

---

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU



Interdisciplinarne studije  
Teorija umetnosti i medija

*Doktorska disertacija:*

**Studije izvodačkih umetnosti:  
performativnost i funkcija telesnog gesta u pijanizmu**

autor:

Marija Dinov Vasić

mentor:

dr Marija Masnikosa, vanr. prof.

Beograd, jun 2019. god.

---

**Mentor:**

dr **Marija Masnikosa**, vanredni profesor, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju

**Članovi komisije za ocenu i odbranu:**

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

dr **Marina Marković**, redovni profesor, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti, Katedra za glumu

dr **Nevena Daković**, redovni profesor, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti, Katedra za Teoriju i istoriju

dr **Ivana Medić**, naučni saradnik, Muzikološki institut SANU

## Apstrakt

Doktorska disertacija *Studije izvođačkih umetnosti: Performativnost i funkcija telesnog gesta u pijanizmu* je diskusija o telesnim pokretima (kinestetičkim gestovima) koje u svojim izvođenjima demonstriraju pijanisti, kako bi u jednoj sinergijskoj (auditivno-vizuelnoj) izvođačkoj formi otelotvorili muzičko-poetski sadržaj. Naučna rasprava izvedena je u formi fenomenološke studije, a za predmet istraživanja određena je pijanistička izvođačka umetnost. Temeljni postulati pijanizma sagledani su kroz prizmu njegovog esencijalnog fenomena – *pijanističkog gesta*. Definicija ovog fenomena izvedena je preko Šenkerove teze prema kojoj suština pijanističkog izvođačkog gesta proizilazi iz ideje da *smisao fraze determiniše poziciju i pokret ruke*. Tako je utvrđeno da su pozicija i pokret ruke (materijalni, telesni nosioci muzičkog gesta), uslovljeni oblikom fraze (kao simboličke muzičke ideje), a da je adekvatna artikulacija (oblikovanje) performativnog izraza u direktnoj vezi sa konotativnim poljem koje određena muzička ideja može da simbolizuje. U postupku kreiranja adekvatnog metodološkog aparata nakon konstruisanja teorijske platforme u okviru koje je definisan koncept *telesnog gesta u pijanizmu*, usledilo je uodnošavanje rezultata dobijenih istraživanjem empirijske građe sa teorijskim osnovama rada. Uvidom u video snimke na kojima je zabeleženo devetnaest različitih izvođenja istih muzičkih dela (prve zbirke Debisijevih *Prelida*) sagledane su neke od opštih propozicija vezanih za pijanizam, a potom je komparativnom analizom četiri reprezentativna snimka (sekundarnom selekcijom izdvojenih iz prethodne grupe kompozicija) otvoren prostor za teoretizaciju o specifičnostima partikularnih funkcija proučavanog fenomena. S obzirom na to da su oblik, artikulacija, dimenzije i ekspresivna priroda izvođačkih gestova kvalifikovane kao konstantne vrednosti u analiziranim video snimcima (to jest u onim kadrovima u kojima su ovi parametri komparacije vizuelno dostupni), evidentno je da se argumentovani odgovori na ključna pitanja inicirana u ovoj disertaciji - a koja su koncentrisana oko ideje da su u muzičkom izvođaštvu pokret ruke i muzička fraza, kao dva tipa gesta, međusobno direktno zavisni i uslovljeni - mogu tražiti kroz njihovu analizu. Osim toga, saznanja kristalizovana kroz opisivanje, objašnjenje i komentarisanje ovih parametara, moguće je dokumentovati adekvatnim sekvencama iz odabranih video snimaka. Takav metodološki model konačno pruža odgovarajuću sponu između teorijskog aspekta disertacije i njenog

empirijskog utemeljenja. Analiza mogućnosti materijalnog otelovljenja apstraktnog muzičkog gesta u konkretnoj pijanističkoj situaciji, već na ovako ograničenom istraživačkom uzorku ukazuje na značajan kreativni potencijal koji nosi sam fenomen izvođenja muzike. Svaki kreirani pijanistički gest može predstavljati zasebnu istraživačku temu i tek nakon opservacije izvesnog broja ovih gestova koji je precizno određen metodologijom, moguće je govoriti o njihovim distinkcijama i konačnoj kategorizaciji. Naročito izazovno se ispostavilo traganje za uzrocima uočenih pojava, što ovu temu čini atraktivnom i potentnom za dalja istraživanja.

**Ključne reči:** pijanizam, gest, izvođenje, otelovljenje, pokret.

## Abstract

Doctoral Dissertation *Studies of Performing Arts: Performativity and the function of the body gesture in pianism* is a discussion of body movements (kinaesthetic gestures) which pianists use in their performances in order to create the musical-poetic content in a synergistic (audible and visual) performing form. This scientific discussion is carried out in the form of a phenomenological study, which focuses on the performing art of pianists as its research subject-matter. The basic postulates of pianism were examined through the prism of its essential phenomenon - *a pianist's gesture*. The definition of this phenomenon is derived from Schenker's thesis according to which the essence of a gesture in piano performance arises from the idea that *the meaning of the phrase determines the position and motion of the hand*. It is thus established that the position and movement of the hand (material, physical carriers of the musical gesture) are conditioned by the form of the phrase (as a symbolic music idea), and that the adequate articulation (shaping) of the performative expression is directly related to the connotative field that a particular music idea can symbolize. In the process of creating a satisfying methodological apparatus after constructing the theoretical platform within which the concept of *body gesture in pianism* was defined, the results obtained by empirical research were observed from the perspective of the theoretical background. By inspecting videos of nineteen different recorded performances of the same musical pieces (the first collection of Debussy's *Preludes*), some of the general propositions related to pianism were revised, and then, by means of comparative analysis of four representative video materials chosen from the previous group of compositions in secondary selection, the way was opened for theoretical explication of the specificity of the particular functions of the studied phenomenon. Since the shape, articulation, dimensions and expressive nature of the pianist's gestures are qualified as constant values in the analysed videos (that is, in those frames in which these comparative parameters are visually available), it is evident that the underpinned answers to the key questions which are initiated in this dissertation - concentrated on the idea that in a musical performance the movement of hand and a musical phrase, as two types of gesture, are mutually directly dependent and conditioned - can be sought through their analysis. In addition, the knowledge crystallized through describing, explaining and commenting on these parameters

can be documented by the adequate sequences from selected video clips. Such a methodological model finally provides an appropriate conjunction between the theoretical aspect of the dissertation and its empirical foundation. The analysis of the possibilities of the material embodiment of an abstract musical gesture in a concrete pianistic situation, even in such a limited research sample, indicates a significant creative potential carried by the very phenomenon of musical performance. Any created pianist's gesture can be a separate research topic and only after observing a certain number of these gestures, precisely defined by the methodology, would it be possible to speak of their distinctions and eventual categorizations. What makes this topic attractive and potent for further explorations is the challenging quest for the causes of the perceived phenomena.

