odnosu na subjektivan odnos muzičara prema zvuku. Zato ne postoji jedinstveni obrazac njene upotrebe. Pojedinačne ili multi-efektne pedale koje sadrže procesor za primenu višestrukih efekata su deo tehničke opreme koja se u tu svrhu koristi.

Efekti koji su navedeni ne primenjuju se automatski. Procenti njihovog doziranja se kod svakog izvođača individualno određuju, s jedne strane prema mogućnostima samog instrumenta jer isti procenat, na primer, reverba ne daje isti zvučni rezultat na violinama različitih proizvođača, a s druge strane, procenat efekata je u sklopu odluka koje izvođač oblikuje prema viziji krajnjeg zvučnog rezultata. Akustika zvuka prevedena u signale ostvaruje različite kontekste u smislu da se svaki efekat samostalno razvija i predstavlja diskurs određenih misli i namera. Improvizacija u kombinovanju zvučnih efekata se u slučaju te transformacije ističe kao novi kvalitet savremenog izvođačkog postupka koji zavisi isključivo od instrumentaliste, a ne od kompozitora kao što je to bio slučaj u prethodnim epohama.

Novi modeli muzičke instrumentalne *retorike* nastaju novim umetničkim postupcima koji ukazuju na način mišljenja iz kojih su proistekli. Uobličavanje zvučne slike je zajednički princip u izvođačkom pristupu na električnim i akustičnim instrumentima. Ona pomiruje prelaze iz modernizma u postmodernizam, čak možemo reći i u „postpostmodernizam” koji je Iv Mišo (2004) okarakterisao kao umetnost u plinovitom stanju, onu koja se nalazi svuda zahvaljujući odnosu koji se uspostavlja kroz estetiku umetnosti u doba kulture.

3.1.6 Na raskršću: od *izvođenja* do *izvedbe*

Tražeci istorijski momenat u kom se izvođaštvo promenilo i krenulo sa razvojem u dva pravca treba pronaći u istorijskom periodu u kom se izvođač iz pozicije interpretiranja/predstavljanja sadržaja, okrenuo izvođenju kao procesu koji uspostavlja značenja i veze sa drugim umetnostima i sadržajima van umetnosti. Razlikovanje pojmova izvođenja (eng. *performing*) i izvedbe (*performance*) u institucionalni diskurs uveo je Džon Lengšo Ostin (J. L. Austin) (*How to do things with words*, 1962) koji u filozofske tekstove uvodi performativne iskaze, objašnjavajući ih u odnosu na razlike prema konstativima. Dok se izvođenje odnosi na izvođačku praksu i ukazuje na njegov materijalni proizvod, izvedba s odnosi na proces izvođenja. Ova razlika je suštinska za podelu pojava u muzičkom izvođaštvu jer u drugoj polovini 20. veka i početkom 21. veka paralelno delovanje interpretatora koji se bave *izvođenjem* i onih koji se bave *izvedbom* dovodi do zbunjuće situacije kada treba odrediti podvrste u oblasti muzičkog instrumentalnog izvođaštva. U prilog tome govori i činjenica što se u drugim vidovima umetnosti odnos prema izvođenju intenzivno razvijao dok je instrumentalno izvođaštvo bilo zavisno od kompozitorske prakse i u manjem broju slučajeva pojedinačni primeri individualnog izvođenja su manje vidljivi u odnosu na primere umetnika iz oblasti teatra, vizuelnih umetnosti, baleta, plesa, bodi arta, hepeninga). Ovi termini su se dalje razvijali u okviru američkog akademskog područja studija performansa (*performance studies*). Ričard Šekner (R. Schechner), koji postavlja pojam

performansa u područje koje prevazilazi umetnost i odnosi se na različite izvođačke prakse u umetnosti, kulturi i društvu. (prema Šuvaković, 2011: 532).¹¹³

Kada je konceptualna umetnost bila na vrhucu, umetnost performansa postaje priznata kao poseban umetnički medij. Mesta za izvođenje postaju muzeji, festivali, tada se prepoznaju postupci umetnika koji sudelovali u prethodnim decenijama a koji su se izražavali u suprotnosti sa konvencijama tadašnjih institucija. Kronos kvartet je osnovan u tom periodu (1973) i započeo put nekonvencionalnog umetničkog istraživanja u okviru konvencionalnog, klasičnog kamernog sastava, što se vidi u njihovim programima koji obuhvataju kretanje kroz repertoar eksperimentanih, tehnicističkih, šamanskih, konceptualnih i kulturoloških dela, zahvaljujući kojima je kvartet razvijao oblike performansa koje je izvodio uz povezivanje sa različitim kulturama, problemima društva, tehnologijom, različitim umetničkim pravcima.

Pre osnivanja Kronos kvarteta njegovi članovi su svirali klasičan repertoar za kvartet koji je obuhvatao istaknuta dela kamernе muzike za ovaj sastav.¹¹⁴ Poslednju postavu kvarteta čine violinisti D. Herington i Dž. Šerba, violista H. Dat i violočelistkinja Sani Jang (Sunny Yang).

Iz serije intervjua koji su rađeni za Radio Beograd 2 sa D. Heringtonom,¹¹⁵ može se shvatiti odnos američkih kompozitora prema klasičnim sastavima ansambala i da im je klasični gudački kvartet kao izvođački sastav postepeno bivao sve manje aktuelan. P. Bulez je u tom periodu tvrdio da je gudački kvartet mrtav,¹¹⁶ ali kada D. Harington čuo kompoziciju *Crni anđeli: Trinaest slika iz Mračne zemlje za električni kvartet i udvostručene udaraljke* (1970)¹¹⁷ kompozitora Džordža Kramba (G. Crumb), nije mogao da se složi sa Bulezom. Tematska

¹¹³ Džon Mekenzi (J. McKenzie, 2001) uspostavlja višeslojni oblik pojma koji se može sagledati kao institucionalni, tehnološki i kulturni oblik performansa. Iz te pozicije se dalje razvijaju teorije koje su objedinjene u radovima H. Bial (2004) i R. Goldberg (1979), dok se u digitalnom dobu pojam performansa menja i uspostavlja nove taktike u oblasti teatra, plesa, muzike, čime se detaljno bavio S. Dixon (2007).

¹¹⁴ Prvu postavu su činili: osnivač i prva violina David Herington (D. Harrington), Dž. Šerba (J. Sherba), Henk Dat (Hank Dutt) i Džoan Žanreno (Joan Jeanrenaud). U nastavku karijere deo postave su bili i: Džefri Zajgler (J. Zeigler), Džim Šalenderger (J. Shallenberger), Tim Kalian (T. Kallian), Volter Grej (W. Gray), Ela Grej (E. Gray), Roj Luis (R. Lewis), Džoan Žanreno (J. Jeanrenaud), Dženifer Kalp (J. Culp).

¹¹⁵ Intervjui su emitovani u radio emisiji *Vreme muzike*, urednice i voditeljke B. Žižić. Prvi je snimljen u Istanbulu (1994) na istanbulskom muzičkom festivalu, a drugi (1995) u istom gradu na džez festivalu. Treći intervju je rađen kada je kvartet učestvovao na *Laki strajk džez festivalu* u Srbiji (1996) i u Novom Sadu (2012).

¹¹⁶ Blog University of Michigan, (02.01.2014). *Artist interview: Kronos quartet's David Harrington*, preuzeto sa <https://ums.org/2014/01/02/interview-kronos-quartets-david-harrington/>

¹¹⁷ *Black Angels: Thirteen Images from the Dark Land* (1970)

slojevitost tog dela ukazivala je da gudački kvartet može i dalje biti aktuelan medij kojim se kompozitori koriste, što pojačava činjenica da u tom konkretnom delu kompozitor upisuje svoj doživljaj događaja koji su obeležili Vijetnamski rat. Probleme savremenog sveta iskazuje nekonvencionalnim kompozicionim postupcima ali i simbolično uvodi elemente iz muzičke prošlosti u vidu citata iz kvarteta *Smrt i devojka* F. Šuberta i *Violinske sonate g-mol, B.g5 Davolji triler* Đ. Tartinija.

Savremene umetničke prakse u sistemu medijskih posredovanja neprekidno su pomerale granice institucije umetnosti u društvu. U mreži kompozicija koje su kompozitori pisali za Kronos kvartet granice umetničkog i svakodnevnog su bile porodne, jer se intervenisalo u društvu, svakodnevici u kojoj su sve više pokretana pitanje Holokausta, AIDS-a, nasilja prema homoseksualcima u slično.¹¹⁸ Ana Vujanović (2007) ukazuje na širinu problemskih okvira performativnosti u oblasti razvoja performansa, jer je bila problematična teza odvojenosti umetničke i svakodnevne stvarnosti.¹¹⁹ „To naročito važi ako se imaju u vidu savremene koncepcije umetničke reprezentacije koje su koncipirane kao procedure zastupanja i konstruisanja, a ne samo predstavljanja i komentarisanja stvarnosti. Na tom rascepu se bazirala modernistička teza o nezavisnosti umetnosti od društvene prakse, kojoj je tako, na primer, promakao proces komodifikacije umetničkog dela, a on je jedan od ključnih za umetnost 20. veka” (61).

Na koji način je Kronos kvartet uspeo da u istu ravan postavi principe muzičkog izvođenja sa izvođenjem u hepeningu, konceptualnom izvođenju ili savremenom teatru? Odgovor ukazuje na dva postupka koja su uveli u svoju praksu. Prvi otkriva odnos muzičara prema zvuku kvarteta i neprestanom istraživanju koje proizilazi iz skoro stvaralačkog odnosa izvođača uključenih u stvaranje kompozicija koje su porudžbina kvarteta. Događalo se da se zvučni rezultat kompozicije potpuno izmeni u odnosu na onu koju je kompozitor prvobitno osmislio i zapisao. Na taj način zajedničko komponovanje takođe predstavlja proces, intervenciju, na prvom mestu u svet kompozitora, a zatim i okružujući svet. Drugi postupak

¹¹⁸ Detaljnije u: Prasad, Anil. (2014).

¹¹⁹ Vujanović analizira performativnost performansa iz pozicija: analitičke filozofije u kojima su prisutne performativne i neperformativne izvedbe, dok naglašava da se u poststrukturalizmu ne može pratiti ista podela jer je izvođenje u poststrukturalizmu materijalni čin i izvođenje otvara svoju označiteljsku mrežu i intertekstualnom okruženju. Iz ugla teorijske psihoanalize ističe da je fokus na referentu performansa. Promena sa se odnosi na to da u drugačijim okolnostima performativ dobija drugačije značenje jer proizvodi drugačije referente. Vujanović takođe analizira performativnost performansa i kroz institucionalne aspekte performativnosti.

primenjuje se u vidu neponovljivog izvođenja „Osim toga, na koncertima gotovo nikada ne sviramo dela koja su publici poznata. Kada snimamo ploču, to su takođe nove kompozicije koje na koncertima sviramo samo ukoliko negde gostujemo retko ili prvi put. Uvek pokušavamo da stvorimo nešto novo. [...] Na sličan način nastaju svi kompakt diskovi i snimci, oni nikad nisu zamišljeni unapred kao gotovi. *Komadi iz Afrike* su snimani osam godina” (Herington, 2012). Sklonost ka neponovljivosti izvođenja karakteristična je za performans pre nego za praksu interpretacije značajnih kompozicija autora iz prošlosti. U istom intervjuu Herington ističe da se dešavalo da ukoliko dođu u kontakt sa delom koje ih fascinira, uvežbavaju ga istog dana kada se održava koncert. Ovakav pristup se čini kao skoro neprihvatljiv u pristupu izvođenju konvencionalnog dela, koje zahteva vreme za usvajanje i doslovno interpretiranje oznaka u partituri, jer izvođač mora da disciplinuje svoj doživljaj muzike prema uputstvima iz partiture.

Sloboda i spontanost kojoj teži Kronos kvartet bila je prisutna i u postupcima umetnika koji su radili u okviru *Blek Mauntin Koledža (Black Mountain College)*. Vraćajući se u još jedan letnji semestar 1952. godine Dž. Kejdž i M. Kaningam (Merce Cunningham) su organizovani neimenovani događaj u okviru koga je Kejdž uveo principe Zenbudizma, koji je tadašnja studentkinja Fransin Duplesi-Gre (F. Duplesix-Gray) objasnila: „Umetnost ne treba da bude drugačija od života, nego radnja u okviru života. Kao i ceo život, od nesreća, šansama, raznolikostima, poremećajima i trenutnoj lepoti” (Goldberg, 1979: 82).

U okviru savremene umetnosti koju je od devedesetih godina 20. veka analizirao Nikolas Burio (Nicolas Bourriaud) uveden je teorijski diskurs o kretanju specifičnih umetničkih postupaka. Burio je u vizuelnim umetnostima primetio da se u to vreme umetnici ne bave istim pitanjima kao ranije i da analizu njihove umetnosti treba započeti od razumevanja situacije iz koje su umetnici začeli svoje ideje. Pojmovi relacije estetike i umetničke postprodukcije predstavljaju koncepte koje je usvojila i praksa muzičkog izvođaštva. Korak dalje u analizi performativne umetnosti može napraviti veza sa ovim pojmovima. Burio je ukazao na to da se u relacionoj umetnosti značenje razvija kolektivno, a ne u prostoru pojedinačne potrošnje. Dok je avangardna performativna umetnost inicirala interakciju sa publikom tokom izvođenja dela/događaja i to zbog otvorenosti forme, razlika u odnosu na relacionu umetnost je ta što je učesnik imao ograničenu slobodu. On takođe primećuje da u odnosu na potrošača koji je učestvovao u stvaranju značenja umetničkog dela, pogotovo u kontekstu Ekovog koncept

otvorenog dela i Bartovog koncepta smrti autora, koji polaze od toga da su sva dela otvorena, i smatra da samo dela relacione umetnosti imaju taj kvalitet: „[...] dok je u prošlosti u pitanju bila težnja ka proširivanju granica umetnosti i istraživanje odnosa koji vladaju unutar sveta umetnosti, novija umetnost bavi se istraživanjem relacija izvan umetnosti, u okviru kulture eklekticizma u kojoj umetnost pruža otpor pritisku 'društva spektakla'” (Arnautović, 2009: 744).

Burio ukazuje na promenu u kojoj umetnički objekt nije određen materijalno, ni konceptualno, već relaciono, odnosno on više ne teži proširivanju granica umetnosti već se bavi istraživanjem relacija izvan umetnosti. U tom smislu delovanje Kronos kvarteta jeste relaciono, od izvođenja muzičkog dela koje nije materijalno određeno, ni konceptualno, njega koriste da bi se povezali sa istorijskim trenutkom, poput onog u kom Heringon objašnjava da je tokom turneje u Japanu vežbao kompoziciju Ištvana Marte (I. Márta) dok je na televiziji emitovan snimak revolucije u Rumuniji. Tada je shvatio da je to muzičko delo zvučni plan tog događaja, da povezanost sa kompozitorima iz celog sveta uspostavlja savremenu sliku muzičke umetnosti, da kvartet može biti platforma za ukrštanje generacija i kultura. Zato se ovaj sastav posvetio izvođenju kompozicija savremenih autora. Stalan protok kompozicija poput informacija, uspostavlja komunikaciju na globalnom nivou. Koncertni događaj ne predstavlja ta dela već izaziva reakcije, baš kao što i u načinu stvaranja dela traže relacije. *Zagrlj me čvrsto susede u ovoj oluji* delo Aleksandre Vrebalov za Kronos kvartet pobudilo je u izvođačima emocije samim tim što je to bilo prvo delo za ovaj kvartet koje je nastalo u ekstremnim uslovima. Nastajalo je u vreme NATO bombardovanja Srbije 1999. godine. Trebalo je osetiti i razumeti kompozitora u toj situaciji i proširiti taj osećaj u javnu sferu.¹²⁰

Postupci performansa u instrumentalnom izvođaštvu uvode poetiku izvođača na scenu, zahvaljujući mogućnosti da re-komponuje delo, poveže ga sa značenjima drugih okružujućih tekstova svakodnevnog života, tradicije, tehnologije. On interveniše u svet sa namerom da utiče na aktuelna zbivanja u društvu, kulturi i umetnosti, da uspostavi vezu sa stvarnošću, da bude podjednako prihvatljiv referent izvedbe (*performance*) kao što je to izvođač u interpretaciji dela (*performing*), prema kom teži da se uskladi ne bi li ublažio otpor konvencionalnosti umetničke institucije da podjednako tretira izvođenje i izvedbu na sceni.

¹²⁰ Saradnja kompozitorke A. Vrebalov i Kronos kvarteta rezultirala je izvođenjem njenih dela: *Panonia Boundless, The Sea Ranch Songs, Bubbles, My Desert, My Rose*.

3.2 Transformacija orkestarskog tela – Od simulacije ka simulakrumu

Teorije tela koje su tokom postmodernizma razvile diskurse o odnosu tela i identiteta, tela i biopolitike, tela u odnosu na medijsko okruženje, kao i tehnologije i tela, uticale su na zaokret u promišljanju tela u muzičkoj umetnosti.¹²¹ To direktno pokreće pitanja i u oblasti muzičkog izvođaštva, poput onih koja se odnose na pojam tela u ovoj oblasti, kakvi su oblici njegove pojavnosti, dokle dosežu njegove granice i da li se menja u odnosu na okruženje društva i kulture? Tehnokultura je različitim medijskim sistemima uticala na izgrađivanje novih oblika pojavnosti tela u muzičkoj umetnosti/tehnomuzici, zato se pod tim pojmom ne podrazumeva telo kao biološka opna koja razdvaja umetnika od spoljašnjeg sveta, već se telo prepoznaje i u oblicima kompozicije, izvođačkog aparata (medijskog tela), tela izvođača i slušalaca (Mikić, 2004). Polazeći od prisustva tela na sceni kada se pojavljuje u punom fizičkom kapacitetu, medijsko prikazivanje je automatski pokrenulo problematiku pojavnosti, prisutnosti i odsutnosti tela, kao i njegovom hibridnom obliku. Teorijska razmatranja svakog oblika tela proširila su značenja koja se u njega upisuju, pa se u slučaju izvođačkog tela tema može promišljati i na nivou korpusa različitih instrumentalnih ansambala, koji se tokom interakcije sa tehnologijom i njenim prodiranjem u telo ansambla transformišu i prevazilaze svoju dotadašnju interpretativnu funkciju. Ona je pre transformacije bila jedina njegova funkcija, a promene kojima je njegovo telo podvrgnuto, događale su se na nivou izmena koje su uspostavljali kompozitori. Menjan je sastav ansambla, najčešće u skladu sa konvencijama koje se vezuju za žanr i formu dela (concerto grosso, koncert, simfonija), koje su podrazumevale određen broj izvođača i grupe instrumenata. Značenja koja su počela da se upisuju javljaju se u kontaktu sa novim medijima, u kojima je prikazivanje pokrenulo pitanja identiteta, roda, ekonomskog standarda, pa je postalo važno uspostavljanje balansa u broju muških i ženskih svirača, kao i to da li orkestar sastavljen od državljana Izraela može da nastupa u Palestini, da li je ansambl pod pokroviteljstvom države ili neke druge važne institucije, i druga. Digitalizacija je, konkretno, započela proces transformacije orkestarskog tela, jer je promenila njegovo biološko bivstvovanje. U duhu razmišljanja Žana Bodrijara (J. Baudrillard) o političkom i potrošačkom društvu, o paradigmama kao što su simulacija, simulakrum, mediji, informacijska nauka i nove tehnologije, a primenom

¹²¹ Neki od domaćih autora koji su se bavili teorijama tela su: Miško Šuvaković (2001), Jelena Novak (2017) i Bojana Cvejić (2004).

teorije simulacije moguće je objasniti transformacije pomenutog orkestarskog tela.¹²² Po uzoru i analogiji sa Bodrijarovim razmišljanjima o fazama kroz koje telo prolazi (Bodrijar, 1991), a to su faze metamorfoze, metafore, metastaze, sličnost se pronalazi u procesu transformacije orkestarskog tela, u kojem se definiše kao: „biološko telo”, hibridno/simulirano i digitalizovano telo (koje se prikazuje kao virtuelni antipod biološkom).

3.2.1 Biološko telo ansambla

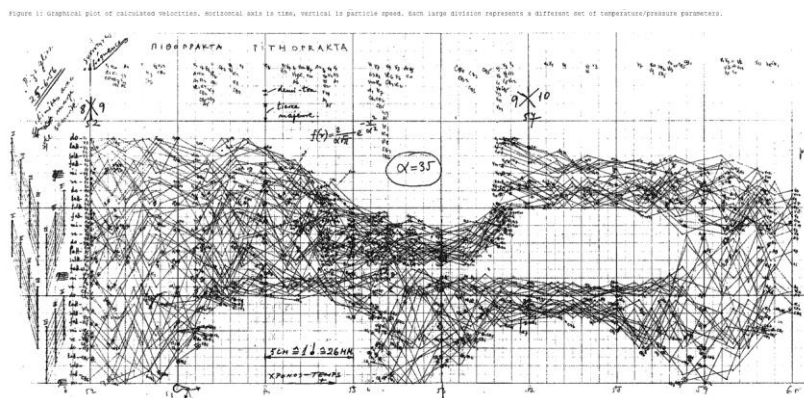
Termin *biološko telo* koristio bi se da označi čistoću korpusa, oslobođenog od upotrebe tehnoloških aparata u svom sastavu, to je ansambl koji je određen kroz odnos ljudskih tela sa telima akustičnih instrumenata. Svako telo je obeleženo istorijom, specifičnostima svog postojanja i različitim režimima delovanja. Metamorfoza kao prva faza transformacije tela koju je označio Bodrijar ima analogije sa biološkim telom orkestra, jer se u oba slučaja promene ne događaju u celom telu odjednom, već parcijalno. Počeci biološkog tela orkestra vezuju se za barok i razvoj gudačkih instrumenata, kao i oblika solističkog muziciranja. Struktura baroknog orkestra je prepoznatljiva. On je, pored gudačkog korpusa, imao u svom sastavu čembalo i manji broj duvačkih instrumenata u odnosu na sastav orkestra koji su koristili bečki klasičari (J. Hajdn, V. A. Mocart i L. v. Betoven). Tokom vekova koji su usledili promene su se dijahronijski pojavljivale u segmentima kao što su napredak u izradi instrumenata, veština izvođačke tehnike, tretman orkestra od strane kompozitora, kao i društveno-socijalnih i istorijskih uslova.¹²³ Veliki uticaj na dalji razvoj orkestra imali su u 19. veku L. v. Betoven i R. Vagner. U odnosu na barokni sastav, udvostručen je broj duvačkih instrumenata (flaute, oboe, klarineti, fagoti, horne, trube, trombone, tuba) i proširene su njihove zvučne i tehničke mogućnosti. Promene su se nizale bez uticaja orkestarskih svirača na te promene. Ž. Bodrijar (1994a) opisuje to opšte stanje u fazi metamorfoze: *Telo metamorfoze ne zna za simbolički poredak, nego samo za vrtoglavo smenjivanje u kojem se subjekt gubi u ritualnom nizanju.* (Bodrijar, 1991: ³¹)

¹²² Orkestarski korpus definišemo kao telo, sa svim svojim karakteristikama nastanka, postojanja i delovanja.

¹²³ Istorijski i društveno-socijalni uslovi su uticali na održavanje i opstanak orkestra kao institucije, tako da dugu tradiciju postojanja imaju: The Leipzig Gewandhaus-Konzerte (osnovan 1743. godine); The Société des Concerts du Conservatoire Paris (1828); Wiener Philharmonische Konzerte (1842); Berlin Philharmonisches Orchester (1882). Među najstarijim orkestrima u Americi su New York Philharmonic-Simphony Orchestra—osnovan pod imenom The New York Philharmonic Orchestra (1842). U Srbiji: prvi simfonijski orkestri su bili Muzika kraljeve garde (1899); Beogradska filharmonija (1923); Orkestar Radio-televizije Srbije (1937); Niški simfonijski orkestar (1953) i drugi.

Sa svakim novim preuzimanjem oblika i uloga, telo metamorfoze iščezava, ali ne umire. U stalnom repetiranju ponašanja po pravilima u odnosu na koje se orkestarsko telo identifikuje, ono kao subjekt nema prostora za ispoljavanje sopstvenog identiteta, svojevoljno oblikovanje i za istupanje. Ono postaje samo transmieter u mreži označitelja. Subjekt je stavljen u drugi plan u odnosu na ulogu koju zauzima, on bleedi, ali ne umire. Uloga se opredeljuje kao izvođačka i karakteriše je živo muzičko izvođenje.

Primer 13: Ksenakis, grafični zapis dela *Pithoprakta*



Tendencije savremene umetnosti u muzici su iskušavale orkestarski korpus transformacijom grafike u partituri, poput one koju vidimo u delu *Pithoprakta* (1955/56) Janisa Ksenakisa (I. Xenakis). Takođe su odredile najrazličitije kombinacije instrumentalnih grupa u orkestru, koje su sastavljene nezavisno od nekog ustaljenog standarda, ne poništavajući ga, već tražeći način da ga transformišu. Tako se stiglo do druge faze transformacije orkestarskog tela, koji se može odrediti kao hibridna. Uvođenjem novih tehnologija i interaktivnih sistema pravi se simulacija biološkog orkestarskog tela u trenutku performansa.

3.2.2. Hibridno telo

Kako izgleda orkestarsko telo ako se obeležava odrednicom hibridno? Sam po sebi pojam hibridno upućuje na spajanje dva različita elementa. U slučaju hibridnog orkestra to bi značilo da se spajanjem disciplinarnih i medijskih praksi, dobija spoj biološkog i tehnološkog. Poput postupaka manipulacije u genetičkom inženjeringu, kompozitor spaja delove tehnologije sa telima instrumenata i izvođača, da bi konstruisao funkcionalnije izvođačko telo orkestra. Sa *tejp*

muzikom ono dobija prvu „protezu”. Termin *tejp muzika* (*tape music*) upotrebljavao se u različitom kontekstu na evropskom i američkom tlu. Dok se u Evropi odnosio na primenu snimajuće tehnologije na traci u konkretnoj i elektroakustičkoj muzici, na američkom tlu termin se koristio u odnosu na način upotrebe trake. „Dvajer (Terence Dwyer) se opravdano zalaže za razlikovanje 'tape music' od 'taped music', pri čemu prva upotrebljava snimljene zvukove, muzičke ili drugačije, s kojima se manipuliše tako što se oni premeštaju, menjaju, superponiraju, edituju, dok je druga snimanje žive muzike.” (Radovanović, 2010: 37) U nastavku teksta Radovanović predlaže izraze na srpskom jeziku koji se mogu koristiti, poput: muzika za traku i muzika na traci ili muzika za traku i snimljena živa muzika. (Isto: 37)

Dok se u Evropi konkretna muzika predvođena Pjerom Šeferom (P. Sheffer) koristi snimljenim zvucima iz prirode i okruženja u nameri da supstituiše instrumentalnu proizvodnju zvuka i muzike, kao i njihovih segmenata, u Americi njoj slična muzika za traku (*tape music*) razvija se od 1951. godine i njene početke su obeležili Vladimir Usačevski (V. Ussachevsky) i Oto Luning (O. Luening). Oni su među prvim američkim kompozitorima predstavili *Istorijski koncert muzike za traku* (1952)¹²⁴ u MoMA muzeju (Museum of Modern Art). Kompozicije koje su se tom prilikom izvodile bile su karakteristične po kombinovanju zvukova, ali i primer muzike koja teži ka poništavanju potrebe za instrumentalnim ansamblima. U tom smislu kompozitori koriste soliste za stvaranje ove muzike. Klavir je kao instrument doživeo manipulaciju svog zvuka modifikovanjem putem namernih i kontrolisanih elektronskih distorzija na magnetnoj traci u delima Usačevskog poput *Zvučne konture* (*Sonic contours*, 1952), dok je delo *Fantazija u svemiru* (*Fantasy in space*, 1952) otkrivalo nameru da se zvukom flaute dosegne nivo lake komunikacije sa publikom koju obezbeđuju virtuoznost i tonalnost. Tek u delu *Bajanje* (*Incantation*, 1952) dostignut je cilj da umesto repliciranjem muzičkih deonica uživo, stvaraju muziku sa trake. To su postigli istovremenim kombinovanjem izobličenih zvukova iz različitih izvora (zvona, ljudski glas, duvači...).

Kada je u pitanju muzika koja spaja magnetnu traku i orkestar, veći broj primera se nalazi kod kompozitora sa američkog tla. Kao jedno od prvih dela su *Rapsodične varijacije za magnetofon i orkestar* (*Rhapsodic Variations for tape recorder and Orchestra*, 1954) u kojima Luning i Usačevski polaze od jednostavne teme koja se razvija u tradicionalnom tretmanu

¹²⁴ *Tape Music An Historic Concert* (1952).

instrumentalnih deonica, koje prati rezonantni eho odgovora sa trake. Iako se orkestar sinhronizuje u odnosu na zvučni materijal sa trake koja je ravnopravni izvođač u muzičkom toku, u zvučnom rezultatu se odaje utisak da dva odvojena zvučno-melodijska toka paralelno teku, smenjuju se i prepliću tokom petnaest varijacija. E. Torodža (E. Torroja) objašnjava način na koji su dvojica kompozitora izgradila ovo delo:

„Ponekad su se muzički materijali poput harmonija, melodija i ritmova, pozajmljivali jedan od drugog i koristili na drugačije načine. Efekat svakog segmenta u celini je bio podložan raspravi, isprobavan i često se pojačavao ili menjao. Koristile su se standardne kompozicione tehnike poput kanona, imitacije, augmentacije, diminucije, pa i retrogradnog kretanja čak i kada je pristup bio improvizovan, komponovanje je rađeno uz upotrebu slušalica u cilju kontrole zvuka. Za razliku od zvukova koji preovladavaju u konkretnoj muzici, koristili su se ljudskim glasom i instrumentima kao izvorom zvuka” (1956: 97).

Sa uključivanjem magnetne trake u orkestar u delu *Etcetera dve četvrtine orkestra*, za četiri orkestra i traku (1985) Džon Kejdž je uveo zvuk ulice u kojoj je boravio dok je komponovao ovo delo. Kretanje muzičara je dodatno promenilo princip izvođenja koji je izgledao tako što ono započinje sa ili bez dirigenata. Po dvoje solista iz svakog orkestra naizmenično ustaju i raspoređuju se na osam platformi da bi svirali solo (četiri su sa mikrofona, dok su ostale četiri bez) nakon čega se vraćaju na svoja mesta.¹²⁵ Muzika za traku je pored drugačije prirode zvuka i njegovog tretmana, pokrenula i pitanje funkcionisanja izvođačkog ansambla. Kamerno muziciranje koje se usklađuje u odnosu na broj izvođača, interpretativnih postupaka koje koriste i karakteristike njihovih instrumenata dodatno se usložnjava sa uvođenjem snimljenog zvuka. Hibridni spoj magnetofona i izvođača doživljava transformaciju sa ekspanzinom digitalne tehnologije, računarima i dodatnim tehničkim aparatima koji su ulazili u njegov sastav.¹²⁶ Pojava interneta pokazala se kao pogodni prostor za podržavanje hibridnosti u smislu da se teleprisustvom putem internet mreže jedno izvođenje može preneti na različita geografska odredišta istovremeno ili se pak povezati izvođači sa različitim geografskih odredišta u isto vreme na istom mestu u internet prostoru. U segmentu teksta u kom se analizira orkestarsko telo, treba naglasiti da se ono ne posmatra samo kao skup

¹²⁵ J. Kejdž. (1985). *Etcetera dve četvrtine orkestra*, za četiri orkestra i traku, website, https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=319

¹²⁶ Efekti spajanja tehnologije i umetnosti u fokusu su teoretičara P. Frankastela (1964) i T. Džordž (T. George, 2011).

muzičkih izvođača koji sviraju na različitim instrumentima, već se razmišlja i o vidovima uzajamnih interakcija koje imaju sa dirigentom. Sa uključivanjem tehnologije u uzajamnu interakciju, uloga dirigenta postaje višestruka u smislu da u interaktivnim instalacijama dobija tehnološku protezu, u internet prostoru se prilagođava posredovanoj komunikaciji, pojam tela i telesnog utiču na smisao njegovih uticaja na orkestar, medije i publiku. Povezanost sa biološkim orkestrom, prelazi u odnos simuliranog orkestra kada je umesto dirigentske palice uzeo Vi daljinski upravljač (Wii kontroler). *USB Virtual maestro* (2007) sistem dizajniran od strane *Immersion music-a*, razvjen je u naučnim istraživanjima u oblasti izvođačke prakse sa ciljem realističnije simulacije dirigovanja orkestrom. Istraživanja je predvodila Teresa Marin Nakra (T. M. Nakra).¹²⁷



Slika 17: Vi daljinski upravljač (Wii remote controler)

Dizajn i sistem obrade signala omogućavaju izvođenje u realnom vremenu. U sastav sistema ulazi Vi daljinski upravljač (Wii remote controler) sa USB blutut (bluetooth) uređajem, kao i računar sa operativnim sistemom (Windows XP), grafičkom i profesionalnom audio karticom na računaru (koji prikuplja i obrađuje podatke koje šalje Wii daljinski), plazma ekran od 42" i parabolični zvučnici. Wii daljinski upravljač je ključni element u celom procesu. Kao uređaj koji je od 2006. godine doživeo ekspanziju u brojnim oblastima, dobio je svoje mesto u interdisciplinarnim istraživanjima u oblasti izvođaštva i tema je brojnih simpozijuma o novim

¹²⁷ Teresa Marrin Nakra ekspert u polju muzičke tehnologije, specijalizovala se za Korisnički interfejs, Percepciju muzike i Afektivno računarstvo (Computer-Human Interfaces/ Music Perception/ Affective Computing). Iskustva interaktivnog dirigovanja (*You're the Conductor* i *Virtual Maestro*) prezentovani su širom Amerike i Evrope. Osnovala je neprofitnu organizaciju *Immersion Music* koja pruža tehnička rešenja u izvođačkim umetnostima i asistent je na Koledžu u Nju Džersiju.

oblicima interfejsa u interdisciplinarnom muzičkom stvaralaštvu kao što su višemedijska i digitalna umetnost. Poznat je kao Vimot (Wiimote) i primarnu funkciju ima u *Nintendo* video igrama, međutim našao je funkciju i u drugim oblastima.¹²⁸

Wii daljinski upravljač registruje sve pokrete dirigenta dok diriguje ispred ekrana na kom se vidi snimak orkestra na koncertnom podijumu. Sistem menja orkestarsko izvođenje u parametrima tempa i dinamike u zavisnosti od fizičkih pokreta dirigenta koji kontroliše interpretaciju uz pomoć Wii upravljača.¹²⁹ Ali pored pozitivnih karakteristika, primetni su neki tehnički nedostaci. Da bi se smanjilo vreme procesiranja od momenta gestikulacije dirigentskih pokreta do audio rezultata, u naknadnim istraživanjima radilo se na poboljšanju implementacije algoritama. Postoje limiti u podacima sa akcelerometra sa Wii kontrolera koji se sastoje u šumu u signalu (npr. drhtanje ruke se takođe prenosi kao informacija) i u inherentnom kašnjenju obrade podataka u praćenju dirigentskih pokreta.¹³⁰

3.2.3 Komunikacija kao posebna odlika spajanja tehnologije i izvođaštva

Iako je njegova primarna primena u izvođačkim umetnostima, *Virtuelni maestro (USB Virtual maestro)* ima i komercijalni značaj. Tokom jednogodišnje turneje približio je dirigentsko iskustvo brojnoj publici različitih starosnih dobi i zanimanja. Popularizovanje takozvane visoke umetnosti pokušaj je da se opstane u potrošačkom društvu. Inicirajući masovnu upotrebu svojih proizvoda uspostavlja komunikaciju koja ne opterećuje i ima elemente zabave.¹³¹

¹²⁸ U medicini na *Arizona State University*, na odseku biomedicinske informatike primenu je našao u vežbanju hirurških tehnika, u oblasti plesa i koreografije na Univerzitetu u Ilinoisu (*University of Illinois*) i Univerzitetu Kalifornija (*University of California*) koreografi su mogli da sprovedu kvalitetnije analize pokreta u plesu, i na kraju, u oblasti muzike interdisciplinarna istraživanja donela su rezultate koji mogu da utiču na edukaciju studenata i samim tim da se uključe u obrazovni sistem.

¹²⁹ Pogledati: *The UBS Virtual Maestro: an Interactive Conducting System*, www.cs.illinois.edu/~paris/pubs/nakranime09.pdf

¹³⁰ To se konkretno odnosi na to da je brzina uzorkovanja podataka sa Wii kontrolera približna 100 Hz (100 puta u sekundi) i ta brzina se pokazala kao nedovoljna za praćenje svih nijansi ljudskih gestova.

¹³¹ Slični projekti su: *Pinokio projekat (The Pinocchio project)* sistem prilagođen deci. *Lični orkestar (The Personal Orchestra)*, sistem koji postoji u Kući muzike u Beču, funkcioniše po sličnom sistemu kao *Virtuelni maestro*.



Slika 18: Studentkinja koristi USB Virtual Maestro

Pored ideje o unapređivanju tehničkih aspekata u izvođačkim umetnostima, popularizacijom umetnosti kroz masovnu konzumaciju ističu i dve bitne karakteristike: komunikacija i socijalni aspekt. Žan Bodrijar (1991) je kritikovao postmodernističko društvo zasnovano na histeričnom medijskom spektaklu, potrošnji robe i informaciji kao oblicima realnosti u okviru teorije simulacionizma. Govoreći o našem vremenu kao dobu histerije proizvodnje i reprodukcije stvarnog navodi da informacija guta komunikaciju i socijalizaciju: *Umesto da ostvaruje komunikaciju, ona se iscrpljuje u insceniranju komunikacije* (Bodrijar, 1991: 84). U takvom odnosu se gubi smisao komunikacije i socijalizacije, nema međusobne interakcije u kojoj su dirigent i tradicionalni orkestar ujedinjeni u izvođenju, već postoji prividna saradnja u kojoj je remedijalizovan orkestar potčinjen.

Simulacija orkestra krije prividno unapređeno izvođačko telo: ono besprekorno izvršava naredbe u relaciji sa korisnikom koji bira program i manipuliše snimkom. Tradicionalni orkestar kao medijum akreditovala je njegova posrednička uloga u *komunikaciji* i prenošenju poruke od kompozitora ka publici (kompozitor – dirigent – orkestar – publika). Razlika između dva pomenuta orkestra se nalazi u faktoru vremena. Dok je tradicionalnom orkestru vreme važno u za usvajanje i razumevanje sadržaja i u okviru njega se događa umetnost izvođaštva, kreativnost pojedinca i grupe koji učestvuju u izvođenju muzičkog dela. Simulacija je obezbedila privid

unapređenosti, jer je poništila faktor vremena, dajući priliku bilo kom korisniku da se ubaci u pomenut komunikacijski niz (kompozitor – dirigent – orkestar – publika) i iznova reprodukuje izvođenje, bez obzira na stepen ličnih kvaliteta koje unosi u pomenuti niz.¹³² Kvantitet izvođenja u pomenutoj situaciji prevazilazi kvalitet izvođenja. Međutim i dirigent u ovom stadijumu doživljava promenu dobijanjem ‘proteze’ u vidu Wii upravljača. Metaforički gledano, produžena ruka je, *pupčana vrpca* koja povezuje živi organizam dirigenta sa simuliranim orkestarskim telom čija se reprezentacija odvojila od realnosti. Ekran je zaslon koji odvaja subjekt od realnosti, on ga zamenjuje fantazmom, odrazom orkestra na površini ekrana, što oslikava drugu fazu u koju ulazi telo. Nakon metamorfoze telo postaje metafora, postajući pozornica za fantazmu i metaforu subjekta koji sledi trag sopstvene slike i sopstvene želje. Bodrijar s pravom ukazuje da se tako ovaploćuje metafora izgnanstva duše u odnosu na telo (1991). Ova konstatacija se može sagledati i iz druge perspektive. Ekran je uticao na to da se afekti dirigenta, pa i izvođača prenesu u efekte. Ako ekran reprezentaciju izvođača odvaja od realnosti, dovodi i do isključivanja reakcije publike na telesni gest izvođača ili reakciju koja je ranije bila okidač za međusobnu interakciju. Prenošenjem na ekran, pažnja se usmerava na efekte, ne bi li se doprlo do publike sa kojom je izvođač, u slučaju posredovanja tehnologije, izgubio faktor interakcije.

3.2.4 Virtuelni orkestar kao simulakrum tela (Wii tehnologija)

Metamorfoza nestaje sa digitalizacijom skoro svih elemenata ovog performansa. Promena koja uvodi u novu fazu ne menja broj aktera interaktivnog kruga (dirigent sa Wii kontrolerom, računar i predstava orkestra), menja se predstava orkestra jer MP4 snimak tradicionalnog orkestra biva zamenjen digitalnom verzijom orkestarskih instrumenata od kojih se formira orkestarsko izvođačko telo.

Etapa metastaze, kao treće faze koju dostiže telo, podrazumeva deteritorijalizaciju – lišavanje smisla i teritorije, a vezuje se za električno kolo i parcijalizaciju tela. *Religijska, metafizička ili filozofska definicija ustupila je mesto delatnoj definiciji u terminima genetskog koda (DNK) i cerebralne organizacije (informacioni kod i hiljade neurona* (Bodrijar, 1994a: 33). Postavlja se pitanje da li virtuelni orkestar može biti klon? U bodrijarovskom duhu, postojanje klona u ovom slučaju podrazumevalo bi da klon opседа subjekt kao njegovo drugo ja. Njegovo postojanje temelji se na nematerijalnosti i ne sadrži narcistički san o projekciji subjekta u njegov

¹³² O kvalitetu i karakteristikama interakcije računarskog sistema i čoveka pronalazimo radu Holland S. (2013).

idealni alter ego. Međutim priroda nastanka ne ukazuje na klona i sličnosti su minimalne, tako da je pre u pitanju antipod koji je rezultat ireverzibilnog tehnološkog progressa koji utiče na telo tako što ga parcijalizuje i celina gubi smisao. Telo ostaje bez svog bića i postaje apstraktno.

Virtuelnim orkestrom naziva se instrumentalni ansambl ostvaren putem tastature ili MIDI uređaja koji imitiraju zvuke kompletnog orkestarskog instrumentarijuma. Pojam virtuelno i sam označava prostor koji fizički ne postoji.¹³³ Ranije mesto tradicionalnog orkestra se izgubilo u fizičkom smislu ali i u vizuelnoj reprezentaciji.¹³⁴ Kompozitor Ondrej Pokli (Ondrej Pochyly) programirao je virtuelne instrumente u kompoziciji *Rekvijem*, koju je izveo dirigujući kompjuterom uz pomoć Wii upravljača. Koncept je nastao u želji da se njegova kompozicija javno prezentuje i da se pritom izbegne dug proces organizacije i finansiranja tradicionalnog orkestra (Pochyly, 2016).¹³⁵



Slika 19: A. Pokli diriguje uz pomoć Wii upravljača

Međutim, ovim činom dovode se u pitanje aspekti performansa koji su sa analognim orkestrom bili podrazumevani. Parametri kao što su veština izvođačke tehnike i umetnička kreativnost karakteristična za praksu živog izvođenja (vezani za jedinstveni trenutak u kom se dešava) fiksirani su u digitalnom audio zapisu. Ali, s druge strane, neki parametri su promenljivi: dinamika, tempo i agogika, što daje uvek drugačiji zvučni rezultat jer su oni uslovljeni pokretima

¹³³ Nova materijalnost jedna je od tema u radovima N. Negroponta (1988) i M. Šuvakovića (2010).

¹³⁴ Iz tog razloga u daljem tekstu orkestar sačinjen od digitalno reprezentovanih instrumenata, nazivati virtuelnim orkestrom. Virtuelnim verzijama instrumenata može se pristupiti u većim digitalnim arhivama kao što je i Vienna symphonic library, <http://www.vsl.co.at/en/65/72/106/23.vsl>

¹³⁵ BBC intervju sa A. Poklijem, http://www.youtube.com/all_comments?v=O9M9ewQxezo, pristupljeno: april 2016.

dirigenta. Odlike dobrog izvođenja nisu u prvom planu već je akcenat stavljen na koordinisane pokrete dirigenta i njegovu koncepciju kompozicije. Sa simuliranim orkestrom u tradicionalan odnos dirigent – orkestar bio je umetnut hardversko-softverski sistem kojim se poremetio njihov dotadašnji uslovljeni, ali interakcijski odnos. Zamenom tradicionalnog i simuliranog tela, prikazom orkestra putem digitalne tehnologije, dirigent je sa virtuelnim orkestrom u telematskom odnosu.¹³⁶

Kada se tako postave odnosi, uviđa se da se fiksiranjem izvođačkog čina putem neke novomedijske forme (bilo da je u pitanju DVD, MP3 ili neki drugi oblik), isključuju važni elementi koji su neodvojivi od prakse muzičkog izvođenja. Ulaskom u digitalne arhive, dovode se u pitanje aspekti performansa koji su sa *analognim* orkestrom bili podrazumevani.¹³⁷ To su parametri na koje je već ukazivano: veština izvođačke tehnike, umetnička kreativnost karakteristična za praksu živog izvođenja (vezanog za jedinstveni trenutak u kom se dešava) i jedinstveni akustički doživljaj. U cilju prilagođavanja novoj kulturi postavlja se pitanje koji se gubici mogu tolerisati? Dimenzije novih prostora iako su sa fiksiranim rešenjima (audio i audio-vizuelni zapisi) hendikepirali izvođačku praksu, sa tehnološkim napretkom su povratili centralne parametre muzičkog izvođenja pomoću *on-line* prenosa muzičkog događaja. Zahvaljujući internet servisu prenosa muzičkog događaja uživo (*live streaming*) zadržani su parametri paralelnog vremenskog izvođenja i reprodukcije snimljenog događaja u realnom vremenu. Iako je publika fizički veoma udaljena od mesta događaja, zadržan je vremenski trenutak u smislu da i direktni i posredovani pogledi publike stvaraju sliku ličnog i kolektivnog pamćenja muzičkog događaja. Ono što se promenilo jeste uticaj akustike na telo, ali i interakcija publike i izvođača. U živom izvođenju je interakcija je direktna, dok je u direktnom prenosu putem interneta posredovana.

U transformacijama kroz koje prolazi orkestarsko telo mogu se uočiti načini na koje se telo transfiguriše od faze reprezentacije do faze potpune simulacije koja zamenjuje reprezentaciju. Teorijom simulacije, Ž. Bodrijar predočio je odnos između postmoderne umetnosti i fikcije, gde se fikcija vraća u stvaralaštvo. Događa se oživljavanje stvarnog i njegovo

¹³⁶ U smislu upravljanja mašinom na daljinu, da bi se doživelo iskustvo dirigovanja nad orkestrom. O telematskom odnosu videti: Mikić, *Muzika u tehnokulturi*, 2004: 90).

¹³⁷ Termin *analogni* orkestar koristim metaforično u smislu izvođenja muzičkog dela bez uključivanja novih tehnologija u sam proces izvođenja muzike, i odnosi se na korpus koji čine samo akustični instrumenti.

dokazivanje putem imaginarnog. Za razliku od mimetičke umetnosti u kojoj se orkestar prepoznavao kao *biološko telo* i bio akter u umetnosti koja je odraz realnosti, u stadijumu virtuelnog orkestra – umetnost nije odraz stvarnosti već je ona stvarnost za sebe. Virtuelni orkestar kao antipod tradicionalnom orkestru, postoji samo u vremenu interakcije računara i dirigenta koji postaje *kiborgent*.¹³⁸ Pozivajući se na Makluanov kibernetički koncept implozije može se zaključiti da je došlo do implozije reprezentacije i realnosti, što je rezultiralo nestajanjem stvarnog doživljaja *realnog*.¹³⁹

3.2.5 Virtuelni instrumenti

Dok je analiza diskursa o telesnom pratila transformaciju orkestra, neophodno je da se pažnja posveti virtuelnim instrumentima koji su postali realnost digitalnog društva. Dok se električne verzije instrumenata upoređuju sa akustičnim, koje su im prethodile i za koje je bio ključan odnos instrumenta i svirača,¹⁴⁰ postavlja se pitanje s čim upoređujemo virtuelne instrumente? Odgovor ne treba tražiti u upoređivanju virtuelnih instrumenata sa akustičnim ili oblicima električnih instrumenata, već ih treba tražiti u tokovima društvene proizvodnje koju je postavio Gi Debor (2003) u analizi društva spektakla u kom je spektakl rezultat i cilj vladajućeg oblika proizvodnje:

„Odnos spektakla i konkretne društvene aktivnosti ne može se sagledati apstraktno: svaka strana te suprotnosti i sama je podeljena. Spektakl, koji falsifikuje realnost, proizvod je sâme te stvarnosti. Obrnuto, stvarni život je materijalno prožet kontemplacijom spektakla i na kraju ga potpuno upija i počinje da se ravna po njemu. Objektivna stvarnost prisutna je u oba ta aspekta” (Debor, 2003: 6–7).

Ovakav uzajamni odnos čini suštinu pomenutog poretka, a proizvodnja je ta koja diktira vek trajanja virtuelnih instrumenata i proizvoda koji je njihov rezultat i u isto vreme određuje njihov smisao postojanja. Zato Debor s pravom zapaža da je *spektakl* „(...) kapital akumuliran do stepena u kojem postaje slika” (Isto: 10). Potreba za ovim vidom instrumenata se javila kao neophodnost u proizvođenju muzike za vizuelne medije poput filma, televizije i video igara. U dilemi da li angažovati simfonijski orkestar i finansirati celokupan proces rada počevši od pripreme notnog materijala, prostora u kom izvođači pripremaju izvođenje, kompletnih uslova za

¹³⁸ Termin nastao kao složenica reči dirigent i kiborg.

¹³⁹ Bodrijar, Žan. (1991). Implozija smisla u medijima, u: *Simulakrumi i simulacija*, 84. str.

¹⁴⁰ Taj odnos se kod električnih instrumenata menja u odnosu na tradicionalan, ali još uvek postoji interakcija između instrumenta i muzičara koji na njemu svira.

produkciju i postprodukciju, ekonomska ušteda je imperativ u potrošačkom društvu i zato je u praksu uvedena upotreba virtuelnih instrumenata. Time se smanjuju ljudstvo i finansijski troškovi, ubrzava se proces koji dovodi do krajnjeg muzičkog proizvoda. Računarski program obezbeđuje kapital koji je motor celokupnog društva spektakla.

Tehnicizam u slučaju virtuelnih instrumenata dominira, ali postoji podela koja ipak zadržava vezu sa izvođačima. Razlikujemo virtuelne instrumente koji su proizvod kompjuterski modelovanog zvuka (određenog tipa sintisajzera), dok su drugi u obliku semplova – uzoraka koji se sastoje od kombinacije već snimljenih deonica koje izvode muzičari (u najvećoj meri na akustičnim instrumentima). Uzorci virtuelnih instrumenata i semplera pothranjeni su u biblioteci uzoraka, tako da se u njoj mogu naći raznovrsni primeri. Opozit virtuelnim instrumentima arhiva semplova kao što je *Biblioteka bečkih simfoničara (Vienna Symphonic Library¹⁴¹)*, zavisi od softverskih semplova (GigaStudio, Logic's EXS24, Kontakt, HALion). Od 2006. godine ove arhive su zamenjene sa Bečkim instrumentima (Vienna Instruments) – softverom koji olakšava rukovanje velikim brojem semplova koji omogućavaju verniji zvuk orkestra.¹⁴²

Gi Debor ukazuje da je otuđenje produkt društva spektakla i da se razdvajanje događa na više nivoa. Težnja za humanim aspektom primetna je u opisu projekta, gde se navodi da su najbolji muzičari učestvovali u pravljenju ove zvučne baze, ali da su neki u tom procesu unapredili izvođačke veštine: Trombonista Johan Šodl (J. Schodl), na primer, ističe da je nakon pola godine sviranja u sklopu projekta ojačao mišiće obraza. Od tada može da izvede dugo izdržavanje izuzetno visokih tonova.¹⁴³

Uzroci orkestarskih semplova čuvaju snimljene pojedinačne tonove i melodijske linije u varijacijama različitih ekspresivnosti, tempa, artikulacije, kao i u izvođenju pojedinačnih instrumenata ili određenih sekcija. Zadržavanje ljudskog produkta u okviru tehnološkog okruženja ukazuje na vezu koja se ili nije ili ne želi raskinuti. U traženju balansa provlači se težnja da se tehnologija humanizuje ili čovek tehnološki unapredi.