**Key words:** pianism, gesture, performance, embodiment, motion.

## Sadržaj

Apstrakt	2
Abstract	4
Na početku...	8
1. Studije izvođačkih umetnosti u muzici	15
2. Teorija o muzičkom gestu	26
2.1. Hatenova teorija o muzičkom gestu	32
2.2. Hatenova interpretacija izvođačkog gesta	45
2.3. Studije muzičkog izvođačkog gesta	48
2.4. Studije o pijanističkom gestu	52
3. Telesni gest u pijanizmu	56
3.1. Istorijski pregled literature o klavirskoj tehnici	65
3.2. Pijanistička tehnika kroz prizmu teorije o gestu	70
3.3. Pevanje na klaviru	73
3.4. Analogija između klavira i orkestra	78
3.5. Telesni gest kao nosilac performativnog izraza	83
3.6. Artikulacija pijanističkog gesta	94
4. Performativnost i funkcija telesnog gesta u izvođenjima klavirskih <i>Prelida</i> Kloda Debisija	105
4.1. Metodološka razmatranja	119
4.2. Analiza izvođenja prve sveske Debisijevih <i>Prelida</i>	127
*** (... <i>Plesačice iz Delfa</i> )	129
*** (... <i>Jedra</i> )	135
*** (... <i>Vetar u ravnici</i> )	141

*** (... <i>Zvuci i mirisi kruže večernjim vazduhom</i> )	147
*** (... <i>Brežuljci Anakaprija</i> )	154
*** (... <i>Stope u snegu</i> )	162
*** (... <i>Šta je video zapadni vetar</i> )	168
*** (... <i>Devojka sa lanenom kosom</i> )	174
*** (... <i>Prekinuta serenada</i> )	182
*** (... <i>Potopljena katedrala</i> )	187
*** (... <i>Pakova igra</i> )	193
*** (... <i>Minstrelji</i> )	200
<b>Na posletku...</b>	<b>213</b>
<b>Literatura</b>	<b>220</b>
<b>Biografija kandidata</b>	<b>232</b>



## Na početku...

Jedan od istaknutih muzičara romantične epohe, dirigent, pijanista i kompozitor Hans fon Bilov (Hans von Bülow), rekao je da *Biblija* muzičara treba da počinje rečima: *...u početku beše ritam*. Ovo je zapažanje koje bi u duhu žargona savremenog diskursa moglo biti ocenjeno kao "fenomenalno". Kreirajući kroz ovu parafrazu ontološku paralelu između mitologije i muzikologije, Fon Bilov je ukazao na suštinski fenomen koji povezuje subjektivni doživljaj muzike sa religijskim osećanjima - a to je *pokret*.

Pokret se nalazi u osnovi svake ritmičke pojave, ali isto tako se krije u kreaciji svakog misaonog fenomena. U muzičkom izvođaštvu pokret je esencijalni fenomen. Nebrojane su scene iz filmova u kojima pijanisti ili učenici klavira demonstriraju svoje pokrete na zamišljenom instrumentu u običnim, svakodnevnim situacijama. U tim scenama pijanistički pokreti se vežbaju na primer za trpezarijskim stolom, zatim na torbama koje se nose sa sobom u gradskom prevozu, ili u vazduhu prilikom šetnje u prirodi. Pijaniste je na koncertima moguće zapaziti gde neretko, kao slušaoci iz publike, pokreću diskretno svoje prste (nekad gotovo neprimetno) po zamišljenoj klavijaturi, ili kako rukom i/ili stopalom prate zvučne impulse koji dopiru sa scene. I same ruke pijanista često su predmet intrigantnog divljenja poklonika umetnosti. Kao daroviti, pomalo ekcentrični pojedinci u percepciji drugih ljudi, pijanisti kroz vekove zavrđuju specifičan respekt u društvu. Možda bi "ugled" bila adekvatna reč za ovu pojavu?

Uprkos tome što je muziku moguće slušati putem audio snimaka već duže od jednog veka, publika i dalje ima nesmanjenu potrebu za vizuelnom konekcijom sa izvođačima muzike. Ta fascinacija živim, pokretnim izvođačkim telom, za mnoge muzičke mislioce je indikativna. Istovremno ostaje intrigantno pitanje kako to da do kraja XX veka ova tema u naučnom diskursu gotovo da nije postojala, ili se pojavljivala tek u marginalnim prostorima muzikologije, uglavnom u okvirima instrumentalne pedagogije? Na prvi pogled moguće je uočiti najmanje dva razloga koji se nalaze u korenu ove situacije.

Najpre treba imati na umu da poziv muzičkog izvođača podrazumeva konstantnu i intenzivnu posvećenost unapređenju i negovanju profesionalnog umeća. U toku svog radnog veka izvođači provode enormnu količinu vremena doslovno sa rukama na instrumentu. Takav

raspored profesionalnih obaveza ne ostavlja ni približno dovoljno kvalitetnog vremena, niti ostalih resursa potrebnih za bavljenje teorijskim radom sa pozicija egzaktne nauke. Zato fenomene vezane za muzičko izvođaštvo sa naučnih stanovišta najčešće proučavaju muzikolozi, dok je u takav istraživački proces uključen srazmerno manji broj aktivnih izvođača.