¹⁴¹ Viena Symfonic Library, <https://www.vsl.co.at/en> pristupljeno, maj 2019.

¹⁴² Vienna Instruments semplovi koji daju mogućnost korisniku da aranžira svoju kompoziciju na računaru i zvučnim rezultatom koji je veoma sličan zvuku realnog orkestra.

¹⁴³ O unapređivanju lične izvođačke tehnike na sajtu Vienna Symphonic Library, <https://www.vsl.co.at/en/AboutUs/Musicians>, pristupljeno, maj 2019.

Pored Biblioteke bečkih simfoničara, postoje Kvantum Lipsov simfonijski orkestar (Quantum Leap's Symphonic Orchestra), Garitanov lični orkestar (The Garritan Personal Orchestra) i drugi virtualni instrumenti na koje se oslanjaju kompozitori u želji da se približe idealnijem zvuku digitalnog orkestra. Još jedan element kojim se pokušava napraviti veza sa izvođačkom praksom koja je tradicionalna, predstavljaju podaci da su instrumenti snimani u nekoj od koncertnih sala sa izuzetno dobrom akustikom. Bečki ansambl Pro 5 (*Vienna Ensemble Pro 5*) je poseban vid aplikacije za hostovanje virtuelnih instrumenata i dodataka različitih formata za proširenje funkcionalnosti softvera različitih formata. Ovaj softverski paket poseduje veoma lep zvuk prostora, jer su deonice gudačkih i duvačkih instrumenata snimljene u kraljevskoj koncertnoj dvorani u Amsterdamu (The Royal Concertgebouw).

Virtuelni orkestar pronalazi komercijalnu svrhu u stvaranju simfonijske muzike za film ili video igre u kojima muzika mora precizno ispratiti svaku promenu kadrova, dinamiku pokreta. Semplovani audio uzorci skoro uvek bivaju zaštićeni autorskim pravima. Virtualni orkestar nudi mogućnosti koje nisu ostvarive sa akustičnim instrumentima: semplovi daju mogućnost orkestriranja partiture, moguće su brojne kombinacije instrumenata koje bira producent, deonice se mogu duplirati do granice koju akustični orkestar fizički ne može ispratiti, ali slušanjem virtuelnog orkestra primetiće se nedostatak akustičnih karakteristika koje obezbeđuju rezonantnost akustičnih instrumenata i koncertne sale.

Nakon isticanja ekonomsko-tržišnog konteksta u kojem se koriste virtuelni instrumenti, zanimljivo je ukazati na jedan oblik virtuelnog postojanja instrumenata koji predstavlja istoriografski pristup u internet prostoru. Podatake o akustičnim instrumentima koji se nalaze u najvažnijim evropskim muzejima muzičkih instrumenata objedinio je *onlajn* Muzej virtuelnih instrumenata (Musical Instrument Museums Online)¹⁴⁴ koji je nastao sa ciljem da na šest različitih jezika obezbedi pristupačnost podataka o istorijskim artefaktima iz različitih porodica instrumenata i o njihovim graditeljima.

Posle utvrđivanja pravaca transformacije orkestarskog tela i transkodiranja instrumenata u virtuelne oblike, ostaje da se razmotri otvoreno polje prakse kamernih ansambala koji su kroz

¹⁴⁴ Muzej virtuelni <https://mimo-international.com/MIMO/accueil-ermes.aspx>

tehnološki upliv proširivali domen delovanja. Zato se fokus vraća na izvođaštvo na sceni, da bi se analiziralo u interakciji sa novim medijima i uradio osvrt na pedagogiju u Internet prostoru.

3.3. Savremeni pravac izvođaštva na *Međunarodnoj tribini kompozitora*

Reprezentativan festival savremenog stvaralaštva Međunarodna tribina kompozitora u Srbiji je napravio prostor za predstavljanje savremenih tendencija u kompozitorskom stvaralaštvu, ali i kritičkih osvrta muzikologa, teoretičara, kao i rezultata istraživanja izvođača koji, najčešće u bliskoj saradnji sa kompozitorima, realizuju nova dela. Osnivač festivala, Udruženje kompozitora Srbije, uvideo je neophodnost postojanja ovakve manifestacije u Srbiji s obzirom na to da je zbog godina rata i raspada Jugoslavije svoju svrhu izgubila Tribina muzičkog stvaralaštva Jugoslavije u Opatiji, gde je predstavljanje novih kompozicija obuhvatalo prostor cele tadašnje države. Za muzičke izvođače Tribina predstavlja dobru platformu u okviru koje se susreću sa izazovom oblikovanja specifičnih vidova interpretacija. Oni se kreću od žanrovskog do značenjskog određivanja muzičkog dela od strane savremenih kompozitora, ali je važan i odnos prema tehnologiji koju su neki od njih uveli u svoje kompozicije, što se vidi u segmentu festivala posvećenom delima inspirisanim tehnologijom ili onim koja podrazumevaju tehnološki obogaćeni instrumentarijum i to od prvog izdanja (1992) do dvadesetog (2019).

Pomenuti programski segment treba sagledati iz perspektive muzičkog izvođaštva zato što su u okviru njega domaći muzički izvođači razvijali savremene vidove interpretacije u skladu sa tehnologijom u elektroakustičkoj muzici, muzici za traku, višemedijskim i interaktivnim delima,¹⁴⁵ ali i izgrađivali interpretaciju u skladu sa diskursom savremenih teorija koje su izvođaštvo uvele u intertekstualni odnos sa postmodernim teorijama koje se bave odnosima tela i tehnologije, uspostavljale izmenjen odnos prema prošlosti koja se javljala u postupcima neoklasicizma, impresionizma (Erne Kiralji /E. Király), uvođenja nacionalnih tematika ili citata, kao i vezama prema drugim umetnostima poput književosti, filmske, video i baletske umetnosti).¹⁴⁶ Izvođači su takođe usaglašavali i svoj odnos prema granicama između elitne, popularne i primenjene muzike. U svakom pomenutom pravcu možemo iščitati karakteristične

¹⁴⁵ Detaljnije u: B. Pašćan (1961).

¹⁴⁶ O pravacima avangarde i njihovim uticajima na kompozitore sa naših prostora objedinila je M. Veselinović-Hofman (1983).

vidove teorijskog ulaženja u izvođaštvo sa ciljem da se istaknu pristupi koji su pomerili postupak izvođenja dela ka procesu izvođenja.

3.3.1. Elektroakustička muzika

Od prvog izdanja Tribine kompozitora uspostavljen je program u kom je jedan segment festivala posvećen tehnološki obogaćenim ili tehnologijom inspirisanim muzičkim delima. U početku su to bila dela elektroakustičke muzike koja su bila zastupljena u najvećoj meri, što je bilo i očekivano, jer je praksa elektroakustične muzike u Srbiji započeta krajem pedesetih godina 20. veka i bila je u skladu sa tehnologijom koja je tada bila pristupačna i skromnija u odnosu na tehnologiju za stvaranje elektroakustičke muzike van zemlje. Domaći kompozitori su u to vreme radili u inostranim centrima, Rajko Maksimović i Aleksandar Obradović u Prinstonu, V. Radovanović u Varšavi, Ljudmila Frajt u Plzenu. (Radovanović, 2010). Osnivanjem Elektronskog studija Radio Beograda 1972. godine na inicijativu britanskog fizičara Pola Pinjona i kompozitora Vladana Radovanovića, definisani su i osnovni zadaci Studija: „Profil aktivnosti beogradskog studija ocrtavaju edukacija, razmatranje tehnoloških i estetskih problema, psihoakustički eksperimenti, saradnja sa kompozitorima i – kao najvažniji zadatak – ostvarivanje dela elektroakustičke muzike.” (Isto: 128). U periodu osnivanja Tribine kompozitora, ratno stanje se odrazilo na Elektronski studio u vidu nepovoljne finansijske situacije i nemogućnosti saradnje sa stranim kompozitorima. Radovanović (2010) zaključuje „[...] da su u Jugoslaviji do njenog raspada i početka rata na ovim prostorima bili obuhvaćeni gotovo svi vidovi elektroakustičke muzike: konkretna, elektronska, sintetska, elektronika uživo, mešana elektronika, kompjuterska i višemedijske tvorevine sa elektroakustičkom muzikom, a da je u ratnom periodu produkcija opala i opseg vidova elektroakustičke muzike se suzio uglavnom na muziku pomoću kompjutera sa izvođačima ili bez njih” (156).

Izneti podaci su važni za razumevanje okruženja u kom je osnovana Tribina kompozitora. Zastupljenost elektroakustičke tradicije u okvirima festivala bila je u vezi sa tradicijom koju je trebalo održati i podstaći njen dalji razvoj. Devedesetih godina izvođenje žive elektronike bilo je aktuelno u Srbiji ponajviše zbog dostupnih uslova u kojima su dela nastajala. Programski, festival je obuhvatao selekciju dela nastalih u poslednje tri godine, te je i ovaj vid stvaralaštva od

početka bio važan segment njegovog sadržaja. U najvećoj meri u obliku muzike za traku ili elektroniku i instrumente uživo.

3.3.2. Muzika za traku

Prva Tribina kompozitora (1992) održana u Novom Sadu i Sremskim Karlovcima imala je segment sa delima za elektroniku i instrumente uživo. Izvedeni su: Miroslav Štatkić: *Osvetljavanje*; Slavko Šuklar: *Sarabanda* za violončelo; Fransoa Buš (F. Boush): *Paysagemagnetique* za flautu; Alan Savure (A. Savouret): *Le bal des étrilles* za obou; Frensis Domont (F. Dhomont) *Météores*; David Kin (D. Keane): *Nautilus*; Zoran Erić: *Abnormalni udarci Dogona* za klarinet, udaraljke i klavir. Dok je tematika iz koje su dela proistekla bila određujuća u kontaktu sa publikom, bilo da se radi o nautilusu koji izrasta u veličanstvenu školjku uz zvučni rast od početka do kraja dela ili interesovanja za kulturu Dogona, poboljšavanje zvučnosti instrumenata pomoću digitalno sintetizovanih struktura bila je osnova izgradnje zvuka u pomenutim delima. Pored razvijanja balansa između prirodnog i sintetizovanog zvuka, interpretacija je bazirana na kamernom muziciranju, jer elektronski part po zvučnoj strukturi nije bio tretiran kao matrica, već kao ravnopravni učesnik u muzičkom razvoju, poput dela *Petals* za violončelo kompozitorke Kaija Saariaho (K. Saariaho). Zato je poseban izazov predstavljalo izvođenje instrumentalnih deonica uz traku ili elektroniku, jer čitajući svoje deonice tokom izvođenja, interpretatori moraju napamet znati deonicu sa snimka. U svakom kamernom muziciranju neophodno je poznavanje deonica svih učesnika i manirizam u načinu interpretiranja muzičkog sadržaja, ali dok u kamernom izvođenju postoji mogućnost međusobnog usklađivanja, ako se u muzičkom toku dogodi slučajna greška (bilo da je u vidu previda tonova, zastajanja, fizičkog pokreta koji u trenutku može da poremeti izvođača i slično), izvođenje uz snimak to ne dozvoljava. On nameće odnos koji deluje kao zajedničko muziciranje, ali ako razmislimo u kontekstu zajedništva, on je uvek prilagođavanje živog izvođača snimku tokom paralelnog preplitanja dve vremenske linije, prirodnog i neprirodnog, prisutnog i odsutnog. Doživljaj muzike kroz slušanje se dominantno nameće u pristupu izvođenja, jer se u odnosu na snimak određuje i izvođački pristup. Isto se događa i prema elementima ritma i tempa koji su imperativ u izgrađivanju zajedništva. On je vođen kroz ritmičke strukture *Ostrvo glasova* iz kompozicije *O afričkoj muzičkoj kulturi* Ivana Božičevića, koji se priklonio spiralnom

shvatanju vremena kao kod nekih afričkih naroda, dok je ritam bila osnova u delu *Uvrnute battue* Predraga Repanića izvedene na drugom izdanju Tribine. Kako raditi analizu dela elektroakustičke muzike? V. Mikić (2004) primećuje na koji način osobnosti medija utiču na promenu postupaka tradicionalne analize savremenih dela za koje utvrđuje da ne postoji jedinstven model analize. „I pored toga što se nije prestalo sa traganjem za jedinstvenim metodom za analizu elektroakustičke/tehn muzike, i što potencijali digitalne tehnologije ostvaruju značajan pomak u ovom pravcu, jer već izgradnjom jezika i okruženja za komponovanje grade i sisteme za analizu kompozicionih postupaka, primenjivanje različitih metoda analize ostaje pravi put i to ne samo u odnosu na slušanje, već i u odnosu na kontekst u kom delo nastaje. Tek onda se čini da analiza jednog dela ima svoj smisao i pomaže u ostvarivanju celovite slike o delu” (Mikić, 2004: 143).

Kao jedan od osnovnih postupaka Mikić navodi mogućnosti analize slušanjem. To je pristup i u interpretiranju ovih dela. Odnos međusobnog slušanja je posebno izražen u orkestarskim delima kao što se čulo u šestom izdanju u samoj završnici Tribine (1997) kada je Simfonijski orkestar RTS izveo *Mikrosimfoniju za simfonijski orkestar i stereo-magnetofon* Aleksandra Obradovića. Jasna forma i struktura ispunjavli su bogat sadržaj u orkestarskom zvuku, ali i raznovrsnost efekata elektronskog zvuka. U stalnom kontrapunktskom preplitanju i pažnja slušalaca se usmeravala na različite izvore zvuka pa u muzičkom toku usklađenost različitih priroda zvukova deluje prirodnije.

Neposredan utisak o interpretatorskim zahtevima u delu *Musica Concertante* za klavir, gudače i elektroniku Srđana Hofmana,¹⁴⁷ dala je pijanistkinja Neda Hofman Sretenović u doktorskom umetničkom projektu *Problemi interpretacije i tehničke realizacije elektroakustičkih dela* (2014). Ona ukazuje na aspekte izvođačke tehnike kojima treba posvetiti posebnu pažnju u procesu pripreme interpretacije ovog dela na klaviru, a u odnosu na elektroniku. Rad na uspostavljanju boje, dinamike, artikulacije, fraziranja se ne razlikuje od pripreme kompozicija drugih muzičkih žanrova. Ono što primećuje kao različito jeste tretman ograničenja ritmičke slobode, jer pijanista u srednjem delu kompozicije mora usmeriti fokus na precizno brojanje deonice elektronike zato što su skoro identične sekvence u klaviru i elektronicu, ali uz to što zvuče kao da su međusobno raštimovane. Sa druge strane karakteristike dela *Duel za klavir i živu*

¹⁴⁷ Kompozicija koja je nagrađena prvom nagradom na trećem izdanju Tribine kompozitora (1994).

elektroniku kompozitora Srđana Hofmana koji je izvela sa Zoranom Erićem na MIDI klavijaturama dovodi je do faze interakcije, uodnošavanja dva instrumenta pre nego njihovog sučeljavanja. Klavir i živa elektronika prikazuju međusoban interaktivan pristup koji daje veću slobodu u interpretaciji nego kada živi izvođači sviraju uz snimak. Ritmička preciznost se podrazumeva, ali je manje „napeta” nego pri izvođenju uz snimak. Interpretativni zahtevi u *Duelu* odnose se na usklađivanje klavira sa bojom i karakterom zvuka MIDI sekvencera.

3.3.3. Višemedijska dela

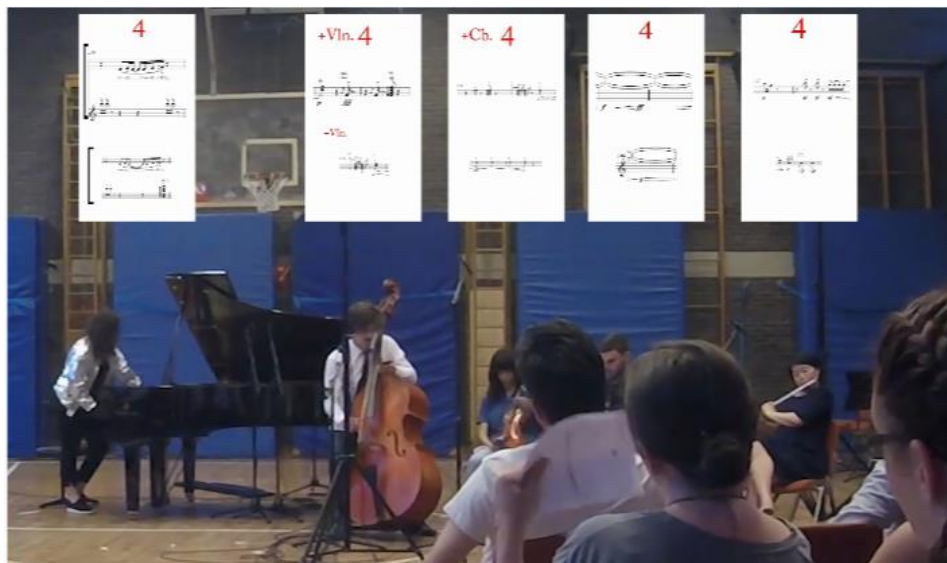
Slojevitost teorijskih diskursa u višemedijskim delima daje mogućnosti za širinu u izvođačkim interpretiranjima, zato što se preispituju načini na koji su uvedeni koncepti, teze, metode, ali se otvaraju mogućnosti za uspostavljanje statusa interpretacije u smislu ocene da li je izvođački rad u datom trenutku bio demonstracija određene teorije ili ih je aktualizovao u trenutku izvođenja uz suočavanje sa drugim teorijskim diskursima? U nastupu pijanistkinje Džoane Mekgregor, simpl dopune Metjua Ferklafa (M. Fairclough) i video radova Ketij Hajnd (C. Hinde) K. Stevanović (2002) primećuje: „Iako je vizuelni deo nastupa bio i njegoja najslabija tačka (radovi Ketij Hajnd su često tautološki, objašnjavaju ono očigledno u muzici), sam performativni učinak Džoane Mekgregor je bio izuzetan i u pojedinim trenucima fascinantan. Na taj način smo mogli da vidimo ono što je mnogo puta na 'klasičnom' koncertu skriveno – telo izvođača na sceni, njegov angažman, mogućnosti, granice, lakoće i tenzije, telo koje izvodi, a ne interpretira” (prema Mikić i Ilić, 2007: 70).

U repertoaru autora Toru Takemicu (T. Takemitsu), Astora Piazzola (A. Piazzola), Đerđ Ligeti (G. Ligeti), Džonatan Harvi (J. Harvey), ali i Džon Kejdž (J. Cage), Džordž Kramb (G. Cramb), Konlon Nankerou (C. Nancarrow) i Ivane Ognjanović, ostaje nejasno da li Stevanović ovako predstavljen autobiografski pravac izvođačkog izraza više usmerava ka sličnostima tela iz konceptualnog plesa ili postdramskog pozorišta u kojima je telo materijal, sredstvo, ili misli na način na koji Mekgregor izvodi identitet uz sintezu drugih medija kršeći standardnu estetiku nastupa. *Vodena šetnja* (*Water walk*) Dž. Kejdža je sigurno predstavljala spektar bezgraničnih mogućnosti, jer izvođač slobodno može da tumači neuređena uputstva za izvođenje radnji, osim u aspektu vremena za njihovo izvršenje koje je određeno. Čak se i izbor instrumenata prepušta izvođaču, čime on ulazi u interakciju sa kreiranjem kompozicije. Jedan od načina na koji se Janis

Ksenakis (I. Xenakis) bavio granicama tela vidi se u delu *Theraps* za kontrabas koje je izvedeno na 25. Tribini kompozitora. Nove tehnike dobijanja zvuka proizašle su iz Ksenakisovog odnosa prema izvođačkoj tehnici „Da bi unapredio svoje tehničke mogućnosti, izvođač mora da unapredi samoga sebe. Tehnika nije samo stvar mišića, već i nerava” (Ksenakis, 1975/76). U Ksenakisovoj teoriji slučajnog pokreta elementi izvođačke tehnike postaju gradivni elementi. Glisando je umesto kolorističke uloge prenet u osnovni izgrađujući element koji povremeno zvuči kao deo skale, dok vibrato postaje sredstvo kojim se kontroliše izvođenje tona pre nego što ga ukrašava. Ksenakis traži da se izvodi kontrolisano, a ponekad zahteva i da se uopšte ne izvodi.

Izlaženje iz granica sopstvenog tela i oslonac uma na različitim medijima u umetničkom delu donelo je sintezijsko delo Vladana Radovanovića *Sazvežđa* na sedmoj Tribini (1998), predstavljeno u formi videa, pošto isto delo postoji i u muzičkoj verziji. Muzika je pisana za 12 pevača – izvođača – hodača, 12 zvučno – svetlosnih kugli, dva slajd projektora, video bim i tonsku traku. Sa vizijom da pevači formiraju zvučne i vizuelne formacije nebeskih znakova. „Taj mali otklon od tradicionalnog bio je jedini dodir sa eksperimentalnim duhom, koji kao da više ne živi među jugoslovenskim kompozitorima.” (Kovač, 1998) V. Radovanović kao umetnik koji spaja vizuelno, taktilno, muzičko i tehnološko u grafički zapis je projektovao sazvežđa, dok je u muzičkom sloju upotrebio pedeset šest inicijalizovanih zvukova.

Interakcija izvođača sa tehnologijom ne podrazumeva samo fizičko povezivanje, već povezivanje i sa situacijama koje su njena posledica. Kompozicija *Nadogradnja za grupu muzičara sa telefonima (... u izmišljeno čekaonici iz ne tako daleke budućnosti)*, proistekla iz svakodnevice u kojoj se ponašanje mladih koji gledaju u telefone i samo s vremena na vreme uključuju u tok situacije koja ih okružuje.



Slika 20: Maja Bosnić, *Nadogradnja za grupu muzičara sa telefonima (... u izmišljeno čekaonici iz ne tako daleke budućnosti)*

Kompozitorka Maja Bosnić postavlja pitanje kako će izgledati kada njihova generacija preuzme liderstvo u društvu. Zato prenosi model ponašanja na izvođače, ne bi li projektovala isti pristup i u umetnost/izvođaštvu. Zaokupljeni mobilnim telefonima u jednoj i instrumentima u drugoj ruci, muzičari koriste sinhronizovane video zapise za smarfon aparate. „Dok od slušalaca zavisi hoće li delo biti prihvaćeno, od izvođača zavisi da li će ono biti ponuđeno, te izvođačevo neučešće može imati posledica i po slušaočevo neprihvatanje.” (Radovanović, 2010: 223) Nadovezujući se na ovu konstataciju može se reći da je uloga izvođača savremene muzike od vitalnog značaja za savremena muzička dela, zato što pokazuju pravac u kom se prevazišla senzacija povezivanja tehnologije u muzičkoj umetnosti i okretanje ka dosezanja smisla koji ima drugostepeno značenje.

3.3.4. Predstavljanje ili zastupanje prošlosti?

Odnos prema prošlosti je važan za izvođaštvo, može se reći određujući, jer se razlikuje u klasičnoj/tradicionalnoj i savremenoj praksi. Na prošlosti se bazira tradicija klasičnog muzičkog izvođaštva koja izrasta na muzičkoj literaturi nastaloj po utvrđenim sistemima odnosa u različitim kulturama, umetničkim poetikama i interpretativnim stilovima. Baza odnosa koje

izvođači imaju sa muzičkom istorijom odnosno prošlošću koju ona obuhvata, oformljena je tokom školovanja u obrazovnom procesu koji određuje muzičare u smislu muzičke pismenosti, elokventnosti, razumevanja različitih kultura u kojima je muzička umetnost nastala. Negovanje nasleđa jedan je od principa klasičnog muzičkog izvođaštva, dok se u savremenoj praksi jednim delom susrećemo sa primerima poništavanja tradicije koja joj je prethodila, s druge strane postoji deo prakse u kojoj se prošlost podrazumeva. Zapravo različiti vidovi zastupanja prošlosti u savremenoj umetnosti prave konfuziju i u okvirima savremenog izvođaštva. U mnogim primerima vidimo da je prošlost re-aktualizovana u obliku određenog principa.¹⁴⁸ Na primer, kao kada se u savremenim delima pojave postulati koji referiraju ka različitim vidovima prošlosti, izvođač pokazuje osobine izvođenja identiteta, poput postupaka E. Kiraljija, koji je prvo predstavio delo *Gladiola II za citrafon* iz ciklusa *Flora br. 10* na kom je radio više decenija. U nameri da citru prilagodi savremenoj muzici E. Kiralji je prvi citrafon sagradio 1974. godine sastavljanjem pet citri u jedan instrument.¹⁴⁹ Njegov odnos prema instrumentu iz prošlosti ispoljava se kroz težnju da citra ili tablofon budu sredstvo zastupanja muzike koja se prenosi, a ne interpretira. U tom vidu se izvođaštvo okreće savremenim taktikama izvođenja koje prevazilazi doslovno interpretiranje muzike koja je komponovana u prošlosti.

Kada u svet postavlja proživljeno traumatično iskustvo, kompozitor u sadašnjem trenutku izaziva reakciju publike na prošlost. To se konkretno odnosi na koncertni događaj u okviru devete Tribine (2000) kojoj je prethodila osma (*osujećena*) 1999. godine obeležena ratnim stanjem, bombardovanjem Srbije, uslovima u kojima je bilo nemoguće održati festival u punom obliku. Eho tog ratnog proleća bio je prisutan u okviru devete Tribine u delu S. Hofmana *Nokturno beogradskog proleća* za kamerni ansambl, živu elektroniku i audio traku. Istorijski trenutak je pojačan činjenicom da su delo izvodili izvođači koji su i sami podelili iskustvo patnje, tenzije i nesreće proleća 1999. godine.¹⁵⁰ Elektronski sloj kompozicije sastoji se iz šest intervalsko-ritmičkih modela do kojih je kompozitor došao igrom prevođenja brojeva telefona u intervalske odnose. B. Cvejić (2000) objašnjava dalji proces prevođenja ovih modela u algoritme

¹⁴⁸ O definisanju pojava koje treba razgraničiti kao postupke moderne ili postmoderne, više u: V. Velš (2000).

¹⁴⁹ U šestom izdanju *Tribine* (1997) E. Kiralj je izveo *Varijacije na slovo B* za tablofon, drugi instrument koji je izumeo pored citrafona.

¹⁵⁰ Izvođači su bili Predrag Necić i Aleksandar Solunac (trube), Dejan Sinadinović (klavir), Ljudmila Gros (mecosopran), Dragan Đorđević i Srđan Sretenović (violončela), Ljiljana Nestorovska (harfa), Srđan Hofman živa elektronika i dirigent Biljana Radovanović.

kompjuterskog programa, čime je dosegnut visok nivo kompleksnosti nastalog materijala. Potencijal dela suočava slušaoca sa preplitanjem dualizama, što je krenulo i od sadržaja naziva kompozicije: nokturno – kao najava muzike noći i snova, ali u vezi sa traumatičnim događajima.

Programi koje je Tribina predstavila tokom skoro tri decenije uticali su na pravac muzičkog izvođaštva na mikro i makro planu. Mikro plan bi obuhvatio dugačak niz postupaka koji su uvršteni u izvođačku tehniku, a koji su doveli u pitanje konvencionalne postupke iz nasleđene tradicije izvođenja koje vezujemo kao karakteristične za pojedinačne instrumente. Koncepti koncertnog izvođenja i granice koje su pomerene u odnosu na publiku takođe su preispitivani. Oni menjaju izvođaštvo iznutra na mikro planu, dok je uticaj Tribine na makro planu usmerio mnoge izvođače i ansambale prema savremenom repertoaru, prema prevazilaženju odnosa u kom se poetika kompozitora interpretira doslovno, već se ona reinterpreтира u odnosu na različite kontekste koji okružuju delo od početne ideje, zamisli od koje se polazi i procesa koji muzičko delo postavlja u svet. Tako se aktualizuje prošlost koju kompozitori prizivaju u vidu kompozicionih neo-stilova, upotrebe citata, baroknih instrumenata ili je reinterpreтираju u savremenom diskursu kolektivnog sećanja na istorijske događaje poput *Ravel se seća fašizma* (Rodney Waschka II, *Ravel Remembers Fascism*), dela *Slike iz Aušvica* (Guido Arbonelli *Images from Auschwitz*), kao i pojedinačnih sećanja koja se mogu preneti na nivo kolektivnog odnosa publike prema sećanju, poput dela *Glasovi zemljana V. Radovanovića* protkanog sećanjima na majku i idejom čuvanja ljudskih glasova sa planete ili dela kojim Ana Gnjatović pravi bazu svojih iskustava u delu *Fonacije 2 – uspomene za glas i elektroniku*. Odnos izvođača prema sadržaju koji prevazilazi značenja muzičke grafike, uputstava, vizualizacija u savremenom pristupu se razlikuje po tome što se ne kreće u okvirima stilskog određenja ili u sferi vođene imaginacije, već po tome što se raspon tumačenja kreće različitim pravcima koji nisu i ne moraju imati pripadnost drugog stepena. Kreću se u amplitudama od ličnog ka kolektivnom, živog ka neživom, biološkog ka tehnološkom, od muzičkog ka nemuzičkom, instrumentalnog ka predmetnom, od vremenski određenog ka beskonačnom.

3.3.5 Uloga publike koja od pasivne postaje inter/aktivna

Implozija izvođačke prakse tokom 20. i početkom 21. veka uticala je i na odnos izvođača sa publikom koji je do tada bio negovan kroz koncept pasivnog učešća publike na nivou estetskog uživanja u umetnosti koji je prevaziđen sa prvim akcijama umetnika fluksusa. Od tada se odnos

publike prema muzičkom delu, izvođaču i izvođenju izmenio fenomenološki i materijalno. Na ta dva aspekta je uticalo proširivanje pojma produkcije dela u muzici koja je počela da obuhvata vanmuzičke uticaje koje je publika trebala da usvoji i na njih reaguje. Reakcije su inicirale proširivanje pojma publike.

Kada M. Šuvaković govori o različitim produkcijama muzike koje se mogu označiti kao postmoderna muzika razlikuje modele muzike koja može biti: „(1) ezoterična, eklektična i postistorijska postmoderna muzika (na primer postmoderne faze Karlhajncu Štokhauzena, Đerđa Ligetija, Maurisija Kagela), (2) egzoterična i eklektična postmoderna muzika (Filip Glas, Džon Zorn, Lori Anderson), i (3) simulacijska ili *tehno* postmoderna muzika (Fabio Čardi/Ciardi).” (2011: 558) Prva grupa upućuje publiku na razmišljanje o muzici koja nije razumljiva široj publici već zahteva otkrivanje smisla uz reagovanje na kritiku, dekonstrukciju umetnosti, jer se značenje muzike određuje u odnosu na kontekst njene upotrebe od strane kompozitora ili izvođača. Muzika „[...] postaje pokazni i manipulativni kod postmodernog *prikazivanja, upotrebe* ili *produkcije*.” (Isto: 559) Publika je različitosti ponude prilagodila svojim potrebama u smislu da izbor muzike koja se sluša postaje deo identiteta pojedinca u publici. Zato različite produkcije muzike imaju svoju publiku koja počinje da sa/učestvuje u okvirima njenog konteksta, bilo da takva muzika prikazuje drugu muziku (citat, kolaž) ili u prikazivanje muzike uključuje vanmuzičke aspekte.

Nakon što je Dž. Kejdž (1961) uveo koncept *kreativnog slušanja*, uključivanja reakcija publike u delo i aktiviranje njihove svesti o prisustvu ljudi u publici, izvršen je uticaj na promenu odnosa u lancu kompozitor – izvođač – publika. V. Radovanović ukazuje na to da publika nije homogeno telo i da se nova muzika nije širila i primala jednoobrazno i istom brzinom (2010: 211) Zbog generalnog pristupa publike koji se odnosi na to da muzikom definišu pojave koje su emocionalne i koje se mogu otpevati, za razliku od postupaka savremenih kompozitora koji su se priklonili sistemima i čija se muzika smatra intelektualnom, publika je postala aktivni selektor sadržaja, poput posrednika, kako ih Radovanović naziva, menadžera, uprave orkestara koje odlučuju koja muzika će biti deo kulture.

Drugi model po Šuvakoviću pripada egzoteričnoj eklektičnoj postmodernoj muzici „potrošačke i ekstatičke masovne kulture spektakla ili totalizirajućih medijskih produkcija (groteska i simulacionizam, na primer u performansima Lori Anderson).” Ovaj model je

karakterističan i po tome što ne postoji određen sistem muzike već „ukazuje na postupke intermuzičkog kao oblika prelaza (prolaženja, premeštanja, preobražaja) iz jednog aktuelnog sistema produkcije, pojava, institucija, stilova, žanrova ili muzike kao umetnosti u druge” (Šuvaković, 2011: 559).

U muzičkim delima pomenute produkcije se može postaviti pitanje aure muzičkog dela. Zato se može složiti sa mišljenjem da „Burio tvrdi da u savremenoj umetnosti aura nije izgubljena već je pomerena ka publici, koja sama postaje izvor aure. Ona je u kolektivnoj formi koja se stvara njegovim izlaganjem. Značenje se odvija kolektivno, a ne u prostoru pojedinačne potrošnje” (Arnautović, 2009: 744). Prihvaćena od strane umetnika, ta ideja je omogućila način promišljanja dela kroz iskustveno delovanje publike, a ne samo kroz doživljaj kompozitora ili izvođača koji dalje prenosi delo. To se konkretno doživljava i u zvučnim skulpturama. *Zvučni buket* autora Dobrivoja Milijanovića¹⁵¹ predstavljen je u okviru *Festivala nauke* na kom je održana grupna izložba projekta *SUTRA*.¹⁵² Umetnik skulpturom uvodi publiku u promišljanje akustičkog zagađenja kao ekološkog problema, za koji rešenje pronalazi u vidu recikliranja buke. Svojom oblikom instalacija simbolično podseća na cvetni buket u kom su povezana dva mikrofona koji upijaju zvuke proizvedene od strane prisutnih posetilaca koji se svesno ili nesvesno uvode u proces akustičke modifikacije. Prenosjenjem u računar, zvuci se modifikuju/recikliraju prema računarskom programu sa već utvrđenim algoritmima. Proces digitalne obrade buke realizuje se uz pomoć računara sa programom za obradu zvuka i dodatnim audio-uređajima (mikrofonima, pojačalom i zvučnicima). Računar ima ulogu izvođenja digitalizacije zvuka (pretvaranje iz analognog u digitalni signal), obrade digitalnog signala, izvođenja digitalnog zvuka (pretvaranje iz digitalnog u analogni oblik) i sinteze zvuka preko zvučnika. Prema svojoj fizičkoj prirodi, zvuk predstavlja promenu gustine vazduha koja se širi kao talas. Unosi se u računar pomoću mikrofona koji promenu pritiska u vazduhu pretvara iz

¹⁵¹ Dobrivoje Milijanović je rođen u Beogradu 1981. godine. Pored stvaranja interaktivnih zvučnih skulptura, bavi se dizajnom zvuka za pozorište i radio, elektronskom muzikom i radi na *Fakultetu dramskih umetnosti* u Beogradu, na Katedri za snimanje i dizajn zvuka (zamenik je rukovodioca Laboratorije za istraživanje doživljaja zvuka "soba64"). Autor je i drugih zapaženih radova kao što su: dizajn zvuka za koncerte Horkestra (2007–2010), dizajn zvuka za pozorišnu predstavu *Kneginja Jelena Balšić* u režiji Branislave Stefanović (2009), dizajn zvuka za predstavu *Arapska noć* u režiji Ljubiše Matića (2007), kreirao je zvučni identitet radija Stara Pazova (2010).

¹⁵² Festival nauke održan je u Beogradu u periodu od 3. do 5. decembra 2010. godine. Svake godine u okviru festivala realizuje se projekat *SUTRA* koji podržava ideju povezivanja nauke i umetnosti, odnosno promociju ideje da naučni radovi mogu imati kako sugestivnost umetnosti, tako i široki spektar tumačenja koji su bliski tumačenju umetničkih dela.

mehaničkog u analogni električni signal. U analogno-digitalnom konvertoru zvučne kartice analogni električni signal pretvara se u digitalni oblik. Digitalizacijom, kao postupkom uzimanja uzoraka zvučnih talasa (*sampling*), dolazi do pretvaranja zvučnih talasa u digitalni oblik. U okviru programa za obradu zvuka računar sadrži već utvrđene algoritme po kojima se kodiraju zvuci iz okoline, prepoznaju i izdvajaju kao jasni signali sa određenim amplitudama. Oblik koji dobijemo na izlazu, nije veran obliku signala na ulazu. Završnicu u procesu imaju zvučnici koji električni signal ponovo pretvaraju u mehaničke vibracije membrane koja reprodukuje zvuk. Tako se od neartikulisanoz zvuka preko kompjuterskog prepoznavanja i registrovanja raznih frekvencija, dolazi do izmenjenog artikulisanoz zvuka, koji zahvaljujući ponavljanju proizvedenog akustičkog modela dobija na ritmičnosti i uređenosti. Rezultat ove izmene čujemo preko zvučnika koji u vizuelnoj simbolici predstavljaju cvetove. Da intencionalnost dominira u odnosu na višu estetiku same izrade skulpture vidimo po jednostavnom dizajnu i sastavu instalacije od starih, korišćenih materijala koji su u njoj reciklirani. Pored toga, *Zvučni buket* može da se posmatra kao delo kontekstualne umetnosti na šta upućuje kritika ekološkog problema društva u svakodnevnom životu, participatorna interakcija sa okolinom, eksperimentalnost u proizvodnji akustičkih modifikacija i kontekst koji proizilazi iz njega.



Slika 21: Dobrivoje Milijanović, *Zvučni buket*

Treći model produkcije muzike podrazumeva tehno ili simulacijsku postmodernu muziku. Pored toga što se koristi hardverskom i softverskom realizacijom, kompozitor i izvođač navode publiku da muziku ne doživljava kao autonomno muzičko delo koje se usvaja čulom sluha, već se tehnološkim sistemom direktno utiče na stimulisanje više čula. Dok se komunikacija pre simulacije ogledala u direktnoj interakciji publike i izvođača kao što je to slučaj u popularnoj kulturi. Razmišljajući o tome da publiku uključi u proces muzike grupa *Queen* je to uradila u pesmama *We Will Rock You*, *We Are The Champions*, *Radio Ga Ga*, koje se izgrađuju na dijalogu između benda i publike u vidu ponavljanja muzičkog modela koji im pevač upućuje. Dela savremene umetničke u tehno ili simulacijskoj postmodernoj muzici komunikaciju traže u drugačijim vidovima uključivanja publike. Delo *Zabuna na sceni. 02/ Kako ti kažeš?* – za žamor publike, flautu, klarinet i vodiča, kompozitorke Maje Bosnić zasnovano je na svakodnevnim razgovorima koji se odvijaju između publike, izvođača i vodiča. U otvorenom scenskom performansu dok izvođači izvode svoje deonice, vodič pantomimom vodi publiku kroz delo, a ona kao novi instrument proizvodi žamor. Relacije muzičkih i nemuzičkih odnosa se uspostavljaju kao najvažniji kvalitet savremene publike. One su podignute na viši nivo sa prisustvom tehnologije zato što publika prihvata muziku i putem komentarisanja, deljenja muzičkog sadržaja u virtuelnoj zajednici, postavlja se u uloge kritičara, propagatora ili jednostavno korisnika. Interaktivni performans *Menuet4phoneS* za publiku sa pametnim telefonima (2019) nastao je u kolaboraciji grupe internacionalnih umetnika Grupa četiri telefona (4/phones collective) koji su sarađivali u okviru festivala CTM u Berlinu.¹⁵³ Specijalizovani za komponovanje, performans, inženjerstvo, kodiranje, programiranje, vizuelne umetnosti, umetnici su osmislili povezivanje publike preko veb adrese *holyspace.info* gde je tokom desetominutnog izvođenja ona doprinosila zvučnom rezultatu muzičkog dela tako što je izborom kvadrata određene boje na ekranu telefona proizvodila zvuk. Interaktivno delo se razvijalo u komunikacijskoj razmeni informacija putem telefonskih signala i njihovom obradom u posebno dizajniranom računarskom programu.

Iako publika u interaktivnom učešću učestvuje u stvaranju muzičkog dela u ograničenom i kontrolisanom prostoru, ona ima karakteristiku uticaja mnoštva u javnom prostoru. Pritom se to

¹⁵³ Članovi grupe su bili: Maja Bosnić (1985, Srbija), Huan Olaja (1984, Kolumbija), Justina Stasiovska (1987, Poljska), Hasan Mašni (1986, Palestina) i Tomi Herseti (1992, Indonezija). Snimak koncerta nalazi se na Youtube kanalu CTM Festival-a <https://www.youtube.com/watch?v=YIf7igRw49g&t=2288s>

ne odnosi na političko i biopolitičko mnoštvo ili mnoštvo koje stoji nasuprot naroda iz perspektive Hobsa (T. Hobbes) ili Spinoze (B. Spinoza), već na karakteristiku kolektivnog delovanja, publike sačinjene od mnoštva subjekata, koje ne zadire u političko već pripada javno organizovanom prostoru koji je neophodan da bi se rad umetnika prepoznao kao takav. Težnja izvođača da se njihov rad repozna u tom prostoru, zahtevala je i svedoke koji bi se u taj rad u nekom procentu uključili. Interaktivnost se u digitalnom dobu istakla kao karakteristika digitalne kulture koja u odnose svakodnevnog života uvodi odnose poput interaktivnih, imerzivnih, interdisciplinarnih, te je razumljivo da publika na slične načine pristupa umetnosti, tako i u svojoj ulozi publike.

3.3.6 Izvođaštvo u novim medijima

Pre tehnološkog medijskog posredovanja, umetnički medij u muzičkom izvođaštvu predstavljan je kroz određeni izbor muzičkih instrumenata ili njihovih varijanti, baš kao što je postojala mogućnost izbora medija u slikarstvu u vidu izbora alata, četkica, špahtli, papira ili platna, koji su prenosili umetnički sadržaj. Uvođenjem tehnoloških alata poput fotoaparata, video tehnike, filma, računara i interneta uvedeni su i novi vidovi muzičkog izvođaštva u vidu različitih umetničkih disciplina: višemedijskih, postmedijskih i oko novih medija. Lev Manović postavlja pitanje zašto se određene fotografije ili tekstovi koji se gledaju na računaru shvataju kao novi mediji, a njihovi štampani oblici ne? Zašto se u popularnoj kulturi shvatanje novih medija izjednačava sa korišćenjem računara za distribuciju i prikazivanje (2015: 60)? Isto pitanje se može odnositi i na izvođaštvo, njegovu pojavnost uživo i onu koju prenosi neki tehnološki medij. Kulturološki uticaj računara i ekrana prenosi se šire nego što je u prvi mah predstavila popularna kultura. U prethodnim poglavljima razvijana je teza da su novi mediji uz tehnološki napredak izmenili prirodu izvođaštva. Njegovo prenošenje u polje novih medija je vid transkodiranja, termina koji je Manović objasnio kao prevođenje nečega u drugi format.¹⁵⁴ „To znači da su kulturne kategorije i koncepti zamenjeni novim značenjem, izvedenim iz računarske ontologije, epistemologije i pragme. Prema tome, novi mediji deluju kao prethodnica opštijeg procesa rekonceptualizacije” (89).

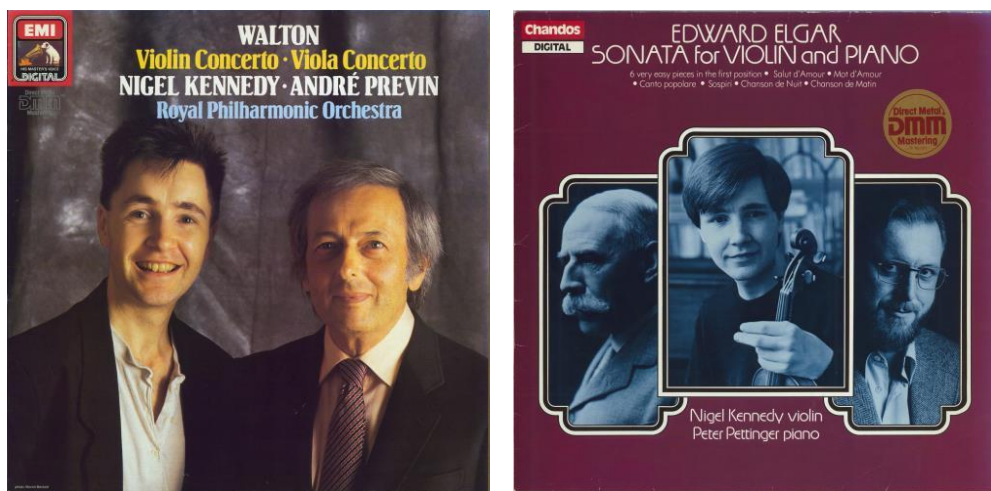
¹⁵⁴ L. Manović objašnjava nove medije kroz koncept sačinjen od pet osnovnih materijalnih principa novih medija: numeričkog kodiranja, modularne organizacije, automatizacije, promenljivosti i kulturnog transkodiranja. (2015: 87)

U okocentričnoj savremenoj kulturi uveden je novi režim vidljivosti. Kao što je ranije naglašeno, zahvaljujući tehnologiji audio i video zapisa izvođačka praksa dobila je materijalizaciju traga svog postojanja, novi mediji su uveli aspekt vizuelnog u izvođačku praksu koja je u svojoj osnovi auditivna. Gledana kroz objektivne, ekrane, računare, ona postaje vidljivija. „Kulturna vidljivost određena je viđenjem, vizualnošću, odnosno njihovim materijalnim dispozitivima i specifičnim načinima produkcije” (Gržinić, 1998: 42). U tom smislu načini produkcije su doveli do transkodiranja izvođaštva sa nivoa auditivnog na dominantno vizuelni nivo i samim tim do novih vidova značenja i poimanja oblasti i njenih specifičnih vidova produkcije, pedagogije i arhiviranja.

Termin produkcija bi se u ovom slučaju odnosio na proizvodnju materijalnih zapisa izvođaštva, bilo da su u pitanju audio, video ili multimedijalni produkti izvođačke prakse, zato što produkcija određene materijalnosti izvođaštva služi konstituisanju njenih dometa u savremenoj umetnosti i kulturi. Diskografija koja je obuhvatila različite formate audio zapisa u vidu long plej ploča (LP), audio kasete, magnetofonskih traka, kompaktnih diskova (CD), mp3 uređaja zadržavala je fokus na zvuku, temelju iz koje je izrasla tehnika izvođenja, estetika i filozofija oblasti. Postavlja se pitanje da li je vizuelna produkcija izvođaštva uticala na balans u kom je razmera predstave jednaka razmeri stvarnog ili je predstava stvarnog prevazišla svoju dimenziju prirode? To se može analizirati u načinu uvođenja taktika vizuelnih medija u okvire produkcije. Ako se pođe od tehnološkog uvođenja taktika novih medija, može se krenuti od fotografije, jer je ona unosila slojeve značenja koji su proširili dotadašnji narativ. Jednoznačni pristup kreiranju slike uticao je na uniformnost narativa fotografija koje su se u prvoj polovini 20. veka nalazile na omotima nosača zvuka. Bio je usmeren na generalizovanu predstavu o izvođaču, njegov izraz lica, zato je u najvećem broju fotografija predstavljen u trenutku sviranja na svom instrumentu, elegantno odeven, bez akcenata na pozadinu koja bi skrenula pažnju ili uznemirila pogled posmatrača koji gleda fotografiju. U odnosu na definicije koje se odnose na *studium* i *punctum* fotografije po R. Bartu (2011) na njima je očekivana, konvencionalna forma prikazivanja koja je jednoznačna. *Studium* je upravljanje pažnje ka određenom predmetu bez previše interesovanja, dok *punctum* definiše u smislu da „[...] ta reč mi odgovara utoliko više što ona upućuje i na ideju punktacije i što su fotografije o kojima govorim zapravo punktualne, ponekad čak išarane tim osetljivim tačkama; te oznake, te rane – upravo to su tačke. Drugi element koji dolazi da poremeti studium, nazvaću, dakle, punctum; jer punctum je takođe: ubod,

rupica, mrljica, mali rez – ali i bacanje kocke. Punctum jedne fotografije je neka slučajnost na kojoj koja me ubode (ali me i rani, potrese)” (2011: 30).

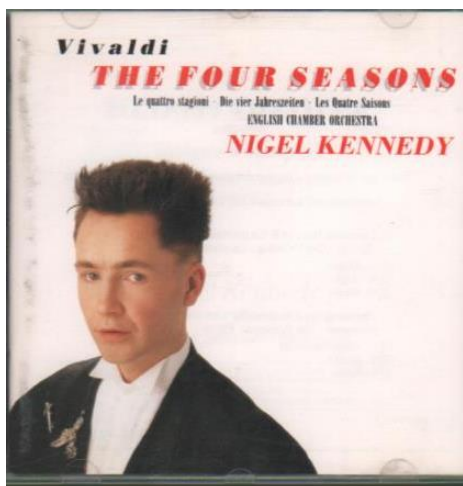
Popularna kultura je uticala na vidove vizuelnog predstavljanja čiji je cilj isticanje jedinstvenih karakteristika onoga ko je predstavljan. Tako na primeru diskografije violiniste Najdžela Kenedija može se uočiti pojava Bartovog *punctum*-a tokom devedesetih godina 20. veka. Njima je prethodio konvencionalni pristup fotografiji na Kenedijevim prvim albumima, u duhu pristupa fotografiji iz ranijih decenija i to na albumima *Elgar: Violin Concerto in B minor, Op. 61* (EMI, 1984) i *Elgar Sonate for Violin And Piano* (Vinil, Chandos digital, 1984).



Slika 22 i 23: Omoti albuma N. Kenedija na početku karijere

U narednim diskografskim omotima pojavljuju se potencijalne situacije koje obavijaju fotografiju *slepim poljem* koji prenosi značenje van okvira fotografije. Tako se izdanju *Spring – From Vivaldis Four Season* (1989) prikazuje njegov modni rokabili stil koji je dosledno nosio i na koncertima.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Gritten D. & K.Kelleher (1991): His wardrobe is the first giveaway. On any given night he may be wearing a black silk caftan lined with crimson, two-tone cowboy boots, a baggy suit adorned with zips or safety pins--or any combination thereof. His hair is worn in a rockabilly flattop, kept erect with lavish amounts of mousse. Some nights he wears white face makeup, like a Kabuki actor. (cit.)



Slika 24 i 25: Od rokabili stila do boja zastave FK Aston Vile

Iako je kompilacija kompozicija bila sadržaj albuma *Nigel Kennedy's Greatest Hits* (EMI Classics, 2002) Kenedi na fotografiji pokazuje privrženost fudbalskom klubu Aston Vila čije boje ima na jagodicama dok pokušava da pregrize violinu.¹⁵⁶ Izazivanje reakcije kod posmatrača jeste primarna namera kod pomenutih fotografija, ali i vidovi povezivanja na nivou sugestija koje posmatrač dobija u vidu svakodnevnih izbora koje muzičar pravi i sa kojima se publika može povezati.¹⁵⁷ Vizuelni rečnik je proširen i kroz vidove strip umetnosti na albumima *Shhh!* (EMI 2010) i *Nigel Kennedy meets Gershwin* (Warner Classics, 2018). Izvođenje poistovećivanja individue sa kolektivom ima za cilj prikazivanje istovremenosti mnogostrukih identiteta koje su akumulirane u izvođaču, kao i sposobnosti da se poveže sa ljudima iz širokog auditorijuma koji u njegovim izborima pronalaze zajedništvo koje ih spaja.