Osim toga, sama podela na naučnu i umetničku oblast u izučavanju muzičkih pojava stvara neprirodan otpor umetnika koji se aktivno bave kreacijom subjektivnih izraza prema "objektivnim" saznanjima do kojih se dolazi strogim naučnim metodama, a koje opet neretko nepravedno zapostavljaju, ili potpuno diskvalifikuju, "subjektivnu" stvaralačku intuiciju kao sredstvo spoznaje. Muzičko izvođaštvo predstavlja retku pojavu u umetnosti koja objedinjuje analitičke interpretatorske kompetencije aktera (utemeljene na principima naučnih metodologija) i njihove stvaralačke potencije (u vidu svojevrsnog ko-autorskog delovanja čiji koreni zadiru duboko u intuitivne sfere muzičke kognicije). Odgovor na ove potrebe dolazi kroz inicijaciju takozvanih *studija muzičkog izvođaštva*. Ova relativno mlada akademska disciplina zasniva se na specifičnim metodama pomoću kojih utemeljuje svoja saznanja, a u skorije vreme i relevantne teorijske koncepte.

Pijanistička izvođačka tradicija postoji u svom manje-više savremenom vidu još od prve polovine XIX veka. Nakon opsežnog istorijskog okvira ispunjenog pluralnim sadržajima, prirodno se javlja potreba za revidiranjem teorijskih osnova na kojima je ova umetnost do sada negovana. Temelji ove discipline pozicionirani su kroz značajne akademske radove u kojima je pijanizam dominantno tretiran sa pozicija izučavanja istorije klavirske literature i izvođaštva, stilistike, estetike i metodike. U ovako determinisanom akademskom polju još uvek nije dovoljno promovisan značajan prostor u kom je moguće sagledavanje pijanizma, kao subdiscipline u okvirima studija muzičkog izvođaštva, sa fenomenološkog stanovišta, tako što bi sam *pijanistički gest* bio postavljen u epicentar istraživanja. Na taj način moguće je kreirati jednu od bitno drugačijih teoretizacija ovog fenomena. Zato je osnovni metodološki cilj ove studije prepoznat u konstrukciji teorijskog koncepta nastalog na osnovama analitičkog promišljanja samog procesa pijanističkog izvođenja, i to kroz njegove esencijalne partikularne elemente – telesne gestove izvođača.

Dakle, predmet proučavanja ove doktorske disertacije je fenomen koji predstavlja jedan od značajnih aspekata klavirskog izvođaštva – a to je *pijanistički telesni gest*. Studija je zasnovana na istraživanju prirode telesnih pokreta (kinestetičkih gestova) koje u svojim izvođenjima koriste pijanisti kako bi u jednoj sinergijskoj, "auditivno-vizuelnoj" izvođačkoj formi, kroz telesni pokret, "otelotvorili" muzičko-poetski sadržaj. Ova tema je upravo izabrana i radi proučavanja ovog nedovoljno osvetljenog aspekta u polju savremene muzičke semiotike

i davanja doprinosa razvoju studija muzičkog izvođaštva. Ovo se naročito odnosi na nedostatak relevantne literature na srpskom jeziku (čak ni prevedena literatura iz ove oblasti nije obimna), tako da ova studija doprinosi razvoju relativno novih teorija i u polju domaćeg naučnoistraživačkog rada u ovoj oblasti.

Prisustvo elemenata semiotike u naukama o muzici evidentno je tokom celog XX veka. Semiotička analiza svakog sistema znakova sprovodi se u okviru materijalnog medijuma koji ima svoje strukturalne principe, a taj medij može biti sistem verbalnih, vizuelnih, auditivnih ili kinetičkih znakova. Sa stanovišta muzičkog izvođaštva gestovi se posmatraju kao aktivnost koja je neodvojivi element izvođenja, a u okviru muzičke semiotike kao naučne discipline ispituju se svi načini na koje telo učestvuje u stvaranju muzike. Iako prema svim relevantnim kriterijumima postavljanje muzičkog izvođenja u fokus semiotičke analize zavrđuje pun legitimitet, ovakva istraživanja sve do kraja XX veka nisu postala predmetom interesovanja muzikologa, što takođe ostavlja prostora za aktivno delovanje u tom polju.

Izvođački gest može biti posmatran i kao medij u umetničkom komunikacionom lancu. Kao takav, on se nalazi između polazne i krajnje instance tog procesa - prezentacije sadržaja dela od strane odašiljača i percepcije sadržaja dela od strane recipijenta. Ako muzičko izvođaštvo razumemo kao visoko kodirani semiotički sistem, onda je **izvođački gest** koji uključuje muzički gest i njegov telesni ekvivalent, najvažniji znak koji dejstvuje u okviru tog sistema. Pretpostavkom da izvođački gest modelira komunikaciju između muzičkog dela i auditorijuma on postaje esencijalni fenomen koji bi trebalo detaljno istražiti kako bi se razumela ranija, ali i unapredila savremena izvođačka praksa. Za izvođače je od neosporne važnosti utvrđivanje strategija izvođenja i mehanizama razumevanja izvođačkog gesta u muzici, kao i modela njihovih međusobnih odnosa koji zajedno proizvode recepciju sadržaja izvedenog dela. Ispitivanjem tehnika izvođenja i modela narativa nastalih posredstvom gesta, ispituje se mehanizam građenja recepcije muzike kroz njeno izvođenje. Posledično, rezultati ovih istraživanja mogu ukazati i na specifičnosti komunikacije koju izvođač i publika ostvaruju posredstvom muzičkog izvođačkog gesta u različitim istorijskim kontekstima.

Ovako postavljena istraživačka tema generisana je u samom naslovu doktorske disertacije koji glasi - **Studije izvođačkih umetnosti: performativnost i funkcija telesnog gesta u pijanizmu**. Sadržajni koncept studije strukturisan je kroz četiri pojedinačna poglavlja u okviru kojih su mapirane ključne problemske dimenzije definisane teme. Prvo poglavlje - **Studije izvođačkih umetnosti u muzici** - već u naslovu determiniše epistemološki kontekst kao prostorno-vremenski okvir u kome dolazi do revolucionarnog prodora ontološke ideje o značaju

"otelovljenog iskustva" za ljudsku kogniciju kao i njene konsekventne refleksije na muzičku umetnost, posebno na studije muzičkog izvođaštva.