Intenzitet vizuelnog prisustva pojačao se postavljanjem muzičkog izvođaštva pred filmsku i televizijsku kameru. Dok se u filmu izvođač pojavljivao u drugom planu, ponekad i u glavnoj ulozi u biografskim dokumentanim filmovima, postoje i primeri u kojima se uloga izvođača prevodi u sekundarnu, jer je primarna uloga zabavljača poput komičara Džeka Benija (Jack Benny)¹⁵⁸ koji se pred kamerom predstavljao u ulozi violiniste koji loše svira¹⁵⁹ i Heni

¹⁵⁶ Više o simboličnoj vezi Kenedija i fudbala videti na veb sajtu *FC Aston Vila* <https://www.avfc.co.uk/news/2013/04/03/feature-nigel-kennedy-on-lambert-benteke-and-weimann>, pristupljeno oktobar, 2021.

¹⁵⁷ Oblici i forme vizuelnog predavljanja videti u: R. Barthes (1991).

¹⁵⁸ Jack Benny, biografski podaci na https://en.wikipedia.org/wiki/Jack_Benny

¹⁵⁹ Ova uloga je prisutna u poznatom televizijskom serijalu *The Jack Benny program* koji se emitovao od 1950-1965. godine na CBS programu. U velikom broju epizoda J. Beni se predstavljao kroz lik violiniste.

Jangmena (Henny Youngman)¹⁶⁰ je između kraćih skečeva svirao violinu. Televizija kao centralni objekt oko kog se okuplja porodica nije se više smatrala samo kao tehnički aparat, niti kao odraz gledalaca u ogledalu već, kako M. Gržinić navodi, oslanjajući se na teoriju Artura Krokera i Dejvida Kuka, društvo je odraz televizijske slike. „Učinci djelovanja društva kao 'zrcalne slike televizije' su: hiperrealnost masa, komunikacija kao uprizoreni modus vivendi sustava vlasti, eksplozija informacija i implozija značenja.” (Gržinić, 1998: 158) U tom kontekstu muzički izvođač je prolazio kroz transformaciju slike koju predstavlja. Pratio je modus televizijskog viđenja muzičkog događaja koji je kroz filtere televizijskih postupaka bio tonski i vizuelno korigovan i kreiran po modelima televizijskog predstavljanja. Žak Atali je ukazao na opsesiju čistotom u postupcima brisanja šumova i viška zvučnih tragova na snimcima koji se nalaze na CD ili DVD nosaču, isto se odnosi i na televizijsku postprodukciju koncertnih snimaka:

„Nova estetika isključuje grešku, oklevanje, uzgredne zvuke—osim kad se radi o presnimavanju nekog čuvenog koncertnog izvođenja. Ona okamenjuje delo iznad svetkovine i nepredviđenih momenata živog izvođenja, u apstraktnom, bestelesnom savršenstvu. Ta estetika vodi tome da se zaboravi da je muzika oklevanje i mucanje, improvizacija i ponovno stvaranje. Muzički ideal postaje čistota, tehničko savršenstvo i slušalac počinje da se ponaša kao inženjer ili tehničar” (2007: 155).

Poput glumca kog filmska montaža predstavlja u modusu svojih postupaka, slično se dešava sa muzičkim izvođačem. On je i dalje je u polju predstavljačke umetnosti, jer je na televizijskom ekranu radio isto što i na sceni, izvodio muziku u koncertnom okruženju, dok je u televizijskim intervjuima, šou programima i dokumentarnim emisijama dobio mogućnost pokazivanja sveobuhvatnog skupa identiteta kojima se predstavlja u potrošačkom društvu.

Devedesetih godina prošlog veka sa širokom dostupnošću računara multiplicirana vizuelnost doživela je izrazitu ekspanziju zahvaljujući internetu. On je omogućio izvođačima postupak teleprisustva čime se napravila ključna izmena u tri oblasti izvođaštva: izvođenja, pedagogije i arhiviranja vokalne i instrumentalne prakse. Po Manoviću teleprisustvo u užem smislu značilo bi sposobnost da se vidi i deluje na daljinu. „[...] teleprisustvo obuhvata dve različite situacije—biti 'prisutan' u sintetičkom, računarski generisanom okruženju (u 'virtuelnoj stvarnosti', kako to obično nazivamo) i biti 'prisutan' u stvarnoj udaljenoj fizičkoj stvarnosti

¹⁶⁰ Henny Youngman, biografski podaci <https://en.wikipedia.org/wiki/HennyYoungman>

preko žive video slike” (2015: 209). Primeri sintetičkog prisustva muzičkog izvođača je moguće približiti na primeru Avatar Orchestra Metaverse koji je osnovan 2007. godine.¹⁶¹



Slika 26: Avatar orkestar

Grupa kompozitora, umetnika i izvođača sa tri kontinenta u obliku avatara sviraju i dizajniraju onostrane instrumente.¹⁶² Performansi su stvoreni u 3D okruženju *Second Life*-a u realnom vremenu i virtuelnom okruženju. Instrumenti sadrže zvukove, slike i animacije koji stvaraju poseban zvučni svet kojim se podstiče drugačiji način slušanja i razumevanja interpretacije.¹⁶³ Drugačiji vid teleprisustva izvođača kom se omogućava delovanje na drugom geografskom mestu ima upotrebu u izvođenju u kom se muzičari sa različitih geografskih mesta povezuju zarad realizacije muzičkog dela. *Little Symphony project* oformio je virtuelni orkestar povezivanjem sto šest izvođača iz trideset zemalja putem video snimaka koji su bili usklađeni u aspektu intonacije i tempa. Oni su 2010. godine izveli delo *Kanon in D* J. Pachelbela (J. Pachelbel), da bi se nakon deset godina povezivanje u okviru virtualnog ansambla pokazalo kao neophodno tokom 2020. godine i pandemije virusa COVID-19 tokom koje su mnogi ansambli opstali zahvaljujući ovoj tehnologiji.

Pedagoški pristup kroz telepriststvo bazira se na antiprisustvu pedagoga u internet prostoru. Bolji izraz možda bi bio *teledelovanje* – delovanje na daljinu” (Manovič, 2015: 210).

¹⁶¹ Avatar Orchestra Metaverse veb-sajt, <http://avatarorchestra.blogspot.com/p/about-aom.html>

¹⁶² M. Heim (1998) je predstavio koncept virtualne realnosti, kome se pridružuje i J. Strehovec (1994). Na osnovama koncepta virtuelnog nastaju novi oblici digitalne umetnosti po P. Kristieniu (P. Christiane, 2003).

¹⁶³ Fenomen virtuelnog okruženja i interaktivnog vida umetnosti inicirao je nastanak naučno-teorijskih radova od kojih su vodeći dr Shintaro Miiizaki *Društvena muzika Second Life kao medij za umreženu umetnost*; Geme Fernandez-Blanco Martin *Kreativni procesi u impresivnom muzičkom okruženju*.

Majstorski kurs violiniste Isaka Perlmana (I. Perlman, 1945)¹⁶⁴ nudi različite opcije povezivanja sa studentima koji žele da pristupe učenju. Mogu se opredeliti za različiti finansijske nivoe koji im daju više ili manje informacija. Perlman se u devetnaest video časova bavi osnovama izvođačke tehnike, različitih stilskih, elementima interpretacije poput intonacije, memorisanja teksta, boje tona i drugih. Pored knjige koja prati usmene lekcije, oformljena je i zajednica u kojoj studenti razmenjuju mišljenja i iskustva. U video predstavljanju Perlman ističe razliku između tradicionalnog i internet vida master klasa.¹⁶⁵ Na prvom profesor pokazuje kako treba odsvirati muzičko delo, dok je na njegovom *on line* kursu cilj da podstakne studente da na njima svojstven način dođu do rešenja tehničkih ili interpretativnih problema. Poput Perlmana i drugi umetnici prihvatili su *on line* pedagoški pristup u internet prostoru čime je teleprisustvom kompresovan pojam udaljenih geografskih prostora i promenjen odnos percepcije. Kulturni interfejs koji je aktuelan u internet komunikaciji pravi niz „čovjek – računar – kultura” (Manovič, 2015: 112). Teleprisustvo se ističe kao zajednička odlika koja je neophodna u višemedijskim performansima i on line interaktivnim postupcima izvođenja. Što se tiče arhiviranja, internet je postao jedinstvena baza dostupnih primera izvođaštva primajući u svoj prostor stare medije (televizijske snimke koncerata, inserte muzičkih serijala i filmove o muzičarima). Manovič ukazuje da kompjuter ističe memoriju u prvi plan. „Metamedijsko društvo pre svega koristi kompjuter za čuvanje zapisa sveta akumuliranih tokom prethodnog razdoblja; za pristup, manipulaciju i analizu tih podataka” (2001: 78).

Pristup velikoj količini podataka o izvođaštvu bilo da se radi o snimcima izvođenja, intervjuima, seminarima, neminovno vrši uticaj na analizu primera prakse izvođaštva iz prošlosti, ali vodi i ka boljem povezivanju sa savremenim primerima izvođenja koji su deo informacionih talasa u internet prostoru. Arhive podataka su uvek bile važan izvor za analize iz različitih teorija i disciplina, koje su ponekad vanumetničke, dok baza podataka u internet prostoru doprinosi vitalnosti izvođačke prakse, jer se doživljaj muzičkog izvođenja daleko pozicionirao u odnosu na iskustva koje je slušalac/gledalac nekada imao u koncertnoj dvorani. S druge strane čini ga svugde prisutnim i dostupnim, bližim ne samo publici/korisnicima već i drugim izvođačima

¹⁶⁴ Master Class Itzhak Perlman, https://www.masterclass.com/classes/itzhak-perlman-teaches-violin?utm_source=Paid&utm_medium=AdWords&utm_campaign=IP&utm_content=Nonbrand-%7Bkeyword%7D-Consolidated_BM&utm_term=Aq-Prospecting&gclid=EAfaIQobChMIhZ20iqPP8wIV2dnVCh2Cfw1fEAAYAiAAEgKOSfD_BwE

¹⁶⁵ Proizvodnjom znanja o i u umetnosti u uslovima kognitivnog kapitalizma bavila se B. Matejić (2017).

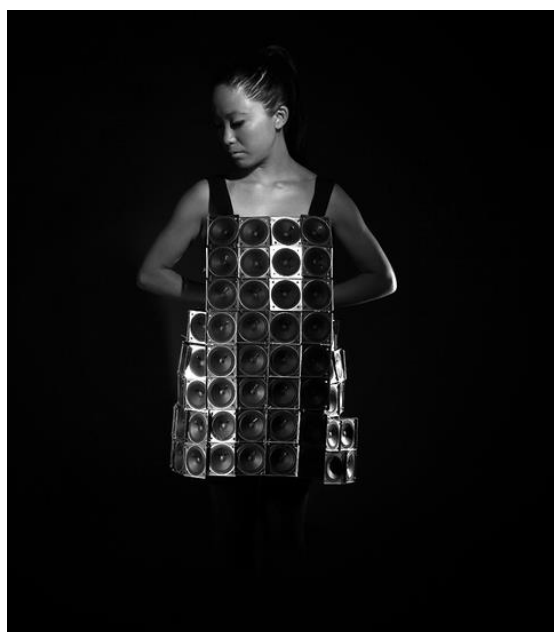
širog sveta. Iz tih razloga novi modeli izvođačke prakse zahtevaju strategije izvođaštva, pored teorije i istorije izvođaštva, jer proizilaze iz tehnokulturnih, ekonomskih i društvenih sfera koje su baza delovanja savremenog izvođača.

3.3.7 Tehnološko kao nova materijalnost izvođaštva

Ukazano je da se muzičko izvođaštvo našlo u Mreži u različitim vidovima pojavnosti, ali ono se u odnosu na nju može sistematizovati u dve osnovne kategorije: metamedijsku koja obuhvata muzičko izvođaštvo u različitim formatima starih medija (od audio zapisa, dokumentarističkih snimaka, koncertnih, do televizijskih), dok drugu grupu čine primeri korišćenja interneta (u nekim slučajevima i prostora), ali i bežične veze uz tehnologiju u različitom procentu, uz prisustvo muzičkog izvođača. Dok odlika prve kategorije ističe karakteristike arhive, druga je proizvodna i podrazumeva tehnološki aspekt koji je integralni deo instrumentarijuma koji se koristi u realizaciji izvođenja. „Drugim rečima, tehnološki svet više nije tema ili sredstvo umetničkog istraživanja i izražavanja nego nužno potpuno okruženje postmodernog čoveka, koje stvara njegove želje, ekstaze, zabavu, duhovnost, drame, paradokse, smisao, značenja i vrednosti, odnosno, identitete” (Šuvaković, 2011: 697). Zbog toga *nova materijalnost* sa kojom manipuliše izvođač podrazumeva tehnologiju kao ravnopravnu muzičkom instrumentu. Pošto se nestandardizovan tehnološki medij uvodi u ovu umetničku disciplinu, ona se može označiti kao vid *novog muzičkog izvođaštva*, jer se kreće u prostoru izvođačke umetnosti, tehnoumetnosti i informacionih tehnologija, s tim da ima tendenciju uvođenja i drugih vidova tehno umetnosti poput vizuelnih umetnosti. Pauči Sasaki (Pauchi Sasaki, 1982)¹⁶⁶ violinistkinja i kompozitorka u svom radu teži da odgovori na pitanje kako putem zvuka funkcionišu i komuniciraju priroda i tehnološki svet. Primećuje da je celokupna priroda medijativizovana putem interneta, telefona, televizora, radija, zato smatra da zvuk koji je deo njene prirode treba da preradi i postavi ga u prostor. Pored toga što komponuje muziku, Sasaki je kreirala nekoliko muzičkih instrumenata poput Proširene violine (Extended violin, 2013), Haljinu sa zvučnicima (Speaker dress, 2014), Harfu (Harp, 2014) i Elektromagnetska polja (Electro Magnetic Fields, 2012). Kompozicije koje se izvode na ovim instrumentima ne baziraju se samo na materijalnosti tih instrumenata već na njima izvodi sintezu tehničkih i prirodnih izvora zvuka, vizuelnosti i teorijskih koncepata.

¹⁶⁶ Sasaki Pauchi website, <https://www.pauchi.com/>

Haljina od zvučnika predstavljena je 2014. godine kao nosiva zvučna skulptura od devedeset i šest zvučnika, šest pojačala i mikrofona. Ona učestvuje u telesnom procesu u kom u sebe uvlači zvuk iz sveta, prerađuje ga, da bi ga izmenjenog ponovo postavila u svet. Dok se osmoza zvuka odvija na tehnološkoj opni koja je produžetak kože koja deo zvučnosti filtrira, a drugi deo zvuka se taloži sa druge strane opne. Performans za bas flautu, violinu, elektroniku uživo, dva vokala i dve haljine *Gama XV: Komad za dve haljine sa zvučnicima* (2016) ukazuje na pristup novom izvođaštvu baziranom na kombinovanju različitih disciplina. Kamerno izvođenje odvija se uz karakteristike teatarskog i koncertnog pristupa izvođenju koje povezuje tehnološki oplemenjenu modu (*tech-savvy design*), vizuelne umetnosti, ples i tehnologiju obrade zvuka. Sasaki tretira i vazduh kao izvor zvuka, dok je tehnički produženo telo medij za njegovo pojačavanje u prostoru koji je okvir njihove interakcije. U prvom segmentu kompozicije prirodne i softverski obrađene vokalne deonice upotpunjuju scenski nastup, da bi se interakcija na instrumentima odvijala u njegovom nastavku.



Slika 27: Pauči Sasaki, Haljina od zvučnika Slika 28: Pametne haljine kreatorke J. Gao

Haljine od zvučnika su svo vreme izvor stvaranja zvuka koji ispunjava prostor. One su muzička verzija haljina koje su se pojavile u oblasti modnog dizajna kao pametne haljine. Nosiva tehnologija pripada oblasti mode koja je sa tehnologije proizvodnje materijala počela da primenjuje tehnološke uređaje i programe kao garderobu. *(NO)WHERE (NOW)HERE* (2013)

interaktivne, pametne haljine Jing Gao (Ying Gao, 1973)¹⁶⁷ koje imaju ugrađenu senzornu tehnologiju praćenja oka (materijali haljina reaguje na pokret očiju posmatrača tako što se kreću u pravcu pogleda) i svetle u mraku (jer su napravljene od fotoluminiscentnog konca).¹⁶⁸ Esej *Estetika nestajanja* P. Virilioa (1979) bila je inspiracija za nastanak ovog projekta, jer se bazira na mišljenju da estetika savremenih medija i vidovi komunikacionih tehnologija potiskuju ranije načine manifestovanja stvarnosti. Početak i kraj prisustva i odsustva su iznenadni, određuje ih pogled i vremenski tok njegovog kretanja koji nadovezuje vreme prisustva i odsustva pokreta.

U masovnoj proizvodnji muzike čini se da upotreba istih softvera, biblioteka zvuka, tehničkih instrumenata vraća kompozitore na slične ili iste strukture muzike koju stvaraju. Tu vrstu ograničenja Sasaki izgrađuje lični odnos sa tehnologijom tako što je kreirala sopstvene biblioteke zvuka i dizajnira svoje instrumente. Tako je nastala Produžena violina (2013). Razlika u odnosu na električnu violinu je ta što je u ovu ugrađen mikrokontroler i mikrosenzori koji sa računarskim programom i njegovim efektima proizvode transformisan zvuk. „Dobijeni zvuk je dekontekstualizovana verzija violinskog zvuka. Obradom zvuka i gestualnim performansom, proširena violina postaje jedinstven instrument sa svojim karakterom i bojom”.¹⁶⁹ U ovom slučaju prepoznaje se prevazilaženje jednoobraznih utvrđenih pravila.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Biografski podaci Jing Gao, <http://yinggao.ca/info/profile/>

¹⁶⁸ Jing Gao, Dve interaktivne haljine (2013), <http://yinggao.ca/interactifs/nowhere-nowhere/>

¹⁶⁹ Cit. P. Sasaki (2013), *Extended violin*, <https://www.pauchi.com/self-designed-instruments>

¹⁷⁰ Proširene tehnike koje definiše M. Burtner (2005) sa digitalnim modifikovanjem instrumenata koji se povezuju sa vizuelnim aspektima performansa predstavljaju viši nivo ekstenzije, ne samo fizičke već i konceptualne.



Slika 29: Produžena violina

Negovanje principa traganja za personalizovanim zvukom predstavlja vid interpretativnog odnosa prema instrumentu i zvuku koji je bio prisutan i pre inkorporiranja tehnologije. Ta veza potvrđuje kontinuitet izvođačke prakse, ali u novoj pojavnosti koja u miksu medija i tehnološki obogaćenog ili obrađenog zvuka dobja nove standarde karakterističnih zvučnih boja koje su proširile spektar zvučanja. Tehnološki izmenjen instrument, zvuk, kontekst vode praksu izvođenja u pravcu *novog izvođaštva* koji sve to spaja u jedinstvenoj empirijskoj praksi.¹⁷¹

3.4 Istraživanje muzičkog izvođaštva tehnologijom (Institut za interdisciplinarna istraživanja–CIRMMT)

U prožimanju izvođaštva i tehnologije, napredak se ostvario kroz međusobne uticaje. Pored toga što je muzičko izvođaštvo razvijano tokom postupaka istraživanja mogućnosti tehnologije u procesima snimanja i obrade zvuka, dolaženja do novih oblika instrumenata i višemedijske interpretacije (G. Guld, N. Džun Pajk, L. Anderson), ono je svoju vezu sa tehnologijom negovalo i u obrnutom smeru. Vidovi tehnološki pojačanih procesa muzičkog izvođenja u multimedijalnim delima i novim tehnološkim sistemima stvorili su mnoštvo novih oblika performansa koji su

¹⁷¹ Benthall J. (1972) je jedan od značajnijih autora koji su se bavili temom prisustva nauke i tehnologije u umetnosti.

zahtevali bolje razumevanje i definisanje svih psihofizičkih i tehnoloških procesa koji su se pojavili sa pomenutim oblicima izvođenja. Zato je uspostavljanje naučnotehnoloških pristupa disciplini muzičkog izvođaštva u interdisciplinarno usmerenim naukama uticalo na otkrivanje i definisanje mnogih procesa u njoj.

U okviru instituta koji razvijaju programe za istraživanje povezanosti muzike, tehnologije i medija poput Masačusetskog institut za tehnologiju, aspekti muzičkog izvođenja se analiziraju uz primenu digitalne tehnologije kojom visoka preciznost prikupljanja podataka prevazilazi domete koje su bili dosgnuti korišćenjem prethodnih tehnologija. Analizom i naučnim interpretacijama podataka, muzičko izvođaštvo je dobilo mogućnost razvoja na bazi rezultata naučnih istraživanja. Centar za Interdisciplinarna istraživanja u muzici, medijima i tehnologijama u Kvebeku – CIRMMT,¹⁷² može se uzeti kao primer visokotehnološkog, multidisciplinarnog i interdisciplinarnog izučavanja u oblasti muzike. Pored fokusa na proširivanju spektra metodoloških pristupa koji nisu bili zastupljeni i poznati u diskursu tradicionalne izvođačke prakse, umetnici i naučnici na CIRMMT rade istraživanja koja se odnose na muzičko stvaralaštvo kompozitora, istraživanje recepcije muzike od strane slušalaca i neguju nove pristupe u naučnom proučavanju spoja muzike, medija i tehnologije.¹⁷³ Rezultati njihove saradnje vide se u analizama digitalnog zvuka, merenjima i redizajniranju instrumenata i uređaja za reprodukciju zvuka, kontrole i sinteze zvuka za muzičke i audio aplikacije. Oni se dalje koriste na katedrama za istraživanje različitih aspekata izvođaštva u multimedijalnim delima, imerzivnim sistemima, novim muzičkim delima koji se izvode na novim instrumentima.

3.4.1. Otvoreni orkestar (Open orchestra)

Jedan od projekata koji tehnologijom istražuje procese izvođenja, a kojim je koordinisao Vjieslav Voszik (Wieslaw Woszczyk) je Otvoreni orkestar (Open orchestra). Projekat je realizovan u periodu od 2009 do 2011. godine i imao je za cilj da unapredi doživljaj sviranja u orkestru pomoću simuliranog audio-vizuelnog okruženja.

¹⁷² Vebsajt Univerziteta CRMMT, <https://www.cirmmmt.org/about/mission>

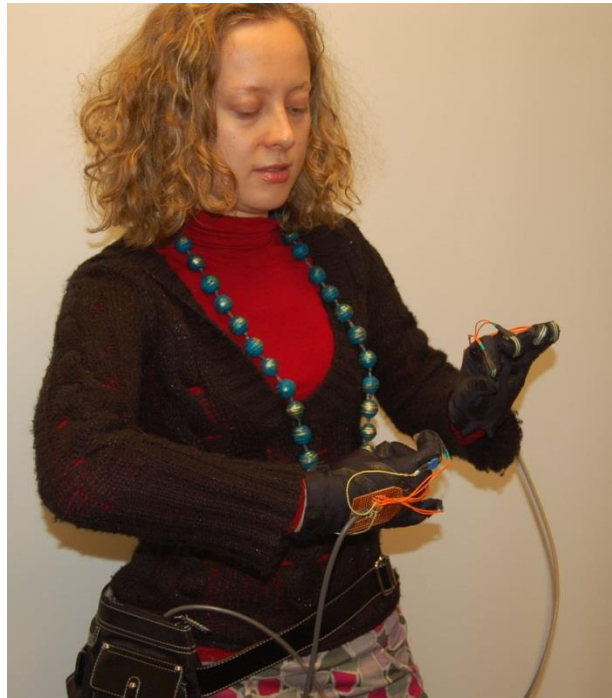
¹⁷³ Istraživanja se sprovode u tri institucije u Montrealu: McGill University, l'Université de Montréal (Faculté de musique, Faculté des arts & des sciences) i l'Université de Sherbrooke (Faculté de génie)



Slika 30: Otvoreni orkestar

Eksperimenti su rađeni u studiju univerziteta, gde je izvođač sa pozicije u kojoj je okružen ekranima i zvučnicima, birao poziciju u orkestru. U skladu sa njom na jednom od ekrana bi dobijao partiture sa deonicom instrumenta za koji se opredelio. Na ostala tri velika ekrana ispred sebe bi video dirigenta i odgovarajući deo ansambla koji ga okružuje iz perspektive koja bi mu se ukazala da se nalazi na pripadajućem mestu tog instrumenta u orkestru. Oprema za snimanje video materijala rađena je sa opcijom panoramskog snimanja, što je u krajnjem rezultatu omogućilo projektovanje realistične perspektive za sviranje iz svake pozicije izvođača u orkestru. Opredeljujući se za slušalice ili zvučnike, izvođač u stereo zvučnom okruženju (surround system) čuje zvukove instrumenta iz pravaca koji su kompatibilni sa pravcima zvuka koji bi dolazili sa pozicija na kojima se ti instrumenti inače nalaze u orkestru. Za sviranje uz snimak i istovremeno snimanje deonice izvođača koji je pristupio Otvorenom orkestru, programiran je prototip računarskog programa za audio i video striming, tehnologije koja dozvoljava korisniku da reprodukuje materijal pre nego što ga u potpunosti preuzme. Korisnik takođe može da odabere da li će neke instrumente u orkestru pojačati, utišati ili čak potpuno isključiti iz muzičkog toka. Uspeh projekta su potvrdili rezultati u kojima je postignuta simulacija poput programa za simulaciju pilotiranja u avionu. Doprinos pomenutog projekta se vidi u razvijanju čula vida i sluha u situacijama audio i vizuelne orijentacije koju bi u stvarnom orkestrskom okruženju izvođač razvijao u vidu tehnike orkestarskog slušanja instrumenata u ansamblu tokom uvežbavanja repertoara i tokom koncertnog izvođenja.

Dok je primer Otvorenog orkestra digitalnom tehnologijom uticao na razvoj simuliranja uslova u tradicionalnom korpusu simfonijskog orkestra, trogodišnji projekat (2005/2008) Mek Gilov *Digitalni orkestar* (The McGill Digital Orchestra) se bavio novim instrumentima u ansamblu.¹⁷⁴ Ksenija Pestova (X. Pestova, 2009) u tekstu govori o pet novih digitalnih muzičkih instrumenata (DMI): FM rukavice (Fortier Marshall Gloves); Ti boks (T-Box); Ti-stik grupa instrumenata (T-Stick family) i Rulersi (Rulers).