U sledećem poglavlju - *Teorija o muzičkom gestu* - postavljen je pojmovno-teorijski okvir i predstavljena su bazična metodološka razmatranja vezana za istraživanje predmeta studije. Okosnicu ovog poglavlja čini *teorija o muzičkom gestu* koju je razvio Robert Hatten (Robert S. Hatten) i koja danas spada u red kapitalnih doprinosa u oblastima semiotike muzike i muzičkog izvođaštva. Ova teorija ima za cilj konstrukciju svrsishodnog koncepta muzičkog gesta kao znaka i demonstraciju njegovog značaja za analizu i interpretaciju muzičke strukture i njenog ekspresivnog značenja. Oko ove teorije koncentrisano je celo poglavlje koje sadrži još i uvodni deo gde je fenomen ljudskog gesta predstavljen u kulturološkom kontekstu (sa akcentom na razumevanju pojma imaginacije), dok je u završnici ovog poglavlja kurs usmeren ka postojećim teorijskim konceptima koji se bave korelacijom teorije o muzičkom gestu sa studijama muzičkog izvođaštva. Tako ovaj segment teksta donosi dva podnaslova – *Studije muzičkog izvođačkog gesta* i *Studije o pijanističkom gestu*. U poslednjem delu ovog poglavlja opisan je i jedan posve zanimljiv pristup proučavanju muzičkog gesta sa stanovišta njegove pragmatične primene u samom procesu pijanističkog izvođenja koji u svom pedagoškom radu primenjuje Aleksandra Pirs (Alexandra Pirece). Premda zasnovana na introspektivnom pristupu individualnoj intuiciji, ova istraživačka praksa pokazuje značajan razvojni potencijal.

Osnovni tematizam centralnog poglavlja - *Telesni gest u pijanizmu* - usmeren je ka formiranju originalnog teorijskog koncepta iniciranog temom rada. Poglavlje je prirodno koncentrisano na definisanje istraživanog fenomena doktorske disertacije, koji je, prema polaznoj opservaciji okarakterisan kao performativni kinestetički pokret, odnosno telesni gest. Na početku diskusije uspostavljena je paralela sa pojmovno-teorijskim okvirom elaboriranim u tekstu prethodnog poglavlja disertacije i to putem sagledavanja karakteristika *pijanističke tehnike kroz prizmu teorije o gestu*, nakon čega slede sekcije čiji sadržaji proizilaze iz razmatranja i sistematizacije pojedinačnih elemenata iz spektra pijanističkih gestova, a koji su direktno uslovljeni performativnom tehnikom izvođača. Najpre je opisan i detaljno objašnjen prvi element klavirske tehnike koji je prema propoziciji Hajnriha Šenkera (Heinrich Schenker) indikativno formulisan kao *pevanje na klaviru*. U ovom delu studije izneta je ključna teza preko koje je izvedena i konačna definicija pijanističkog gesta, a koja se zasniva na Šenkerovoj konstataciji da prilikom sviranja na klaviru *smisao fraze determiniše poziciju i pokret ruke*. Nakon iznošenja temeljnih pretpostavki za kreiranje autentičnog teorijskog koncepta sledi diskusija koja elaborira komparativne distinkcije između pijanizma i drugih muzičkih izvođačkih disciplina kroz sagledavanje *analogije između klavira i orkestra*. Ovaj pijanistički

specifikum, zasnovan na analogijama između klavira i drugih muzičkih instrumenata i izvođačkih tehnika, ali i na analogiji između klavira i orkestra u celini, prati fenomenološka studija o *telesnom gestu kao nosiocu performativnog izraza*. U ovom delu disertacije poentirana je sličnost između dva medija bazirana na fenomenu telesnosti, a to su - *telesni gest* izvođača, kao fundamentalni nosilac performativnog muzičkog izraza, i *glas*, kao osnovno izražajno sredstvo u retorici. Sagledavanjem i ukrštanjem nekoliko značajnih humanističkih fenomenoloških studija **izvedena je analogija između telesnog gesta pijaniste u odnosu na zvuk klavira i afektivne intonacije govornika u odnosu na značenje njegovog govora**. Tokom ovog poglavlja postepeno se uočavaju perspektive koje arbitriraju oko pitanja da li, kako i u kojoj meri performativno oblikovan telesni pokret može sugerisati neku vanmuzičku ideju programskog sadržaja. Sve konkretnije usmeren kurs ka ovim pitanjima svoje prve empirijske korelate prepoznaje u poslednjem delu trećeg poglavlja kada u fokus diskusije dospevaju problemi *artikulacije pijanističkog gesta*. U ovom delu studije objašnjeni su različiti načini oblikovanja zvuka na klaviru, a iznete su i prve pretpostavke o mogućem asocijativnom potencijalu različitih vidova performativne artikulacije klavirskog zvuka kroz telesne pokrete.

Konačno, četvrto poglavlje pod nazivom - ***Performativnost i funkcija telesnog gesta u izvođenjima klavirskih Prelida Kloda Debisija*** - donosi analitičku studiju u kojoj je na odabranom uzorku sačinjenom od devetnaest različitih izvođenja prve sveske Debisijevih *Prelida* postignuto uodnošavanje dobijenih konkretnih rezultata sa teorijskim osnovama rada. U osmišljavanju empirijskog oprimeravanja predloženog teorijskog koncepta početna intencija bila je da se uradi komparativna analitička studija koja bi pokazala mehanizme funkcionisanja izvođačkog gesta u muzici kroz prepoznavanje strategija re/interpretacije muzičkog teksta od strane izvođača i recipijenata. Ovakva studija se u praksi pokazala nepotpunom jer su opservacije u okvirima takvog metodološkog postupka utemeljene isključivo na auditivnoj dimenziji muzičkih gestova. Zato je prvobitno zamišljena analiza video-snimaka prestrukturisana u dvo-etapnu studiju. S obzirom na to da su u prvoj etapi parametri koji se odnose na oblik, artikulaciju, dimenzije i ekspresivnu prirodu izvođačkih gestova kvalifikovani kao konstantne vrednosti u analiziranim video-snimcima (to jest u onim kadrovima u kojima su ovi elementi komparacije vizuelno dostupni), postalo je evidentno da se argumentovani odgovori na ključna pitanja inicirana u ovoj disertaciji - a koja su koncentrisana oko ideje da su u muzičkom izvođaštvu *pokret ruke* i *muzička fraza*, kao dva vida muzičkog gesta, međusobno direktno zavisni i uslovljeni - mogu tražiti kroz njihovu analizu. Tako se ispostavilo da je saznanja kristalizovana kroz opisivanje, objašnjenje i komentarisanje ovih parametara, moguće dokumentovati adekvatnim sekvencama nekoliko odabranih video-snimaka na kojima su

vizuelni parametri izvođačkih gestova u najvećoj meri dostupni, te da takav metodološki model konačno pruža adekvatnu spregu teorijskog aspekta disertacije i njegovog empirijskog utemeljenja.

U pretpostavci, osim kreiranja teorijskih osnova za dalje bavljenje temom, ovo partikularno istraživanje konkretno treba da otkrije mehanizme funkcionisanja izvođačkog gesta u muzici kroz prepoznavanje strategija re/interpretacije muzičkog teksta od strane izvođača i recipijenata. To znači da ovaj rad treba da, iz široke palete pijanističkih izvođenja, osvetli performativni kapacitet telesnog gesta, njegovu specifičnu funkciju, te njegov potencijalni odnos sa drugim vidovima gestualnih umetničkih izraza. Osim toga, istraživanje treba da ukaže na sinergiju muzičke narativnosti dela (u vidu korelacije sa vanmuzičkim sadržajima kod Debisija) i gestovne "partiture" pojedinih pijanista (njihove sličnosti i razlike), odnosno da utvrdi da li se i kada pijanistički gestovi odnose na značenjsku ravan vanmuzičkih sadržaja ili je u pitanju individualna ekspresivna gestualnost proistekla iz muzičke sintakse samog dela. Rezultat bi mogao dati odgovor na pitanje: u kakvom je odnosu gest sa izrazom i karakterom muzičkog izvođenja? Istraživanje bi takođe, trebalo da objasni i dijahrono "pomeranje" gestovnog jezika od vremena Debisija do danas, kao i da ukaže na moguću korelaciju sa savremenim gestovnim "jezicima" u širem polju studija kulture.

Analitička studija čiji su nalazi detaljno prezentovani u četvrtom poglavlju disertacije, u najvećoj meri ostala je koncentrisana oko video snimka na kojem pijanista Ilja Itin (Илья Итин) izvodi *Prelude*, dok su kao komparativni korelati analizirana još tri snimka istog dela u izvođenjima nešto mlađe pijanistkinje Lili Bogdanove (Лили Богданова), ali i dvojice pijanista "starije generacije" - Danijela Barenbojma (Daniel Barenboim) i Artura Benedetija Mikelandelija (Arturo Benedetti Michelangeli). Za ovu dvojicu pijanista danas se sa sigurnošću može reći da spadaju među najznačajnije interpretatore klavirske muzike čija su delovanja, svako na svoj način, obeležila pijanizam XX veka. Ovi snimci su uglavnom upotrebljeni za dokumentovanje specifičnih višeslojnih momenata i/ili intrigantnih distinkcija, mada mogu da posluže i samo kao potvrda uočenih sličnosti koje mogu ukazati na eventualne "zakovitosti" u pijanističkoj umetnosti.

Osim navedenih pretpostavki o potencijalnom naučnom doprinosu koji bi neposredni rezultati ovog istraživanja mogli ostvariti, ovako koncipirana studija ima još najmanje dva važna aspekta koji indirektno proizilaze iz njene metodologije. Jedan aspekt se odnosi na situaciju da su u realizovanoj analizi trajno zabeleženih izvođenja putem video-snimaka korišćeni elementi "tradicionalne" muzičke kritike. Tekstovi o muzičarima i njihovoj muzici su sve do pojave tehnologije snimanja predstavljali jedan od najvažnijih izvora informacija o

razvoju izvođaštva kroz istoriju. Ova studija može skrenuti pažnju na relevantnost kritičkih disciplina i u savremenom kontekstu, u kojem je kultura "pisane reči" u značajnoj meri marginalizovana zbog sve izraženije dominacije digitalnih multi-medijalnih servisa na kojima su analitičarima dostupni autentični snimci izvođenja. S tim u vezi, rezultati ovakvih analitičkih promišljanja, osim što bi mogli imati pragmatičnu upotrebu u izvođačkoj i interpretativnoj praksi, možda bi svoj potencijalni naučni doprinos mogli ostvariti i kroz re-evaluaciju esejiističke kritike pijanističkih izvođenja. Čini se da ova disciplina zapada u sve dublju identitetsku krizu, uglavnom zbog toga što je u oba svoja aktuelna vida (i kao stručni sud izrečen od strane profesionalnih pijanista, i kao afirmativna kritika potekla iz pera edukovanih propagatora kulturnih sadržaja), u neprimerenoj meri subjektivna. U tom kontekstu, kvalitativna analiza izvođenja koja je uspostavljena i primenjena u disertaciji mogla bi utemeljiti jedan kompetentan i objektivan model kritike izvođenja, primeren potrebama savremenog pijanizma.