Slika 31: K. Pestova uvežbava izvođenje na FM rukavicama

Nastali su u saradnji istraživača iz oblasti muzičke tehnologije, komponovanja i izvođenja. Kompozitori i izvođači su bili u mogućnosti da iskorače u polje umetničke kreativnosti u interakciji sa digitalnim tehnologijama tokom živog izvođačkog procesa u realnom vremenu, zahvaljujući zbiru softverskih programa i harverdskih uređaja koji su omogućili ovu interakciju. Tehnika izvođenja na ovim instrumentima postavila je problematiku odnosa zapisa i muzičkog gesta koji se ne može bazirati na već uvežbanim pokretima na tradicionalnim instrumentima. Na to utiču načini dobijanja zvuka na novim instrumentima i upoznavanje sa

¹⁷⁴ Koordinator projekta bio je Denis Bulien (D. Bouliane).

možnostima softverskih karakteristika. Kako Pestova navodi u odeljku „Od gesta prema zvuku”: „Da bi se upoznali sa novim DMI i razvili sisteme notacije, kompozitori i izvođači moraju potrošiti vreme na improvizaciju i otkrivanje mogućnosti instrumenata. Forme fiksne notacije mogu se uspostaviti tek nakon perioda eksperimentisanja” (2009: 4).

Cilj ovog orkestra nije bila zamena tradicionalnih instrumenata, već istraživanje načina daljeg razvoja performansa koji bi naprednim izvođačima omogućio poligon na kome će testirati nove oblike digitalnih muzičkih instrumenata, digitalno kontrolisanje i obradu signala, kao i sintezu zvuka. Zajednički cilj dva navedena projekta je rad na usklađivanju izvođačke veštine sviranja. Dok prvi tehnologijom deluje na audio-vizuelna čula izvođača koji je njome okružen, drugi projekat podstiče taktilno istraživanje, pored angažovanja auditivnih sposobnosti. Treći vid istraživanja muzičkog izvođaštva tehnologijom odnosi se na izučavanje funkcija tela izvođača.

3.4.2. Istraživanja bioloških i funkcionalnih sposobnosti izvođača

Od orkestarskog ka telu izvođača, tehnologija je našla primenu u delikatnim ispitivanjima poput merenja oscilacija pokreta, skeniranja i snimanja pokreta prstiju, šake, cele ruke, celog tela i disanja. Visoko osetljivi senzori za registrovanje pokreta služe da bi se pokreti prilagodili kontrolisanom zvuku, što je primenu našlo i pri dizajniranju digitalnih muzičkih instrumenata. Na taj način se realizovao projekat: *Interakcija facijalne ekspresije, pokreta i disanja tokom pevanja*. Vođa projekta Izabel Koset (I. Cossette) radila je na konstantnom merenju ovih parametara pomoću programiranih digitalnih sistema za registrovanje pokreta (konkretno za položaj glave i udova), zatim pomoću aparata za elektromiografiju – koji je merio ulogu mišića u respiratornom ponašanju grudnog koša tokom sviranja, kao i uređaja za audio i video snimanje. Disanje i pokreti udova veoma utiču na kvalitet izvođačke tehnike, na šta ukazuju studije iz metodologije sviranja na instrumentima (I. Galamjan/ L. Auer/ J. Menjuhin/). Pored toga, aktivnost i rezultati merenja zavise i od individualne tehnike sviranja. U velikom broju realizovanih projekata, treba spomenuti i jedan koji je bio usmeren na kvalitet i karakteristike zvuka muzičkih instrumenata. Gari Skavone (G. Scavone) čija je oblast rada obrada zvuka, obrada signala i rad na razvoju softvera za obradu signala i zvuka u projektu *Percepcija kvaliteta gudačkih instrumenata* (2010/2012), fokusirao se na perceptivne aspekte koji utiču na kvalitet zvuka gudačkih instrumenata i merljivih akustičkih komponenti koje se najčešće odnose na način

na koji instrument prenosi vibracije u proizvodnji zvuka. Za razliku od naučnih radova i studija koje se bave procenom zvučnih kvaliteta baziranih na akustičkim faktorima instrumenta, G. Skavone je svoj rad usmerio ka izvođaču i njegovoj ulozi u proizvodnji zvuka, dok je akustički potencijal instrumenta stavio u drugi plan.

Navedeni primeri ukazuju na to da izučavanje muzičkog izvođaštva pomoću tehnologije na brži i tačniji način može usmeriti način razmišljanja samog izvođača u pravcu poboljšanja veštine sviranja na instrumentu, stvoriti mu uslove simuliranog okruženja ili podstaći na sviranje i izučavanje redizajniranih ili novih instrumenata. Obrazovanje koje obuhvata ove načine uvodi pitanje o važnosti interdisciplinarnog obrazovanja u oblasti izvođaštva, jer se izvođači susreću sa postupcima digitalne obrade signala, računarskom muzikom, interakcijom čoveka i računara (Human – Computer Interaction), psihoakustikom i mnogim drugim oblastima koje se prožimaju u zahtevima savremenih kompozicija.

3.4.3 Pitanje medijskog određenja discipline savremenog muzičkog izvođaštva

Da li je moguće uvesti kategoriju medijskog određenja savremene izvođačke prakse usled integrisanja različitih tehnologija i medija, pored toga što je ona već određena diskursima istorije i teorije izvođaštva? Da li bi za nove modele pristupa izvođaštvu koristila kombinacija sva tri pristupa s obzirom na povezivanje različitih disciplina u okviru muzičkog dela, koje često podrazumeva povezivanje više medija za njegovu realizaciju? U nameri definisanja značaja prisustva medija koji se kombinuju i utiču na oblikovanje discipline savremenog muzičkog izvođaštva, za početak, treba poći od lociranja perioda tokom kog dolazi do promena i konteksta pojma savremenog muzičkog izvođaštva.

Određnica savremeno izvođaštvo može da se odnosi na dve kategorije, vremensku i problemsku. Prva bi obuhvatila sve pojave u muzičkom izvođaštvu koje su koegzistirale tokom 20. (naročito od sedamdesetih godina) i početka 21. veka, a koje su često stajale u suprotstavljenim pozicijama jer su se održavale, s jedne strane, prakse izvođaštva koje su i dalje negovale odnos prema autonomnom, zaokruženom delu iz perspektive modernističkih određenja umetničkog dela; zatim prakse izvođenja koje su prihvatale poroznost granica između disciplina u umetnosti pa se došlo do pozicija u kojima se susrećemo sa nedovršenim umetničkim delom, sa

potrebom ulaženja u intertekstualne veze sa drugim umetnostima i disciplinama karakteristično za postmodernistički pristup umetnosti; ili s treće strane, susret sa muzičkim izvođaštvom koje je vođeno idejom oblikovanja, intervenisanja u stvarnom svetu po pitanju tema koje su aktuelne u savremenom društvu (a odnose se na pitanja roda, pola, vere, zdravlja, ekonomije). Problemsko određenje savremenog izvođaštva odnosilo bi se na kategoriju integrisanja tehnologije i novih medija sa izvođačkom praksom, jer ona u inovativnim pristupima ukazuje na manifestovanje savremenosti u vidu primene najnovijih tehnoloških mogućnosti koje su integrisane u instrumentarijum, tehniku izvođenja, produkciju i postprodukciju. „Koncept umetničkog dela je otvoren i proširen do ne razlikovanja umetničkog i kulturalnog artefakta. Umetnost postaje povezana sa industrijom spektakla, masovne komunikacije, digitalne reprodukcije i komunikacije.” (Šuvaković, 2011: 633) Ukazivanje na interakciju sa produktima kulture i medija, vodi ka tome da se oblast definiše prema tehnološkim karakteristikama u izvođačkom procesu i činu. U daljoj analizi ove oblasti se ne bi uvodilo određenje medijske pripadnosti u smislu definisanja samo u odnosu na muzičko delo koje može biti višemedijsko, intermedijsko, novomedijsko, polimedijsko, pa da samim tim i određenje izvođaštva ide u tom pravcu. Medijsko određenje bi se moglo sagledati u odnosu na tehnološku materijalnost koja je prisutna u izvođačkom činu koji bi definisao sličnosti i razlike u zahtevima novog izvođaštva. Zašto se taj predlog smatra mogućim? Integracijom muzike u druge umetnostima poput teatra, filma i vizuelnih umetnosti, muzičko izvođaštvo se od uloge predstavljačke umetničke oblasti razvijalo kroz specifične dimenzije prilagođavanja medijima i to kroz principe primenjene muzike (Baronijan, 2007), sintezijske umetnosti (Radovanović, 2010), kao i novo medijskih oblika (u video umetnosti, radiju, televiziji, internet umetnosti) sa kojima je stigla i do odnosa višemedijskih¹⁷⁵, multimedijskih praksi koje u transdisciplinarnom odnosu otkrivaju još potencijalnih oblika medijskog kombinovanja. Određivanje podgrupa u odnosu na tehnologiju i medije koji su deo izvođačkog procesa podrazumevala bi podelu na:

1. Medijska medijacija: U ovu kategoriju bi se svrstala muzička izvođenja koja su prošla posebnu postprodukciju finalnog snimka. Na primer kada je violinista Jaša Hajfec snimio obe solističke deonice na snimku *Koncerta za dve violine d- moll, BWV 1043*, (RCA Red

¹⁷⁵ Vladan Radovanović objašnjava razliku između pojmova višemedijsko i multimedijsko, gde ih ne tretira kao sinonime, već višemedijsko određuje kao širok pojam koji obuhvata medije koji deluju na različita čula, različite oblike medija koji se kombinuju i one koji su određeni u odnosu na znakove (zvučne, vizuelne).

Seal, 1945) ili kada pijanista Glen Guld tehnologiju za snimanje zvuka prevodi u funkciju, mogli bismo reći, „tehnoloških čula”. Maglov Marija ističe da je medijska tehnologija ključna u oblikovanje velikog broja umetničkih praksi 20. veka i da je zato neophodno uvođenje njenih postavki u diskurs muzikologije (2017: 182). Može se dodati i teoriji muzičkog izvođaštva. Razumevanje medija traži razumevanje konteksta u kojima se oni koriste. Guld je smatrao da snimanje kompozicije izdvaja delo iz konteksta koncerta i pažnju slušalaca u potpunosti upućuje na delo, a ne događaj.

2. Multimedijalno izvođaštvo (fluksus, hepening, performans, ambijentalna umetnost). Pored toga što se koristi medijima kao sredstvom umetničkog izraza i kreativnosti u njemu se poništavaju granice umetnosti i života (Šuvaković, 2011: 454). Kontekst u kom se koriste određeni oblici tehnologije i medija je ključan za definisanje čina izvođenja.
3. Tehno izvođaštvo bi podrazumevalo tehnološko unapređivanje muzičkih instrumenata, kao i stvaranje novih oblika zahvaljujući digitalnoj tehnologiji. Prisustvo računara koji utiče na muzički tok, prošireni pojam prostora, telematsko prisustvo izvođača i povezivanje sa dostignućima iz tehničkih nauka, bile bi glavne odrednice za ovu potkategoriju.

Uticao novih medija i digitalne tehnologije izvršio je transgresiju u disciplini muzičkog izvođaštva, ali ne u negativnom kontekstu. Ona je izvođaštvo uvela u sisteme savremene (tehno)umetnosti, modifikovala za opstanak u produktima novih medija i pokrenula njegovu intertekstualnost sa umetničkim i neumetničkim disciplinama čime su se otkrile njegove nove potencijalnosti, ali i fleksibilnost ka promenama koje su se ukupno dogodile u savremenoj umetnosti. Proširivanjem svih aspekata discipline muzičkog izvođaštva nije se samo postiglo prilagođavanje discipline, već se ona usmerila u pravcu izlaženja iz okvira muzičke umetnosti kao jedinog polja u kom se razvijala u prošlosti.

ZAKLJUČAK

Uloga novih medija u savremenom muzičkom izvođaštvu ogleda se u tehnološkoj intervenciji koja je izmenila *poiesis* interpretativnog izraza i čina izvođenja. Za razliku od prethodnih vremena kada se *poiesis* uspostavljao u odnosu na zahteve partiture, potencijale muzičkih instrumenata i sposobnosti muzičkih izvođača, mediji i nove tehnologije nametnuli su zahtev prilagođavanja koje podrazumeva modifikovanje elemenata izvođaštva i kretanje prakse u novim prostorima kao što su radio, televizija, tehnološki sistemi i internet. Ti zahtevi su direktno uticali na promenu *poiesis*-a. Efekti uticaja novih medija ogledaju se u tome što je pre njihove ekspanzije, interpretativna veština izvođača davala vitalnost disciplini, dok su društveno-istorijski uslovi određivali status umetnika u odnosu na druge delatnosti. Sa novim medijima vitalnost se ogleda u komunikaciji izvođača i publike putem različitih medija i inovativnim povezivanjima tehnologije i izvođaštva, dok se status dodatno utvrđuje ispunjavanjem standarda tržišta u kom se razvoj kulture i umetnosti usaglašava sa kretanjem kapitala.

Iako se od druge polovine 20. veka tehnološki posredovano izvođaštvo formiralo u vremenu masovne proizvodnje i hiperprodukcije muzike i izvođača, uspeo je da pronade načine kreiranja prepoznatljivog izvođenja, proširujući njegov pojam sa interpretiranja muzike na interpretiranje šireg umetničkog konteksta. To je postignuto uvođenjem aspekata drugih umetničkih disciplina, tehnologije i medija, sa ciljem kreiranja jedinstvenog čina izvođenja. Karakterističan spoj pomenutih oblasti zahtevao je, i na kraju uveo, fizičku i perceptivnu promenu u ovoj oblasti. Ono zbog toga u prvi mah deluje raznorodno i zato je disertacija krenula u pravcu objedinjavanja primera tehnoizvođaštva i novih vidova pristupa muzičkom delu, augmentovanom zvuku, simulaciji elemenata izvođaštva u praksi 20. i sa početka 21. veka. U diskursu savremenih teorija koje imaju potencijal za kreiranje interpretativnog lanca kojim bi se povezale nove pojave, cilj disertacije bio je predstavljanje jednog od mogućih načina sistematizacije prakse koja se razvila oko tehnologije, tačnije u odnosu na stepen implementacije tehnologije i medija.

Zbog jasnije preglednosti određeni su vremenski okviri koji obuhvataju tri faze transformacije oblasti izvođaštva. Prvu fazu promena pokretali su kompozitori sa novim zahtevima u partituri, zatim tehnologija izrade instrumenata i stilovi interpretacije koju su određivali virtuozi oko kojih se centralizovala praksa izvođenja tokom 17. i 18. veka.

Uvođenjem obrazovnih modela u vidu prvih konzervatorijuma i formiranjem nacionalnih škola (19. vek) izvođaštvo je ušlo u okvire akademski definisane discipline, što određujem kao trenutak u kojem započinje uspostavljanje statusa izvođaštva, ako ga posmatramo u odnosu na status koji je u isto vreme već imalo muzičko delo u partituri, sa kojim su i kompozitori utvrdili svoju poziciju u hijerarhiji umetničkih disciplina.

Faza tranzicije, kao druga faza transformacije oblasti izvođaštva započinje početkom 20. veka kada dolazi do izmene u lancu kompozitor – tehnologija izrade instrumenata – sposobnosti izvođača/virtuozitet. Formira se novi niz koji dovodi do promena u muzičkom izvođaštvu: kompozitor – tehnologija¹⁷⁶ – izvođač – mediji. Ranija zavisnost od interpretativnih zahteva koje je uspostavljao kompozitor ostaje i s početka 20. veka, ali s tim da se u postupcima impresionizma, futurizma, serijalizma, dodekafonije, neoklasicizma iniciraju novi postupci, od kojih neki uvode odluke izvođača u proces stvaranja dela. Pored toga uvedeni su novi elementi poput proširene tehnike, zatim električni uređaji u ansambl, zatim izmeštanja čina izvođenja van koncertnog prostora i uvođenje interpretacije u višemedijsko okruženje. U sintezi sa drugim umetnostima i medijima, izvođaštvo je moglo da preispita svoje granice. Tako se tokom 20. veka sa popularnim oblicima rada u medijskom prostoru radija, televizije i filmske industrije, muzički izvođač susreo sa mogućnošću da, poput slikara i glumaca, pronađe nove modele egzistiranja u prostoru novih medija, zahvaljujući kojima uspostavlja uloge: društveno angažovanog izvođača, superstara, izvođača glumca, izvođača koji zastupa prava ugroženih manjina, izvođača istraživača. To su neke od uloga koje su se formirale, ali da se ne bi stekao utisak da je razvoj izvođaštva većinom pokrenut taktikama društvene angažovanosti u javnom prostoru, treba istaći da su promene krenule sa transformacijom celog niza u kom se ogleda porast prisustva tehnologije: partitura/digitalizovana partitura – instrument/tehnološki izmenjeni instrumenti – izvođač/multidisciplinarni izvođač – publika/medijska publika, korisnici, prozumeri.

Interdisciplinarni pristup analizi muzičkog izvođaštva i njegovih elemenata koji su počeli da se transformišu vode poststrukturalističke teorije simulacionizma, psihoanalize, dekonstrukcije i decentralizacije. Iz pozicija ovih teorija može se sagledati na koje načine je dekonstrukcija strukture dela (tonalnog centra, vremena, ritma, grafičkog zapisa), uticala na

¹⁷⁶ Tehnologija koja, pored tehnologije izrade instrumenata, podrazumeva uvođenje elektronskih uređaja u proces izvođenja, kao i tehnologiju koja je neophodna za audio i video snimanje.

elemente izvođaštva i učinila pomak od stabilnog tonalnog sistema do atonalnosti, zatim do novih vidova tonske organizacije i 'razbijanja' forme muzičkih oblika. Kompozicije su uslovile i dekonstrukciju drugih elemenata izvođaštva kao što su intonacija, priroda i način čulnog opažaja, brzina izvođenja, interpretativno-tehnički elementi i protokoli koncertnog izvođenja (uvođenjem koncepta „otvorenog muzičkog dela”, izmeštanjem izvođenja van koncertnog prostora i uvođenjem tehnoloških mašina u proces izvođenja).

Decentralizacija prostora u kom se odvija izvođaštvo došla je sa pojavom različitih nosača audio i video snimaka, ali i u prostoru medija poput radija i televizije. Odnos prema različitim medijskim prostorima usmerio je razvoj izvođaštva u pravcima koje su određeni pravilima kulturne industrije. To je pokrenuto od prve polovine 19. veka, u fazi društvene tranzicije u kojoj se sa pojmom proizvodnje susreću i muzički izvođači, jer je ona uvela nove vidove podele rada i prilagođavanja tržištu. Tada su se suočili sa nejednakim odnosom umetničke *nematerijalne* i kapitalističke *materijalne* proizvodnje. Rad kao proizvodnja predmeta pogodio je kompozitorima koji su mogli da ponude gotov proizvod zahvaljujući autonomiji muzičkog dela materijalizovanog u partituri i monetizovanog putem porudžbina. S druge strane, muzički izvođači kao interpretatori tih istih muzičkih dela suočili su se sa problemom vrednovanja svog rada. Virtuoznost kao osnovna odlika njihovog delovanja nije se mogla smatrati proizvodom, kao ni intelektualno angažovanje koje su imali tokom muziciranja. U 20. veku se sa pojavom masmedija stvorila mogućnost za proizvodnju koji će prevazići proizvod rada na solističkim, kamernim, operskim i orkestarskim koncertima. Angažovanje u javnom, medijskom prostoru ponudilo je mogućnost proizvodnje različitih identiteta i uloga koje su, pored uloge interpretatora, kreirane sa ciljem da se izvođač stavi u prvi plan, da ukazuje na društvene probleme, učestvuje u medijskom spektaklu, da ide ka tome da izjednači značaj svakodnevnog života i umetnosti, a da interpretacija muzičkog dela ne bude dominantno određujuća za definisanje statusa muzičkog izvođača. Sa te pozicije, muzička umetnost se više ne predstavlja samo kroz muzičko delo, već u praksi izvođenja dolazi do dodirnih tačaka sa izvođačkim umetnostima poput teatra, performansa, opere, modernog plesa, sporta i drugih oblasti. U tom kontekstu se pojavljuje značaj identiteta u primerima poput sportskih uspeha Vanese Mej, multikulturalizma Are Malikiana, do dualizma Istočnog i Zapadnog bloka koji su između ostalih violinista uticali na karijeru srpskih violinista poput Stefana Milenkovića. Društvena angažovanost je pokazala potencijal potiranja granica umetnosti i svakodnevnog

života koje je izvođač iskoristio za kreiranje mnogostrukih identiteta u javnom prostoru, sa kojima se povezuje publika, odnosno potrošači u kasnom kapitalizmu. U tom pravcu izdvojene su kategorije izvođača poput: društveno angažovanog koji se bavi problemima manjinskih grupa, rodne ravnopravnosti, zatim superstara koji medije koristi primenom taktika popularne kulture, izvođača-istraživača i onog koji u polju medija doprinosi masovnoj produkciji muzike. Izvođač i dalje ima poziciju *onoga ko prenosi poruku*, dok se uklapa u proširivanje vrednosnih kategorija po kojima se definiše kao pojedinac i koje ga čine karakterističnim i izdvajaju iz dotadašnjeg, tradicionalnog, uniformnog poimanja muzičkog izvođača.

Do pojave novih medija izvođačka praksa delila se na koncertnu (empirijsku) i pedagošku (epistemološku). Od momenta kada muzički izvođač počinje da se koristi novim medijima kao sredstvom umetničkog izražavanja, sa medijskim prostorom za delovanje, istovremeno se stvorila mogućnost medijske (tehnološke) prakse (Glena Gulda), ali se ušlo i u prostor spektakla (kao društvene prakse). Načelo *Medij je poruka* (M. Makluan) prevaziđen je u postupcima koji su doveli do stanja u kom je medij sredstvo muzičkog izvođenja. Postupci kojima se koristio Nam Džun Pajk, u digitalnom dobu će se u tehnološki naprednom okruženju predstaviti u radu Lori Anderson, Brajana Enoa, Maje Cerar i mnogih drugih umetnika koji su u interdisciplinarnom stvaralaštvu kreirali nove oblike izvođaštva. To je faza koju odnosi multimedijalnih i višemedijskih umetnosti sa izvođaštvom ulazi u mrežu odnosa koji se mogu shvatiti kao konceptualni.

Tražeci istorijski momenat u kom se izvođaštvo promenilo i krenulo putem razvoja u dva pravca (pravacu održavanja tradicionalnog vida izvođaštva i onog koji je tehnološki obogaćen) treba pronaći u istorijskom periodu od druge polovine 20. do početka 21. veka u kome se izvođač iz pozicije interpretiranja/predstavljanja sadržaja, okrenuo izvođenju kao procesu koji uspostavlja značenja i veze sa drugim umetnostima i sadržajima van umetnosti.

Muzičko izvođaštvo u doba tehno-kulture dostiže treću fazu razvoja u kojoj se savremenost ispoljava u sintezi discipline sa digitalnom tehnologijom i tehnološkim sistemima. Tehnološka priroda ne vodi ka poništavanju prethodne tradicije, već ukazuje da je tehno-kultura dovela do njene transformacije u multidisciplinarnu oblast i da akustični instrumenti mogu biti delimično ili potpuno, nadograđeni ili zamenjeni elektronskim i digitalnim. Transformacija violine od akustičnog, električnog, hibridnog do digitalnog instrumenta rezultat je te faze

tehnološke transformacije. U radu je ukazano i na faze kroz koje je prošlo telo orkestra: od biološkog, preko hibridnog do virtuelnog, što vodi ka oblicima novih formi nastupa koje su postale deo diskursa savremene tehnoumetnosti, jer podrazumevaju teleprisustvo, tehnološke sisteme, hibridne instrumente i prošireni prostor delovanja koji je u nekim slučajevima virtuelan. On je takođe ispoljio paradoks mogućnosti. Dok je s jedne strane otvorio prostor za višemedijsko delovanje umetnika i istovremeno povezivanje izvođača sa različitih krajeva sveta u istom prostoru, s druge strane pojava virtuelnih instrumenata ugrozila je status i ulogu izvođača, jer njihove virtuelne verzije kompletno mogu da realizuju delo bez prisustva živih izvođača. Međutim, ekskluzivnost živog izvođenja se ipak i dalje zadržala kao jedan od kvaliteta savremene prakse. Kada se bude uvećavala produkcija muzičke literature za električne verzije (nekadašnjih akustičnih) instrumenata, transformacije izazvane tehnologijom dobiće potvrdu da su promene pozitivno uticale na disciplinu muzičkog izvođaštva, dok će istovremeno dati dovoljno materijala za jasniju klasifikaciju unutar umetničke muzike, jer su do danas veću primenu pomenuti instrumenti imali u drugim muzičkim savremenim pravcima i stilovima (pop, rok, džez).

U smislu svega što je u disertaciji navedeno može se zaključiti da su tehnološke promene u izvođaštvu doprinele probijanju disciplinarnih granica i dovele do uspostavljanja multidisciplinarnosti kao obaveznog aspekta savremenog izvođaštva. Njegov značaj je u unapređivanju tehnološkog, kreativnog i umetničkog izvođenja, što se vidi u objašnjenju novih elemenata tehnika izvođenja na novim verzijama instrumenata. Neki od njih su obuhvaćeni primerima kompozicija koje su bile izvođene u okviru Međunarodne tribine kompozitora, kao jednoj od studija slučaja u disertaciji.

Da se uticaji tehnologije i novih medija ne odnose samo na novonastale situacije u izvođaštvu ukazivano je tokom drugog poglavlja, gde je jedan segment posvećen uticajima na publiku. Primeri kompozicija koje zahtevaju učešće publike u činu izvođenja potvrdili su da je od pasivne postala aktivna, a da je digitalizacija (koja je deo tehnoloških sistema i izvođenja u prostoru interneta) inicirala interakciju publike. S druge strane, društveni konzumerizam doneo je još jedan vid interaktivne uloge – publike kao *prozumera* koji utiče na kreiranje muzičkog sadržaja i njegove dostupnosti u svakodnevnom životu i kulturi. Savremena publika nije više samo svedok promena u muzičkoj umetnosti i izvođačkoj praksi, ona i sama doživljava

transformaciju u telesnom i društvenom kontekstu. Bilo da uključuje telo u kontekstualne odnose savremenog muzičkog dela, bilo da menja prirodu slušanja koje se vezuje za vrstu izvora zvuka, pa sve do uloge korisnika i *prozumera* u potrošačkom društvu. Tome je doprinela i ambivalentnost prostora novih medija, jer u isto vreme oni predstavljaju prostor u kom je savremeno izvođaštvo ostvarilo sintezu sa tehnološkom ekspanzijom, dok je s druge strane prostor u kom se muzički izvođači bore za svoj status, jer popularna kultura i muzika proizvode sadržaje koji najčešće podilaze potrebama potrošačkog društva, pre nego što teže da uspostave balans u odnosu na kvalitet kulturnih sadržaja.