Trebalo bi pomenuti još jedan aspekt ove disertacije koji proishodi iz metodološke prakse i koncepcije programa interdisciplinarnih studija, a koji može biti od značaja za potonja teorijska istraživanja i interpretacije. Naime, radi se o specifičnosti pozicije istraživača, autorke ovog rada, koja je aktivni pijanista, i koja, u ovom radu, sa naučnog stanovišta razmatra umetničku praksu. Dakle, kuriozitet ove doktorske disertacije ogleda se i u činjenici da autorka ove studije i sama često izvodi analizirana dela, te da je tako temeljno referentno uporište, zahvaljujući kojem su uočene sve bitne tačke preseka u ostalim analiziranim snimcima, pronađeno kroz introspektivno sagledavanje odnosa prema sopstvenom izvođenju *Prelida*. Ovaj istraživački model u sebi integriše kreativni umetnički aspekt sa teorijskim konceptualnim mišljenjem. Sa ove tačke gledišta deluje logično da mogućnosti negovanja ovakvog autentičnog pristupa generišu sve predispozicije za kreiranje savremenog i funkcionalnog "standarda" teorijske/naučne discipline o umetnosti.

## 1. Studije izvođačkih umetnosti u muzici

“Odnos između studija izvođenja  
i samog izvođenja je integralan.”  
Rihard Šehner<sup>1</sup>

Doktorska disertacija<sup>2</sup> *Studije izvođačkih umetnosti: performativnost i funkcija telesnog gesta u pijanizmu* je fenomenološka studija<sup>3</sup> o izvođačkim pokretima pijanista. Epistemološka<sup>4</sup> pozicija ovako koncipirane istraživačke teme izrazito je interdisciplinarna, te stoga njeno proučavanje i podrazumeva naučni pristup u kome se koriste saznanja iz više naučnih oblasti.

Sam predmet proučavanja ove studije, pijanističko izvođaštvo, spada među discipline ili umetničke prakse koje su prirodno inkorporirane u oblast muzikologije, to jest nauke koja proučava pojave u muzičkoj umetnosti, te definiše njihove odnose i zakonitosti. Muzičke izvođačke prakse (u koje spada i pijanizam) utvrđuju svoj umetnički status krajem XIX veka, a, prema Adlerovoj (Guido Adler) sistematizaciji muzikoloških disciplina iz 1885. godine, nauka o muzičkom izvođaštvu kategorisana je kao subdisciplina systemske muzikologije. Dinamičan razvoj ove oblasti čije se polje interesovanja permanentno širi, svedoči o njenoj specifičnoj interdisciplinarnoj poziciji (Marinković, 2014: 46).<sup>5</sup> S druge strane, sredinom poslednje decenije XX veka dolazi do uodnošavanja disciplinarno definisane muzikologije, kao imanentne i opšte nauke o muzici, sa interpretativnim praksama filozofije, društvenih i humanističkih nauka, ali i umetnosti. Ukazujući na ove odnose, Mirjana Veselinović Hofman

---

<sup>1</sup> Richard Schechner, (2002), *Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge, p. 1.

<sup>2</sup> Pojam *disertacija* podrazumeva naučnu raspravu, naročito onu koja se podnosi univerzitetu radi habilitacije ili dobijanja doktorske titule.

<sup>3</sup> *Fenomenologija* je filozofski pravac koji istražuje značenja i smisao pojavnosti sveta. *Fenomen* je ono što se pojavljuje u svesti, nešto što se pokazuje i čulima predočava svesti, što je otkriveno. U filozofskom smislu *fenomen* je ono što pokazuje i otkriva sebe na sebi samom (Šuvaković, 2011: 245).

<sup>4</sup> *Epistemologija* je, najkraće rečeno, teorija saznanja. To je nauka o aksiomima filozofije, nauka koja se bavi osnovama i valjanosti znanja. Naziva se još i *gnoseologija*, a odnosi se na oblast filozofije koja istražuje mogućnosti, korene nastanka i krajnje domete ljudskog saznanja.

<sup>5</sup> Tako je pijanizam kao svojevrsan oblik komunikacije u permanentnom interakcijskom procesu sa drugim disciplinama. Savremeni pijanistički diskurs osim teorijskih, istorijskih, umetničkih, tehničkih i pedagoških aspekata mapira i psihološke, ideološke, medicinske, društvene, političke i ekonomske aspekte ove izvođačke prakse.



artikulisala je postupke koji su definisali jedan od postmodernih muzikoloških pristupa, takozvanu *interdisciplinarnu muzikologiju* (Šuvaković: 2011: 328).

Aktuelni interdisciplinarni model mišljenja otvorio je tradicionalno utemeljenu muzikologiju ka različitim pravcima postmoderne misli, što se odrazilo i na „pluralnost izvođenja različitih modaliteta interpretativnog teorijskog rada koji se ne može svesti na samosvojne namere i interese humanističkih i društvenih nauka, već zahteva reartikulaciju humanističkih i društvenih znanja o muzici u polju muzikoloških znanja i interesovanja“ (Ibid). Ovakav disciplinarni model koji u istraživanju svog predmeta proučavanja višeslojno integriše „humanistička i društvena znanja o muzici“, i sve to prevashodno „u polju muzikoloških znanja i interesovanja“ (Ibid), suštinski je adekvatan za istraživanja u okviru partikularnih disciplina koje se bave izučavanjem muzičkog izvođaštva kao „fundamentalnog dela ljudskog postojanja“ (Rink: 2002: xi). Možda najobuhvatniji prikaz predmeta istraživanja ove doktorske disertacije (muzičko izvođaštvo) pruža zbornik eseja *Musical Performance - A Guide to Understanding* (2002) čiji je urednik Džon Rink (John Rink).<sup>6</sup>

Sama sintagma *Musical Performance*, već u svojoj lingvističkoj konstrukciji jasno ukazuje na vezu između muzičkih izvođačkih disciplina i praksi sa performativnim činom. Pojam *performativnost* je u humanizmu prisutan preko retoričkih veština još od antike. *Performativi* su govorni činovi čije se značenje ostvaruje njihovim bihevioralnim izvršenjem (izvođenjem, izgovaranjem, ispisivanjem i čitanjem). Analitički filozof Džon Langšou Ostin (John Langshaw Austin, 1911-1960) uočio je da se određeni iskazi ne mogu semantički proveriti na način verifikacije istinitosti, te da njihova značenja ne zavise od referiranja (*reference*, kao odnosa tog iskaza prema *referentu*, to jest predmetu van tog iskaza) nego od uslova, funkcije i načina iskazivanja u specifičnom društvenom kontekstu. U vezi sa

---

<sup>6</sup> Ovaj skup od 16 eseja temeljno obrazlaže svu kompleksnost i slojevitost pitanja vezanih za savremeno muzičko izvođaštvo, osvetljujući ovu praksu sa aspekta učenja, sviranja i svih nivoa recepcije relevantnih za muzičko izvođenje. Eseji su razvrstani u 4 poglavlja (po 4 eseja) koja korespondiraju sa fazama evolucije izvođenja muzike - konceptualizacija i pre-konceptualizacija (*Conceptions and preconceptions*), učenje izvedbe (*Learning to perform*), stvaranje muzike (*Making music*) i interpretacija izvođenja (*Interpreting performance*). Prvo poglavlje sadrži epistemološke postavke izvođačke problematike i uspostavlja osnovne istorijske, analitičke i psihološke teorijske koncepte vezane za muzičko izvođaštvo. Drugo poglavlje bavi se pedagoško-metodičkim pitanjima izvođačke prakse. Za najznačajnija pitanja u savremnim sagledavanjima izvođačke prakse, posebno je inspirativno treće poglavlje u kojem se autori Piter Hil (Peter Hill) i Džejn Dejvidson (Jane Davidson) bave fenomenom "stvaranja muzike", najpre iz notne partiture u Hilovom eseju *From score to sound*, a potom kroz komunikaciju pomoću tela u izvođačkom činu u eseju Dejvidsonove *Communicating with the body in performance*. Četvrto poglavlje bavi se pitanjima recepcije umetničkih sadržaja kroz različite vidove izvođačke prakse i pruža metodološki vredne smernice za uspostavljanje referentne analitičke interpretacije samog izvođenja muzike. Autori svih poglavlja su vodeći eksperti u svom polju, a mnogi su i sami izvođači sa značajnim iskustvom i renomeom. Sam zbornik može predstavljati dobru polaznu metodološku osnovu za sagledavanje mnogih opštih i partikularnih pitanja koja su implicirana temom ove doktorske disertacije.

performativnim iskazima se ne govori o ne/istinitosti iskaza, nego o ne/uspešnosti iskaza i iskazivanja. Ostin je zaključio da većina ovakvih izjava ukazuje na neku vrstu radnje koja se tom izjavom izvršava (molba, zapovest, tvrdnja, dokazivanje, zaključivanje, izuzimanje, izvinjavanje, venčavanje i drugo). On je analizirao situacije govornog čina, iskazivanja ili izricanja, uslove njihove uspešnosti i načine na koje govornik osigurava razumevanje svog iskaza i namere. Od performativnih iskaza se očekuje pragmatičan učinak u ponašanju unutar konkretne i normirane društvene situacije. Ova funkcija performativnog iskaza posebno je naglašena u pozorištu i muzici, gde svaki čin govora glumca ili izvođenja instrumentalnog dela ne govori samo onim što saopštava, komunicira ili izražava (sadržaj), već na značenje iskaza utiču i gestovi, mimika, akcenti koje izvođač dodaje značenju dramskog teksta (Šuvaković, 2011: 530-531).

Ekspanzivna primena filozofsko-jezičkog pojma *performativa* „unosi dodatnu dinamiku u mrežu konceptualizacija“ u području izvođačkih umetnosti (Šuvaković, 2011: 532). Tokom druge polovine XX veka termin se konsektivno pozicionirao u polje humanističkih nauka preko lingvistike, rodnih studija i teatrologije. Osim što je utvrdio dominantnu poziciju u studijama izvođačkih umetnosti, pojam pronalazi upotrebu u svim oblastima savremene nauke (Kovačević, 2016: 22). Koncept *performativnosti* postaje sveobuhvatan do te mere da se može govoriti o promeni naučne paradigme u XXI veku. Tako nastaju prognoze da će izvođenje, kao „ontopovijesna formacija moći i znanja“ (McKenzie, 2006: 41), zauzeti mesto koje je od XVIII veka u nauci imala disciplina.

Studije izvođačkih umetnosti (*Performance Studies*) predstavljaju akademsko područje studija performansa, to jest izvedbe. Englesku reč *performance*, u značenju *izvedbe*, treba razlikovati od engleske reči *performing*, što znači *izvođenje*.<sup>7</sup> Izvedba se odnosi na fenomen izvođenja, ona je materijalni proizvod ili rezultat izvođenja, a izvođenje se odnosi na proces, praksu izvođenja i ukazuje na njegovu materijalnu procesualnost bez konačnog produkta. Izvedba (*performance*) i izvođačke umetnosti (*performing arts*) „kao umetničko-teorijske

---

<sup>7</sup> Kad su u pitanju studije izvođačkih umetnosti u muzici, zanimljivo je zapažanje Sonje Marinković (2014: 47) da su distinkcije u terminološkim određenjima u slučaju muzičkog izvođaštva takođe vezane za engleske reči *performing* i *performance*, ali je njihova različita upotreba više geografski usmerena na englesku (*performing practice*) i američku (*performance practice*) varijantu imenovanja suštinski iste discipline (koju u našem govornom području uglavnom nazivamo *teorijom i istorijom izvođaštva*), a studijska oblast je u obe varijante imenovana kao *studije izvođačkih umetnosti (performance studies)*. Kao tipične i afirmisane akademske programe ovog tipa, Marinkovićeva navodi master izvođačkih umetnosti na Kembridžu (*Performance studies, Faculty of Music, University of Cambridge*) i Oksfordu (*The Master of Studies in Music /Performance/, University of Oxford*), a konstatuje i da se *teorija i istorija izvođaštva* izučava i na ruskim univerzitetima (kao *История исполнительских искусств*), te da je srodan termin u upotrebi i na češkom jeziku (*Teorie a dějiny hudebni interpretace*), dok se na nemačkom govornom području koristi termin *Aufführungspraxis* (Ibid: 48).

paradigme sa sadašnjim značenjima“ ulaze u širi akademski fokus sredinom XX veka, a naročito tokom njegove poslednje dve decenije (Šuvaković, 2011: 532).<sup>8</sup>

Otrprike istovremeno, u drugoj polovini XX veka, u istraživački korpus humanističkih nauka i teoriju umetnosti ulazi ideja *telesnosti* kojom se u fokus stavljaju mehanizmi i manifestacije "otelovljenja" različitih komunikacionih i umetničkih sadržaja. U svojoj *Fenomenologiji percepcije* (1945) Moris Merlo-Ponti (Maurice Merleau-Ponty, 1978) razvio je koncept *tela-subjekta* (kao alternativu kartezijskom *kogitu*) kojim objašnjava korporealnost svesti kao intencionalnost tela, ukinuvši tako ideju njegovog razdvajanja od uma koja se protezala unazad do Platona. U njegovom radu naglašen je značaj tela kao primarnog mesta saznanja sveta. Takođe je primećeno da telo i opažaji ne mogu biti zasebno posmatrani.