Tehnološki pojačani procesi muzičkog izvođenja u multimedijalnim delima i novim tehnološkim sistemima stvorili su mnoštvo novih oblika performansa koji zahtevaju bolje razumevanje i tumačenje. Identifikovanjem transformisanih i novih interpretativnih elemenata, kao i zahteva tehnologije koja se koristi, pokrenuta su pitanja na koje načine su izvođači usvajali znanja o njihovom interpretiranju? U kom pravcu treba da prate i razumeju poetiku kompozitora kada je ona određena savremenim teorijskim diskursom i tehnologijom? Kako određuju granice slobodne interpretacije označene grafičkim smernicama u partiturama? Promene koje su izazvane prisustvom digitalne tehnologije u svim procesima muzičkog stvaralaštva, izvođaštva i postprodukcije, dovele do kompleksnijeg načina na koji se savremena muzika promišlja, a instrumentalna praksa izučava. Univerziteti sa interdisciplinarnim pristupima se već bave specifičnim modelima analize muzičkog dela i njegovog izvođenja, ali se pored formalnog obrazovanja oblici neformalnog obrazovanja uspostavljaju kao korisni u njegovom konstituisanju i definisanju. Sistem institucionalne podrške savremenim oblicima izvođačke prakse postoji i u vidu muzičkih festivala usmerenih na određene oblasti (elektronska muzika, savremene zvučne instalacije, nano instrumenti, spajanje nauke, umetnosti i tehnike, oblici hibridnog izvođaštva bilo da se u ansambl uključuje traka, elektronika, računar, mobilni telefoni i interaktivni sistemi), stručnih usavršavanja putem master klasova i konferencija.

Dok je s jedne strane tehnologija inicirala nove pristupe u izvođaštvu, a pojedini umetnici su je iskoristili kao sredstvo umetničkog izražavanja, ona je unapredila izučavanje izvođaštva iz perspektive fizike, akustike, raznih grana medicinskih nauka. One tehnologijom ispituju fiziološke i psihosomatske reakcije izvođača. Što se tiče instrumentarijuma, došlo se do spoznaje detaljnih karakteristika materijala od kojih se instrumenti prave i saznanja koje su granice u

proizvođenju zvuka i opštih fizičkih performansi, ali i novih verzija instrumenata. Dok se u prethodnim decenijama napredak odvijao na relaciji instrument – izvođačka tehnika, tehnologija je uvela postprodukciju u taj odnos i odigrala značajnu promenu odnosa prema zvuku i ciljevima prakse, jer je diskografija postala jedna od odlika proizvodnje savremenog rada, samim tim, i proizvoda rada u muzičkom izvođaštvu. Zahvaljujući nosačima zvuka i digitalnim verzijama koje čuvaju primere izvođenja solista i ansambala, arhiviranje izvođaštva je postalo materijalizovano u zvučnom obliku što je u osnovi prirode ove discipline, a što nije bilo moguće dok su podaci o izvođačima, koncertnoj praksi i istoriji izvođaštva bili deo arhive u vidu novinskih kritika i stručne literature.

Na kraju izlaganja krajnji zaključak u vezi sa ulogom novih medija i tehnologije bila bi konstatacija da ako je disciplinu muzičkog izvođaštva odredila institucionalizacija u 19. veku sa uspostavljanjem opšte sistematizacije znanja i definisanih stilova izvođaštva, 20. vek je uzdrmao tu poziciju pristupima avangardnih umetnika i interdisciplinarnim pristupima koji su oslobodili „ukroćenog virtuozu”. Izvođač u interakciji sa tehnologijom otkriva nove načine na koje interpretira delo, komunicira sa publikom i prilagođava se tehokulturi savremenog doba.

LITERATURA

- Abraham, Džerald. (2002). *Oksfordska istorija muzike III* (prev. Miloš Zatkalik i Vesna Mikić). Beograd: Clio.
- Adorno, Teodor i Max Horkheimer. (1982). *Dijalektika prosvetiteljstva* (prev. Nadežda Čaćinović-Puhovski). Sarajevo: Veselin Masleša – Svjetlost.
- Adorno, Theodor. (1968). *Filozofija nove muzike* (prev. Ivan Foht). Beograd: Nolit.
- Ančić, Ivana. (2015). *Zvuk iz oblaka i metamorfoze umetničkih/tehnoloških paradigmi u društvenoj recepciji zvuka i muzike*. Doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Interdisciplinarnе studije Teorija umetnosti i medija.
- Altiser, Luj. (2009). *Ideologija i državni ideološki aparati* (prev. Andrija Filipović). Beograd: Karpos.
- Arnautović, Jelena. (2009). Nikola Burio. U: Šuvaković, Miško i Aleš, Erjavec. (2009). *Figure u pokretu – Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*. Beograd: Vujičić kolekcija.
- Atali, Žak. (1983). *Buka – ogledi o ekonomiji muzike* (prev. Eleonora Prohić). Beograd: IP Vuk Karadžić.
- Auer, Leopold. (2016). *Moja škola sviranja na violini* (prev. Dragoslav Ilić). Beograd: Studio Lirica.
- Auslander, Philip. (2008). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London: Routledge.
- Baronijan, Varteks. (2007). *Muzika kao primenjena umetnost* (drugo izdanje). Beograd: Radio-Televizija Srbije.
- Bart, Rolan. (2011). *Svetla komora* (prev. Slavica Miletić). Beograd: KCB.
- Barthes, Roland. (1991). *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art and Representation*. Berkley: University of California Press.
- Bell, David (et al.). (2004). *Cyberculture. The Key Concepts*. London and New York: Routledge.
- Basinger, Julianne. (1999). Blurring the Line Between Science and Art. Washington: *The Chronicle of Higher Education*, vol. 46, issue 3, 34.
- Benthall, Jonathan. (1972). *Science and Technology in Art Today*. London: Thames and Hudson.
- Benjamin, V. (1974). *Eseji* (prev. M. Tabaković). Beograd: Nolit.
- Bergson, Henry. (1999). *Duration and simultaneity* (translated by Leon Jacobson). Manchester: Clinamen press.

- Bial, Henry. (2004). *The Performance Studies Reader*. London: Routledge.
- Black, Brian C. (Septembar, 2018). Schuberts Development of Harmonic Motives in his Early String Quartets. *MTO a Journal of the Society for Music Theory*. Volume 24, Number 3, <https://mtosmt.org/issues/mto.18.24.3/mto.18.24.3.black.html>, pristupljeno jun, 2021.
- Bodrijar, Žan. (1991). *Simulakrumi i simulacija* (prev. Frida Filipović). Novi Sad: Svetovi.
- Bodrijar, Žan. (1994a). *Drugo od istog* (prev. Aleksandra Mančić Milić). Novi Sad: Lapis.
- Bodrijar, Žan. (1994b). *O zavođenju* (prev. Dejan Ilić). Podgorica: Oktoih.
- Bourriaud, Nicolas. (2005). *Postproduction*. New York: Lucas&Sernberg.
- Boehm, Theobald. (1908). *The flute and flute playing in acoustical, technical and artistic aspects* (translated by Dayton C. Miller). Ohio: Case School of Applied Science.
- Bolter, Jay David and Richard Grusin (eds.). (2000). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge Massachusetts: The MIT Press.
- Brings, A., and Pol K. (ured.). (2005). *Uvod u studije medija* (prev. Irena Šentevska). Beograd: Clio.
- Cage, John. (1961). *Silence*. Hanover NH: Wesleyan University Press.
- Cage, John. (1990). *I–VI*. Cambridge: Harvard University Press.
- Christiane, Paul. (2003). *Digital Art*. London: Thames and Hudson.
- Clapham, John. (2001). Neruda family. In Stanly Sadie and Tyrrell John (Eds), *The Grove Dictionary of Music and Musicians, New York: Grove. Grove online*, acc. et <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19739>, pristupljeno septembar, 2021.
- Collins, Nicolas. (1998). Ubiquitous Electronic – Technology And Live Performance 1966 – 1996. *Leonardo Music Journal*. Vol. 8, 27–32.
- Conley, Verena Andermatt (ed.). (1993). *Rethinking Technologies*. Minneapolis, London: University of Minesota Press.
- Cook, Nicolas, and Mark Everist (eds.). (1999). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Cvejić, Bojana. (2000). Blizu i daleko – Nokturno beogradskog proleća 1999. godine za kamerni ansambl, živu elektroniku i audio traku Srđana Hofmana. *Novi zvuk*, br. 17, 61–67.
- Cvejić, Bojana. (2007). *Izvan muzičkog dela: performativna praksa Erika Satija, Džona Kejdža, Fluksusa, La Monta Janga, Džona Zorna* – Novi Sad; Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

- Cvejić, Žarko. (2016). *Ukroćeni virtuoz*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije.
- Dahlhaus, Carl. (2007). *Glazba 19. stoljeća*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
- Danto, Arthur. (2001). *The body/body problem – selected essays*. Los Angeles: University of California Press, Berkley.
- Derrida, Jacques. (2004). *Dissemination* (translated by Barbara Johnson). London: New York: Continuum.
- Dinov-Vasić, Marija. (2019). *Studije izvođačkih umetnosti: Performativnost i funkcija telesnog gesta u pijanizmu*. Doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Interdisciplinarne studije Teorija umetnosti i medija.
- Dixon, Steve. (2007). *Digital Performans: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge Mass: The MIT Press.
- Dunsby, Jonathan. (1995). *Performing music: shared concerns*. New York: Oxford University Press.
- Douglas, Alan L. M. (1973). *Electronic Music Production*. Bath: The Pitman Press.
- Dunaway, Judy. (2020). The Forgotten 1979 MoMA Sound Art Exhibition. U: *Resonance – The Journal of Sound And Culture*, Vol. I, Issue 1. <https://doi.org/10.1525/res.2020.1.1.25>, pristupljeno maj, 2021.
- Đorđević, Jelena. (2008). *Studije kulture*. Beograd: Službeni glasnik.
- Đorđević, Jelena. (2009). *Postkultura*. Beograd: Clio.
- Eberst, Anton. (1963). *Klarinet i klarinetisti*. Novi Sad: Forum.
- Eimert, Herbert. (1957). What is Electronic Music? *Die Reihe*. Vol. 1. Theodore Presser Co. 1–10. [PDF], <https://www.scribd.com/doc/7396247/Herbert-Eimert-What-is-Electronic-Music-Die-Reihe-Voll-1957>, acc januar, 2021.
- Eko, Umberto. (1965). *Otvoreno djelo* (prev. Nika Milićević). Sarajevo: Veselin Masleša.
- Eko, Umberto. (1973). *Kultura, informacija, komunikacija* (prev. Mirjana Drndarski). Beograd: Nolit.
- Ferguson, Sean, and Marcelo M. Wanderley. (2010). The McGill Digital Orchestra: An Interdisciplinary Project on Digital Musical Instruments. *Journal of interdisciplinary music studies*, volume 4, issue 2, art. #10040202, 17–35.
- Fisk, Džon. (2001). *Popularna kultura* (prev. Zoran Paunović). Beograd: Clio.
- Fortier, Mark. (1997). *Theory/Theatre*. London/New York: Routledge.

- Frankstel, Pjer. (1964). *Umetnost i tehnika*. Beograd: Nolit.
- Fuko, Mišel. (1983). Šta je autor?. U: Popović-Perišić, Nada (ur.). *Teorijska istraživanja 2 – mehanizmi književne komunikacije*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 32–45.
- Galamian, Ivan. (1978). *Sviranje na violini i violinska pedagogija*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Geminiani, Francesco. (1749). *A Treatise of Good Taste in the Art of Music*. London: [s.n.]
- Geminiani, Francesco. (1952). *The Art of Playing on the Violin* (second edition). London: Oxford University Press.
- Gligo, Nikša. (1987). *Problemi nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*. Zagreb: MIC.
- Goldberg, Roselee. (1979). *Performance: Live Art 1909 to the Present*. New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Golubović-Trebješanin, Borka. (2018). Retko imam vremena za predah, radujem se dolasku u Beograd. *Politika*. <https://www.politika.rs/scc/clanak/408297/>, pristupljeno maj, 2021.
- Gould, Glenn. (1996). Forgery And Imitation In Creative Process. *Glenn Gould*. Volume 2, No. 1. Glenn Gould Publication.
- Grosz, Elizabeth. (2001). *Architecture from the Outside, Essays on Virtual and Real Space*. Cambridge: MIT.
- Gros, Elizabet. (2005) *Promenljiva tela: ka telesnom feminizmu* (prev. Tatjana Popović). Beograd: KaktusPrint
- Gržinić, Marina. (1998). *U redu za virtuelni kruh* (prev. Jagna Pogačnik). Zagreb: Meandar.
- Gržinić, Marina. (2003). *Estetika kibersveta in učinki derealizacije*. Ljubljana: Založba, ZLC.
- Guhr, Carl. (1988). *Paganini's art of violin playing*. (translated and edited from German by Joseph Gold). San Francisco CA: Teresa Parker Associates.
- Hačion, Linda. (1996). *Poetika postmodernizma*. (prev. Vladimir Gvozden i Ljubica Stojanović). Novi Sad: Svetovi.
- Hansen, Mark B. N. (2004). *New Philosophy for New Media*. Cambridge Mass: The MIT Press.
- Hayles, Katherine. (1999). *How we became posthuman*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Heim, Michael. (1998). *Virtual realism*. New York: Oxford University Press.
- Hofman, Srđan. (1995). *Osobnosti elektronske muzike*. Knjaževac: Nota

- Хофман-Сретеновић, Неда. (2014). *Проблеми интерпретације и техничке реализације електроакустичких дела*. Докторски уметнички пројекат. Универзитет уметности, Факултет музичке уметности у Београду.
- Hol, Stuart. (2008). Kodiranje, dekodiranje. U: Đorđević Jelena, *Studije kulture*, Beograd: Službeni glasnik, 275–285.
- Holdcroft, Zillah Theresa. (1999). *String Techniques, notation systems and symbols in selected 20th century string quartets*. Dissertation/ Department of Musicology. University of South Africa. <https://core.ac.uk/download/pdf/43176143.pdf>, acc. june 2020.
- Holland, Simon et al. (eds.). (2013). *Music and Human-Computer Interaction*. London: Springer
- Hojzina, Johan. (1970). *Homo ludens: o podrijetlu kulture u igri*. Zagreb: Matica Hrvatska
- Jameson, Frederic. (Reissued: 2009). *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. London & New York: Verso.
- Jankelevič, Vladimir. (1987). *Muzika i neizrecivo* (prev. Jelena Jelić). Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Joachim, Joseph, and Andreas Moser. (1905). *Violin school*. Berlin: N. Simrock
- Jovičević, Aleksandra. i Ana Vujanović. (2007). *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga.
- Jones, Stiven. (1997). *Virtual culture*. London: SAGE publication.
- Jones, Amelia, and Stephenson Andrew (eds.) (1999). *Performing the body – Performing the text*. London: Routledge.
- Katz, Mark. (2004). *Capturing Sound: how Technology has changed Music*. Berkeley CA and Los Angeles: University of California Press.
- Kawabata, Maiko. (2004). Virtuoso Codes of Violin Performance: Power, Military Heroism, and Gender (1789-1830). U: *19th Century music*. XXVIII, 2, 89–107.
- Kawabata, Maiko. (2014). *Paganini The 'Demonic' virtuoso*. Woodbridge: The Buydell Press
- Kellner, Douglas (ed.). (1995). *Baudrillard: A Critical Reader*. Oxford: Basil Blackwell.
- Kelner, Daglas. (2004). *Medijska kultura – Studije kulture, identitet i politika između modernizma i postmodernizma* (prev. Aleksandra Čabraja). Beograd: Clio.
- Kloc, Hajnrih. (1995). *Umetnost u 20. veku: Moderna–postmoderna–druga moderna* (prev. Zlatko Krasni). Novi Sad: Svetovi
- Kovač, Marija. (1998). Sedma Međunarodna tribina kompozitora. *Novi Zvuk*. br. 12, 146–151.

- Ksenakis, Janis. (1975/76). *Therops* [autorski komentar dela]. *Programska knjižica 25. Međunarodne tribine kompozitora* dostupna na https://composers.rs/?page_id=5220, pristupljeno februar 2020.
- Kunst, Bojana. (2004). Strategije samo–izvođenja: o sopstvu u savremenom performansu (prev. Ana Vujanović). *TkH*, br 7. 150–158.
- Lambourn, David. (1987). *Henry Wood And Schoenberg*. The Musical Times Publications Ltd. Vol. 128, No. 1734, 422–427
- Urmson, J. O. and M. Sbisá (eds.). (1962). John Langshaw Austin. *How to do things with words*. (second edition). Oxford: Clarendon Press.
- Lehman, Hans-Thies. (2005). *Postdramsko kazalište* (prev. Kiril Miladinov). Zagreb: Centar za dramsku umjetnost.
- Leković, Biljana M. (2015). *Kritička muzikološka istraživanja Umetnosti zvuka: Muzika i Sound art*. Doktorska disertacija. Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju.
- Leppert, Richard, and Susan, McClary (eds.). (1987). *Music and Society; the politic of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Levi-Stros, Klod. (2009). *Mit i značenje* (prev. Zoran Minderović). Beograd: Službeni glasnik.
- Liotar, Žan-Fransoa. (1988). *Postmoderno stanje* (prev. Frida Filipović). Novi Sad: Bratstvo i jedinstvo.
- Lister, Martin, Jon Dovey, Seth Giddings, Iain Grant, and Kieran Kelly. (2008). *New Media: Critical introduction*. (second edition). New York and London: Routledge.
- Maglov, T. Marija. (2017). Glen Guld, medijska tehnologija, muzikologija. *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, br. 57., 181–192.
- Makluan, Maršal. (1971). *Poznavanje opština čovekovih produžetaka* (prev. Slobodan Đorđević). Beograd: Prosveta.
- Makluan, Maršal. (1982). *Makluanova galaksija: Makluan – za i protiv*. (prev. S. Đorđević) Beograd: Prosveta
- Manning, Peter. (2004). *Electronic and Computer Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Manović, Lev. (2001). *Metamediji* (prev. Đorđe Tomić). Beograd: CSU.
- Manović, Lev. (2015). *Jezik novih medija* (prev. Aleksandar Luj Todorović). Beograd: Clio.

- Маринковић, Соња. (2015). Статус дисциплине Теорија и историја извођаштва у високом школству у Србији. У: Danijela Stojanović i Danijela Zdravić Mihajlović (уред.), *Balkan Art Forum – Umetnost i kultura danas: duh vremena i problemi interpretacije*, Niš, Fakultet umetnosti Univerziteta u Nišu. 45–58.
- Marković, Luka. (2020). *Mogućnost implementacije koncepta otvorenosti na postojeće teorijske platforme metodike nastave u srpskoj violinskoj pedagogiji*. Doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Interdisciplinarne studije Teorije umetnosti i medija.
- Massumi, Brian. (2002). *Parables for the Virtual – Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press.
- Mattelart, Armand, and Michele Mattelart. (1992). *Rethinking Media Theory* (translated by James A. Cohen and Marina Urquidi). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McKenzie, Jon. (2001). *Perform or Else: From Discipline to Performance*. London: Routledge.
- McLuhan, Marshall. (2008). *Razumijevanje medija* (prev. David Prpa). Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.
- McNair, B. (2002). „Technology: New Technologies and the Media”. In: Briggs, A., and P. Cobby, (eds.). *The Media: An Introduction* (second edition). London: Person Education.
- Menuhin, Yehudi. (1971). *Six lessons with Yehudi Menuhin*. New York, London: W. W. Norton&Company.
- Merc, Rihard. (2012). *ABC...zvuka: u audiovizuelnim medijima*. Beograd: Radio – Televizija Beograd.
- Milin, M. (2006). Etape modernizma u srpskoj muzici. *Muzikologija*, br. 6, 93–116.
- Mihailović, Dejan. (1995). *Elementi violinizma*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu/Akademija umetnosti u Novom Sadu.
- Mikić, Vesna. (2004). *Muzika u tehnokulturi*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Mikić, Vesna, i Ivana Ilić (ured.) (2007). *...under(re)construction – Međunarodna tribina kompozitora 1992–2007*. Beograd: Udruženje kompozitora Srbije.
- Milojković, Milan. (2017). *Digitalna tehnologija u Srpskoj umetničkoj muzici*. Doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet Muzičke umetnosti u Beogradu, Katedra za muzikologiju.
- Mišo, Iv. (2004). *Umjetnost u plinovitom stanju: ogled o trijumfu estetike* (prev. J. Milinković). Zagreb: Naklada Ljevak.

- Mozart, Leopold. (1756). *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg: Verlag des Verfassers.
- Mo, Ronald, Bin Wu, and Andrew Horner. (2016). „The Effects of Reverberation on the Emotional Characteristics of Musical Instruments”. *Journal of the Audio Engineering Society*, 63(12): 966–979. DOI:[10.17743/jaes.2015.0082](https://doi.org/10.17743/jaes.2015.0082)
- Neyman, Michael. (1999). *Experimental Music: Cage and Beyond*. (second edition). Cambridge: Cambridge University Press.
- Negropont, Nikolas. (1988). *Biti digitalan*. (prev. Dušan Inđić). Beograd: Clio.
- Obradović, Aleksandar. (1997). *Uvod u orkestraciju*. (drugo dopunjeno izdanje). Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Orton, Richard, John Paytner, Tim Howell, Richard Orton, and Peter Seymour (eds.). (1992). *Musical, Cultural and Educational Implications of Digital Technology in Companion to Contemporary Musical Thought: Volume 1*. London: Routledge, 319–328
- Pašćan, Borislav. (1961). Tendencije savremene muzičke interpretacije. *Zvuk*, br. 43/44, 139–149.
- Pašćan-Kojanov, Svetolik. (1956). *Istorijski razvoj gudačkih instrumenata*. Beograd: SANU.
- Pešić, Uroš. (1999). *Leopold Mocart, naš savremenik*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Platon. (2005). *Država*. Beograd: Dereta
- Popović-Mladenović, Tijana. (1989). Pojam i elementi „analitičke” interpretacije. U: *Aspekti interpretacije*. Mirjana Veselinović-Hofman (ur.). Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Popović-Mladenović, Tijana. (1996). *Muzičko pismo*. Beograd: Clio.
- Philip, Robert. (2004). *Early recordings and musical style: changing tastes in instrumental performances*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Radisavljević, Sanela. (2009). „Glen Guld. Pijanizam u doba medija”. U: *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*. Šuvaković, Miško i Aleš, Erjavec (ur.). Beograd: Atoča. (309–318).
- Radovanović, Vladan. (2010). *Muzika i elektroakustička muzika*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića
- Roland, Jackson. (2005). *Performance practice: a dictionary guide for musicians*. Routledge: Taylor & Francis Group.

- Rupel, Dimitrij. (1979). Umetnička proizvodnja i kulturne politike (prev. Dobrinka Hadži-Slavković). *Kultura*, 31–46.
- Sabo, Atila. (2018). *Posttonalni kontekst i narativna funkcija harmonskog jezika u muzici Šostakoviča, Hindemita i Bartoka*. Doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za Muzičku teoriju.
- Samson, Jim. (2003). *Introduction to Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of List*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Savić, Srboljub. (1996). *Violina i znameniti violinisti*. Beograd: Grafoprint.
- Schechner, Richard. (2003). *Performance Studies: An introduction*. Routledge: London and New York.
- Selfridge, Rod, and Josh Reiss. (2011). *Interactive Mixing Using Wii Controller*. 130th Convention of Audio Engineering Society. London: Convention Paper 8396.
- Skovran, Dušan i Vlastimir, Peričić. (1986). *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Smit, Teri. (2014). *Savremena umetnost i savremenost – zbirka eseja*. (prev. Andrija Filipović). Beograd: Orion Art.
- Stanković, Maja. (2015). *Fluidni kontekst: Kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije.
- Stockhausen, Karlheinz. (1996). Electroacoustic Performance practice. *Perspectives of New Music*, Vol. 34, Issue 1, 76–106.
- Strehovec, Janez. (1994). *Virtualni svetovi*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Šale, Vinko. (1990). *Stefan čudesni*. Beograd: Litera
- Štokhauzen, Karlhajnc. (1989). *Četiri kriterijuma elektronske muzike* (prev. Miloš Miladinović i Predrag Cvetičanin). Niš: Studentski kulturni centar.
- Šuvaković, Miško. (2001). *Paragrami tela/figure: Predavanja i rasprave o strategijama i taktikama teorijskog izvođenja u modernom i postmodernom performance artu, teatru, operi, muzici, filmu i tehnoumetnosti*. Beograd: Cenpi.
- Šuvaković, Miško. (2006). *Diskurzivna analiza. Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, esteticima, teoriji i studijama umetnosti i kulture*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Šuvaković, Miško. (2008). *Epistemologija umetnosti*. Beograd: Orion Art.

- Šuvaković, Miško. i Aleš, Erjavec (eds). (2009). *Figure u pokretu–Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*. Beograd: Vujičić kolekcija.
- Šuvaković, Miško. (2010). Dematerialization of the stage, Epistemology of New Media in Performance Arts and Media. *New Sound*, No. 36, 54–62.
- Šuvaković, Miško. (2011). *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art.
- Šuvaković, M. (2012). *Konceptualna umetnost*. Beograd: Orion Art.
- Tartini, Giuseppe. (1961). *Traité des agréments de la musique*. (translate by Erwin R. Jacobi). Celle: H. Moeck.
- Taruskin, Richard. (1995). *Text & Act: essays on music and performance*. New York: Oxford University Press.
- Torroja, Eduardo. (1956). *Art and Artist*. Berkley and Los Angeles: University of California Press.
- Triki, Rašida B. (2009). Žak Derida U: *Figure u pokretu–Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*. Šuvaković, Miško. i Aleš, Erjavec (eds). Beograd: Vujičić kolekcija.
- Velš, Wolfgang. (2000). *Naša postmoderna moderna* (prev. Branka Rajlić). Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Veselinović, Mirjana. (1983). *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*. Beograd: Fond za izdavačku delatnost Univerziteta umetnosti u Beogradu.
- Veselinović-Hofman, Mirjana (ured.) (1998). *Poststrukturalistička nauka o muzici. Novi zvuk* (specijalno izdanje). Веселиновић-Хофман, Мирјана. (2007). *Пред музичким делом. Огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визура*, Београд: Завод за уџбенике.
- Verville, Timothy. (2012). *Instrumental Vibrato: An Annotated Bibliography of Historical Writings Before 1940*, doktorska disertacija, Arizona State University.
- Virilio, Pol. (2000). *Informatička bomba* (prev. Nenad Krstić). Novi Sad: Svetovi.
- Virno, Paolo. (2004). *Gramatika mnoštva – Prilog analizi suvremenih formi života*. Zagreb: Jasenski i Turk.
- Vujanović, Ana. (2007). *DOKSICID s- TIU-4, fundamentalističko mapiranje savremenih teorija izvođačkih umetnosti*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Vujanović, Ana. (2004). *Razarajući označitelji/e performansa – prilog zasnivanja pozno poststrukturalističke materijalističke teorije izvođačkih umetnosti*. Beograd: SKC.

Weber, William et al. . (2001). Conservatories In Stanly Sadie and Tyrrell John (Eds), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York: Grove. *Grove online*, acc. et decembar 2021.

Williams, Raymond. (1961). *Culture and Society 1780–1950*. London: Pelican.

Woolfie, Zackary. (2012). A Convergence of Blood, Sweat, Tears And Tchaikovsky. [tekst] *The New Yourk Times*. <https://www.nytimes.com/2012/05/11/arts/music/young-concert-artists-with-hahn-bin-at-alice-tully-hall.html>, acc. june, 2019.

Ziemer, Gesa. (2008). Ostati teorija, a ipak biti umetnost; istraživati sa (umesto o) izvođačkim umetnostima (prev. Emilija Mančić). *Tkh-časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*, br.16, Beograd. 8–10.

Žizek, Slavoj. (2001). From Virtual Reality to the Virtualization of Reality. U: David Trend (ed.). *Reading Digital Culture*. Malden, Mass and Oxford: Blacwell Publishers.

Žižek, Slavoj. (2004). What can Psychoanalysis Tell us About Cyberspace? *The Psychoanalytic Review*. Vol. 91, No. 6, 801–830.

VEBOGRAFIJA

Arnold Schoenberg Center, *Kammermusik - Streichquartette*,

http://archive.schoenberg.at/compositions/gattung_einzelansicht.php?sortierung=titel&titel_click_ed=1&id_gattung=83, pristupljeno mart, 2020.

Bacon, Tony. (2010). *60 Years of Fender: Six Decades of the Greatest Electric Guitars*.

https://www.scribd.com/book/401397068/60-Years-of-Fender-Six-Decades-of-the-Greatest-Electric-Guitars?utm_medium=cpc&utm_source=google_search&utm_campaign=3Q_Google_DSA_NB_All&utm_device=c&gclid=CjwKCAjw64eJBhAGEiwABr9o2KgTSQ7sdyOelmjzznnlFui3DaydW7fonDf2JYB-kx8SayFH3ghpsBoCRKgQAvD_BwE, pristupljeno januar, 2021.

BBC. (jul 2013). *Interview with Ondrej Pochyly* [video].

http://www.youtube.com/all_comments?v=O9M9ewQxezo, pristupljeno mart, 2018.

BBC Chanel (2016). *Who's Yehudi?* [dokumentarna emisija].

<https://www.youtube.com/watch?v=0h0GkOP7ZUs>, pristupljeno februar, 2021.

Benthall, Jonathan. (2014). *Yehudi Menuhin: Violinist & visionary*, <https://www.menuhin.org/centenary/menuhin-violinist-visionary/>, pristupljeno jun, 2021.

Bernardini, Nicola. *Erik Satie's Musique d'Ameublement, some ninety years later* (v.1220 2008-11-23) [on line text], https://www.academia.edu/166786/Erik_Satie_s_Musique_d_Ameublement_some_ninety_years_later, pristupljeno februar, 2020.

Bill film. (18. Jul 2020). *Home of the brave*. [film] <https://www.youtube.com/watch?v=v663kBnsD0A>, pristupljeno decembar, 2020.

Bosnić, Maja. [website]. <https://majabosnic.net/biography/>, pristupljeno maj, 2021.

Boyt, Zachary. (2014). *Gesture-Sensing Technology for the Bow: A Relevant and Accessible Digital Interface for String Instruments*. Master's Theses. 519. https://scholarworks.wmich.edu/masters_theses/519, pristupljeno mart, 2021.

Burtner, M. (2005). Making noise: Extended techniques after experimentalism. *Newmusicbox*, <https://nmbx.newmusicusa.org/making-noise-extended-techniques-after-experimentalism/>, pristupljeno oktobar, 2020.

Chipello, Chris. (2010). *These are our brains on music...* <https://reporter.mcgill.ca/these-are-our-brains-on-music/>, pristupljeno maj, 2021.

CIRMMT. [website]. <http://www.cirmmt.mcgill.ca/>, pristupljeno januar, 2013.

The Creative Commons, *Digital violin*, <https://www.deltaviolin.com/Fender.html>, pristupljeno januar, 2021.

Classicalrecord (18. jun 2011). Francescatti Plays Kreisler – Caprice Viennois, Op. 2. [audio snimak] <https://www.youtube.com/watch?v=Df6p1Gxh-pc>, pristupljeno mart, 2021.

Clarke, Jennifer. (2003). *The effect of digital technology on late 20th and 21st century culture*. Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Liberal Arts, Department of Humanities and American Studies College of Arts and Sciences University of South Florida. [on line]. <https://digitalcommons.usf.edu/etd/1344/>, pristupljeno mart, 2020.

Collins, Allan. & Richard, Halverson. (2009). *Rethinking education in the age of technology*. New York: Teacher College Press. https://www.researchgate.net/publication/264869053_Rethinking_education_in_the_age_of_technology_the_digital_revolution_and_the_schools, pristupljeno mart, 2021.

Crumb, George. *Black Angel*. Incipitsify (23. Februar 2019). [audio i partitura]. <https://www.youtube.com/watch?v=etHtCVeU4-I>, pristupljeno januar, 2021.

The Digital Orchestra, CIRMMT [website]. <http://www.cirmmt.mcgill.ca/research/research-videos/digital-orchestra>, pristupljeno oktobar, 2013.

Eduardo Angel Visuals (26. Januar 2012). *Joshua Bell and the Washington Post Subway Experiment*, <https://www.youtube.com/watch?v=LZeSZFYCNRw>, pristupljeno jun, 2019.

Electric violin shop. (11. Maj 2015). *Electric Violin Effects With Christian Howes*. <https://www.youtube.com/watch?v=4qRvOc-ttjU>, pristupljeno maj, 2021.

Electric violin shop. (24. Oktobar 2019). *6-string & 7-string Electric Violins*. <https://www.youtube.com/watch?v=nJ5g59zVbUs>, pristupljeno maj, 2021.

Electric violin shop. (27. Maj 2020). *Does the Sound of My violin Matter If I'm Running Distorsion?* <https://www.youtube.com/watch?v=Lnwz7ltKHbY>, pristupljeno maj, 2021.

Electric violin shop. (16. 10. 2019). *Livestream on 6 or 7 string violin*. https://www.youtube.com/watch?v=8npTKeqLBhk&list=PL11EomZB2NA8o_9UhtJSbKeGu3ScSN8iN&index=14, pristupljeno maj, 2021.

Electric violin shop. (19. Februar 2020). *Livestream on distorsion with Violin*. https://www.youtube.com/watch?v=7xsONgNHrOU&list=PL11EomZB2NA8o_9UhtJSbKeGu3ScSN8iN&index=30, pristupljeno maj, 2021.

Electric violin shop. *Livestream on Sound Levels of Violins (Acoustic and Electric)*. (29. april 2020.) https://www.youtube.com/watch?v=NKrttBp-0Fw&list=PL11EomZB2NA8o_9UhtJSbKeGu3ScSN8iN&index=38, pristupljeno maj, 2021.

Generativemusicapps. (7. decembar 2018). *Brian Eno & Peter Chilvers discuss Bloom: 10 World*. [video]. <https://www.youtube.com/watch?v=kOTPjh6oA84>, pristupljeno maj, 2021.

George, Tara. (2011). *Technology in the arts*. <http://www.technologyinthearts.org/?p=1776>, pristupljeno februar, 2019.

Gritten, David. & Kelleher, Kathleen. *Not Just Fiddlin' Around : British violinist Nigel Kennedy has carefully fashioned an outrageous persona—by classical standards—to become a phenomenon*. (maj, 1991) <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1991-05-12-ca-2486-story.html>, pristupljeno oktobar, 2021.

ISSUU. (27. Jun 2010). Fleš, Karl. (1957). *The memoirs of Carl Flesch*. Salisbury square, W.& J. Mackay & Co Ltd, Chatham.
<https://issuu.com/pointeauxames/docs/memoirsofcarlfle002347mbp>, pristupljeno mart, 2021.

Itzhakperlman. (25. jul 2017). Caprice vennois, Op. 2. [audio snimak]
<https://www.youtube.com/watch?v=SJRvvjnearA>, pristupljeno maj, 2021.

Yehudi Menuhin (2. April 2016). Caprice vennois, Op. 2. Jehudi Menuhin i Marcel Gazelle. [audio snimak]. <https://www.youtube.com/watch?v=DcGrBmGnWBI>, pristupljeno maj, 2021.

Kovač, Marija (ur). *Talenat kao sudbina*. (2013). [televizijski serijal]. Stefan Milenković. Radio-Televizija Srbije. Arhivski broj D-15785.
[Kronos kvartet](https://kronosquartet.org/) [website]. <https://kronosquartet.org/>, pristupljeno februar, 2021.

Laurie Anderson. *Biografski podaci*. [website]. <https://laurieanderson.com/about/>, pristupljeno maj, 2021.

Lyndon-Gee, Christopher. (2007). *Varese: Orchestral Works, Vol. 2 – Ameriques / Equatorial / Nocturnal/Ionisation*. https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.557882&catNum=557882&filetype>About%20this%20Recording&language=English, pristupljeno maj, 2021.

Little simphony (januar, 2012). *Pachelbel Canon in D (106 participants from 30 countries): Virtual simphony v 1.0*. <https://www.youtube.com/watch?v=PsHRaOd0v7A>, pristupljeno avgust, 2021.

Lijeskić, B., Zbog bombardovanja kao u transu. *Glas javnosti* (jul, 1999.). <http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/1999/07/29/srpski/K99072803.shtm>, pristupljeno jun, 2021.

Lord, Benjamin. (2010). *No ghost appears : Luciano Chessa's Reconstructions of the Futurist Intonarumori*, Vol. 12, No. 4, <https://www.x-traonline.org/article/no-ghost-appears-luciano-chessas-reconstructions-of-the-futurist-intonarumori>, pristupljeno januar, 2021.

Malikian, Ara. (2011). <http://pagagnini.com/ara-malikian/?lang=en>, pristupljeno jun, 2021.

Marin Nakra, T. Ivanov, Y. Smaragdis, P. and C. Ault. (2012). *The UBS Virtual Maestro: an Interactive Conducting System*, https://www.nime.org/proceedings/2009/nime2009_250.pdf, pristupljeno februar, 2016.

Matejić, Bojana. (2017). *Teorija umetnosti/umetnika kao proizvodnja znanja o i u umetnosti u uslovima kognitivnog kapitalizma*, <https://www.studijesavremenosti.org/2017/12/23/1102/>, pristupljeno jun, 2021.

Mej, Vanesa. [website]. <https://www.vanessamaeofficial.com/about>, pristupljeno, 2021.

Milojković, Milan. (11. 3. 2012), *Elektronski studio*. [radio emisija]. Radio Beograd 2 <http://www.rts.rs/page/radio/sr/story/1466/radio-beograd-3/1059944/elektronski-studio.html>, pristupljeno septembar, 2021.

Mintz, Shlomo. (31. Jul 2018). *Kreisler Caprice Vennois*. [audio snimak]. <https://www.youtube.com/watch?v=l5NXnl5NQVQ>, pristupljeno mart, 2021.

Mitić Katarina. (2019) Maja Bosnić Kompozitorica koja pomera granice. <https://musicstoryline.com/2019/06/22/maja-bosnic-kompozitorica-koja-pomera-granice/>

Micro-Phonograph and "records". (1898). New York: Bettini Phonograph Laboratory. <http://www.ampexguy.com/records/bettini/bettini.catalog.no-1.pdf>

Milošević, M. Ruski visoki gosti. *Vreme*, br. 981, (oktobar, 2009). <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=892712>, pristupljeno jun, 2021.

Milenković, Stefan. [website]. <http://www.stefanmilenkovich.com/biography>, pristupljeno februar, 2021.

National Assotiation for Music Education. (april, 2015). *An Interview with Jascha Heifetz: God's Fiddler director Peter Rosen*. <https://nafme.org/an-interview-with-peter-rosen-director-jascha-heifetz-gods-fiddler/>, pristupljeno maj, 2021.

Nikačević, Galeb. (29. januar 2021). *Podkast 060: Stefan Milenković*. <https://www.youtube.com/watch?v=Hpx8JCQqH64>, pristupljeno septembar, 2021.

Open Orchestra [blog]. (25. mart 2012). <https://openorchestra.cim.mcgill.ca/>, pristupljeno mart, 2019.

Ostleitner, Elena. (31. Decembar 1999). *Erica Morini*. Shalvi/Hyman Encyclopedia of Jewish Women. Jewish Women's Archive. [website]. <https://jwa.org/encyclopedia/article/morini-erica>, pristupljeno jun, 2021.

Pašić, Vesna. (1994). *Prikaz Tribine kompozitora*, https://composers.rs/?page_id=1011, pristupljeno maj, 2021.

Pauchi Sasaki: *Gama XV: Piece for Two Speaker Dresses* (2016) <https://www.youtube.com/watch?v=k1HuYK0h7v8>, pristupljeno jun, 2021.

Pestova, Xenia (2009). *The CIRMMT/ Mc Gill Digital Orchestra*. https://www.researchgate.net/publication/257305176_The_CIRMMTMcGill_Digital_Orchestra_Project, pristupljeno jun, 2019.

Public Broadcasting Service PBS. *Orchestra of exiles*, <https://www.pbs.org/wnet/orchestra-of-exiles/star-violinist-who-saved-jews-before-the-holocaust/>, pristupljeno mart, 2021.

Pure music culture (23. 11. 2017). *Christian Ferras plays „Caprice Viennois” by F. Kreisler*. [audio snimak]. https://www.youtube.com/watch?v=wOVVpwMk48Y&list=PLm_0RBi-Iu3p5hc3LlcXn2X1QFoEdtVF&index=2, pristupljeno mart, 2021.

Prasad, Anil. (2014). *Music without Borders, Interview Kronos Quartet Infinite horizons*, <https://www.innerviews.org/inner/kronos.html>, pristupljeno novembar, 2020.

Pwong 702. (jul, 2020). *Kreisler: Caprice Viennois (Kogan, violin; Mitnik, piano)*. [audio snimak]. <https://www.youtube.com/watch?v=VMGmIOy5kwo>, pristupljeno maj, 2021.

Radovanović Vladan. [website]. <http://www.vladanradovanovic.rs/index.html>, pristupljeno jun, 2021.

Romanian Music Information Center [website]. *Ioachimescu Călin* <https://cimro.ro/calin-ioachimescu/>, pristupljeno jun, 2021.

Radovanović, Vladan. (1995). *Četvrta međunarodna tribina kompozitora, 12.–18.maj 1995*, Reč selektora. https://composers.rs/?page_id=1009, pristupljeno april, 2021.

Radovanović, Vladan. (1998). *Sazvežđa. Beogradski kamerni hor*. [televizijska emisija]. RTS-RTB. <https://www.youtube.com/watch?v=jEgoAv6OgAs>, pristupljeno decembar, 2019.

Reid, Poppy. (29. oktobar 2018). *Performances of classical music are getting quicker. The Industry observer*. <https://theindustryobserver.thebrag.com/performances-of-classical-music-are-getting-quicker/>, pristupljeno februar, 2020.

Rossing, Thomas D. (2010). *The Science of String Instruments*. Stanford University: Springer Press. [e book] ISBN 978-1-4419-7110-4
https://books.google.rs/books?id=8yQ_XHh53HUC&pg=PA133&dq=rossing+thomas+The+Science+of+String+Instruments&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwiK-tj7zP7zAhUqQ_EDHdS4BnQQ6AF6BAgEEAI#v=onepage&q=rossing%20thomas%20The%20Science%20of%20String%20Instruments&f=false, pristupljeno april, 2020.

Russolo, Luigi. (1916). *L'arte dei rumori*. Manifesto futurista.
<https://www.wdl.org/en/item/20037/view/1/1/>, pristupljeno maj, 2021.

Sherry, Fred. *SCHOENBERG, A.: String Quartets Nos. 3 and 4 / Phantasy (Fred Sherry String Quartet, Schulte, Oldfather)*. (*Schoenberg, Vol. 12*). [website]

https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.557533&catNum=557533&fiotype=About%20this%20Recording&language=English, pristupljeno maj, 2021.

Shaw Roberts, Maddy. (2018). *New Study into performances of Bach reveals classical music is speeding up*. U: Classic Fm. <https://www.classicfm.com/music-news/classical-music-is-getting-faster/>, pristupljeno maj, 2020.

Sophie Drinker Institute. Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts. *Jaffé Sophie (Sophia)*. <https://www.sophie-drinker-institut.de/jaffe-sophie>, pristupljeno februar, 2021.

Stevanović, Ksenija. (2001). *Pandorina muzička kutija*, https://composers.rs/?page_id=995#, pristupljeno april, 2021.

Stojanović, Dragana. (1993). *Druga tribina kompozitora Sremski Karlovci – Novi Sad*, https://composers.rs/?page_id=1013, pristupljeno septembar, 2021.

Šuvaković, Miodrag. *Transdisciplinarnost u savremenoj teoriji i umetnosti* [predavanje]. FMK Beograd. (7. april 2015). <https://www.youtube.com/watch?v=rrYjTX17jWk>, pristupljeno april, 2019.

Šuvaković, Miško. (24. novembar 2015). *Socijalizam ili kapitalizam*. [dokumentarna emisija]. Radio-televizija Srbije. <https://www.youtube.com/watch?v=7vobAMGW-zs>, pristupljeno maj, 2019.

University of Michigan [blog]. (2. Januar 2014). *Artist Interview: Kronos Quartet's David Harrington*. <https://ums.org/2014/01/02/interview-kronos-quartets-david-harrington/>, pristupljeno oktobar, 2020.

Vienna symphonic library. [website]. (2002). <http://www.vsl.co.at/en/65/72/106/23.vsl>, pristupljeno septembar, 2020.

West Eastern Divan Orchestra. [website]. <https://west-eastern-divan.org/founders>, pristupljeno maj, 2020.

Walters, Johan. (2010). *All her own invention*. (First published in *Eye*. no. 76 vol. 19). <http://www.eyemagazine.com/feature/article/all-her-own-invention>, pristupljeno april, 2019.

Vrebalov, Aleksandra. *Dela za Kronos kvartet*. <https://www.aleksandravrebalov.com/#/kronos-quartet/> pristupljeno jun, 2021.

Загруддинов, Алмаз. Кто придумал классическую музыку. Объясняет музыкальный журналист Ляля Кандаурова. *ИНДЕ*. (январ, 2020). <https://inde.io/article/25005-kto->

[pridumal-klassicheskuyu-muzyku-ob-yasnyaet-muzykalnyy-zhurnalist-lyalya-kandaurova](#), pristupljeno april, 2021.

Žižić, Bojana. (16.6.2021). *Vreme muzike: Kronos kvartet*. [radio emisija]. Radio Beograd 2
<https://www.rts.rs/page/radio/sr/story/24/radio-beograd-2/4394122/kronos-kvartet.html>, pristupljeno septembar, 2021.

2K+Erne Kiralj. *Bonton* [televizijski serijal]. Radio-Televizija Vojvodine.
<http://zkv.rs/blog/2kerno-kiraly/>, pristupljeno decembar, 2019.

BIOGRAFIJA

Tijana Lukić rođena u Beogradu 1982. godine. Diplomirala je 2006. godine na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu u klasi prof. Maje Jokanović (instrumentalni odsek – violina), na kom je završila i specijalističke studije iz violine 2008. godine u klasi prof. Marije Špengler. Osvajala je nagrade na republičkim i međunarodnim takmičenjima u disciplini – violina; aktivno pohađala majstorske kurseve renomiranih violinista kao što su: Stefan Milenković, Stefan Kamilarov, Maja Jokanović, Anthon Stech (barokna violina) i Andreas Spearing (barokna kamerna muzika i orkestar) i bavila se koncertnom delatnošću kao solista, kamerni i orkestarski muzički izvođač u Beogradskom kamernom orkestru *Dušan Skovran* i Simfonijskom orkestru Radio-Televizije Srbije. Za potrebe Radio-Televizije Srbije kao izvođač-solista umetničke muzike učestvovala u serijalima: *Volite li Bramsa*, *Svet je muzika*, *Javni čas škole Stanković*. Takođe je ostvarila trajne snimke koncerata klasične muzike kao član renomiranog Kamernog orkestra *Dušan Skovran*. Pedagoškim radom bavila se u periodu 2006–2010. godine, radeći kao profesor violine u srednjoj muzičkoj školi „Josif Marinković” (Vršac; Beograd).

Od 2010. godine upisuje doktorske studije na Univerzitetu umetnosti u Beogradu, na studijskom programu Teorija umetnosti i medija.

Podstičući razvoj inkluzivne umetnosti u Srbiji, od 2012. godine bavila se uređivanjem kulturnih programa i omladinskih aktivnosti u okviru Udruženja studenata sa hendikepom u Beogradu. Na konkursu *Sto mladih stručnjaka za RTS-ov 21. vek*, od 17.000 prijavljenih kandidata, izabrana je za muzičkog saradnika (Muzička redakcija RTS-a). Kao muzički urednik ostvarila je brojne dokumentarne emisije o umetničkoj muzici i istaknutim umetnicima, trajne snimke koncerata i kao muzički urednik radila primenjenu muziku u emisijama i serijalima dokumentarnog karaktera.

Objavljeni tekstovi:

Od simulacije ka simulakrumu – Transformacije orkestarskog tela do virtuelnog antipoda. U: Sonja Marinković; Sanda Dodik (ur.). (2013). *Tradicija kao inspiracija* (zbornik radova sa naučnog skupa „Vlado Milošević: Etnomuzikolog, kompozitor i pedagog”). Banja Luka: Akademija umjetnosti u Banja Luci, 502–508.

Framing the time. U: Vesna Mikić et. al. (eds.). (2012). Objavljen apstrakt u: XI. International Conference of the Department of Musicology, Faculty of Music in Belgrade – *Music and Paper; Music and Screen.* Beograd.

Efekti interdisciplinarnog obrazovanja na savremenu izvođačku praksu. Objavljen apstrakt u: Sonja Marinković; Sanda Dodik (ur.). (2013). Naučni skup „Vlado Milošević: Etnomuzikolog, kompozitor i pedagog”, Akademija umjetnosti u Banja Luci. Banja Luka.

Лукић, Тијана (2021). Стефан Миленковић у дискурсу нових медија и културе. *Мокрањац* (23), у штампани.

Изјава о ауторству

Потписана ___ Тијана Лукић ___

број индекса ___ Ф8/10 ___

Изјављујем,

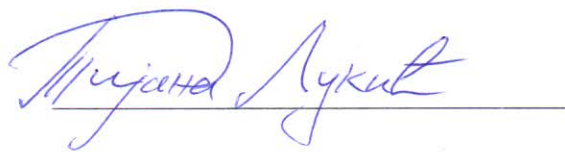
да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

Улога нових медија у савременом музичком извођаштву (Развој праксе музичког извођаштва у односу на друштвено-културни контекст и имплементацију нових технологија у оквирима перформанса, редизајнираног инструментаријума, архивирања, педагогије музичког извођаштва)

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, ___ 2021. ___



Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора _____ Тијана Лукић _____

Број индекса _____ Ф8/10 _____

Докторски студијски програм _Теорија уметности и медија_

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Улога нових медија у савременом музичком извођаштву (Развој праксе музичког извођаштва у односу на друштвено-културни контекст и имплементацију нових технологија у оквирима перформанса, редизајнираног инструментаријума, архивирања, педагогије музичког извођаштва)

Ментор ___др Соња Маринковић ред. проф. _____

Коментор: _____ / _____

Потписани (име и презиме аутора) _____

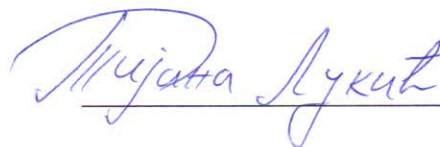
изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, _____ 2021.

 _____

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду унесе моју докторску дисертацију/ докторски уметнички пројекат под насловом:

Улога нових медија у савременом музичком извођаштву (Развој праксе музичког извођаштва у односу на друштвено-културни контекст и имплементацију нових технологија у оквирима перформанса, редизајнираног инструментаријума, архивирања, педагогије музичког извођаштва)

која / и је моје ауторско дело.

Дисертацију / докторски уметнички пројекат са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

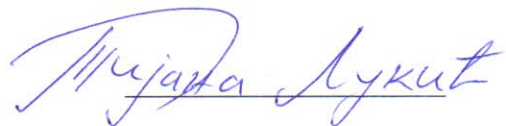
Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 2021.



- 1. Ауторство:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
- 2. Ауторство – некомерцијално:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
- 3. Ауторство – некомерцијално – без прераде:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. **Ауторство - без прераде:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. **Ауторство – делити под истим условима:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.