---

<sup>8</sup> Studije pozorišta i izvođenja (*Theatre and Performance Studies*), kako ovu akademsku disciplinu određuje Erika Fišer Lihte (Erika Fischer Lichte), predstavljaju spoj teatrologije (studija pozorišta) i studija izvođenja. Ova kompozitna disciplina imala je „različitu istoriju u različitim nacionalnim kontekstima“, a često je bila „u vezi, kako sa inovacijama u pozorištu, tako i sa širim političkim razvitkom“ (Fischer-Lichte, 2014: 12). U poslednje vreme studije izvođenja definišu se i kao postdisciplina. Ova odrednica, koju je prvi upotrebio Džozef Rouč (Joseph Roach) 1995. godine, „implicira da je u pitanju nova metoda koja prevazilazi dosadašnju podelu na akademske discipline, i koja je u neprestanom previranju i podložna promenama kao i samo društvo koje je okružuje“ (Jovičević i Vujanović, 2006: 3). Studije pozorišta, kao samostalna disciplina kakvu danas promišljamo, razvila se u Nemačkoj početkom XX veka. Na nemačkim univerzitetima tokom XVIII i XIX veka, u okviru studija književnosti proučavana je drama kao partikularni žanr literarnog teksta. Najvažnija figura koja je kreirala i oblikovala novo polje bio je Maks Herman (Max Herrmann, 1865-1942). On je uvideo da bi nova disciplina, studije pozorišta, svoj fokus trebalo da pomeri sa književnog teksta na izvođenje, tvrdeći da je izvođenje, to jest izvedba, zapravo najvažniji pozorišni element. Jasnu distinkciju između drame i pozorišta Herman je artikulisao 1918. godine ističući kao fundamentalnu razliku činjenicu da „dramu, kao literarni tekst, kreira jedan autor, dok je pozorište kompozitna tvorevina realizovana od strane publike i onih koji mu služe“ (Fischer-Lichte, 2014: 12). Fokus na izvedbi (*performance*) koji je artikulisao Herman, u Nemačkoj je inicirao osnivanje studija pozorišta (*Theatre Studies*) kao studija izvođenja (*Performance Studies*). Osim u Nemačkoj, studije pozorišta razvile su se i u SAD-u, gde je težište stavljeno na akademsku relevantnost ove "slojevite" discipline. Veliki značaj za konstituisanje ove discipline u SAD imala je i čuvena debata oko relacije između teorije i prakse (Ibid: 13). Značajan impuls razvoju studija izvođenja dala su otkrića zajedničkih principa u antropologiji i teatrologiji do kojih su istovremeno došli naučnici u drugoj polovini XX veka. Uočivši „elemente izvođenja u svakodnevnom životu, veliki broj antropologa, [...] počeo je da primenjuje »dramsku strukturu« na svoja antropološka istraživanja, otvarajući put dramskoj analogiji kao jednom od glavnih trendova u savremenoj antropologiji". Istovremeno, "najznačajniji teoretičari i praktičari pozorišta, [...] počeli su da koriste antropološki metod u stvaranju, posmatranju i analiziranju pozorišnih predstava“. Pojava novih teorija kulture i roda, te činjenica da su studije izvođenja i praksa izvođenja postale neraskidivi deo univerzitetskih programa, uticali su na neprestano proširivanje polja studija izvođenja, u okviru kog dejstvuju značajni teoretičari: Marvin Karlson (Marvin Carlson), Džon Mekenzi (Jon McKenzie), Džon Emi (John Emigh), Džozef Rouč (Joseph Roach) i drugi (Jovičević i Vujanović, 2006: 4). Sedamdesetih godina XX veka, na Univerzitetu u Njujorku, Rihard Šehner (Richard Schechner) inicira širenje polja istraživanja studija izvođenja na takozvane kulturalne izvedbe, gde je fokus na pozorištu samo jedan od mogućih. Ovaj momenat jasno artikuliše interdisciplinarnu prirodu studija pozorišta i izvođenja, kao discipline koje integriše skup nauka poput antropologije, sociologije, muzikologije i drugih. Demokratizacija univerziteta kroz političke debate koje svoj vrhunac dostižu tokom devedesetih godina XX veka, poznate kao "ratovi kultura (Culture Wars)", od svojih početaka oslanjaju se i na istraživanja studija izvođenja. Ovaj aspekt studija pozorišta i izvođenja nedvosmisleno svedoči o neraskidivoj vezi ove humanističke discipline sa političkim promenama i celokupnom društvenom dijalektikom (Fischer-Lichte, 2014: 14-15). Kako zaključuje Fišer Lihte, uprkos spoznaji da su „studije pozorišta i izvođenja disciplina koja istražuje izvođenje u širokom rangu konteksta i kultura [...], pozorišna umetnost ostaje privilegovani subjekt ove discipline. Pozorišnu umetnost je moguće koristiti kao model razrade fundamentalnih aspekata izvođenja pomoću kojeg je moguće razvijati i oprobati teorijske i metodološke pristupe izvođenju“ (Ibid: 16-17).

Ove ideje dalje su razvijane kroz istraživanja u oblastima psihologije i kognitivnih nauka. Stečena saznanja se primenjuju u širokom polju studija kulture i umetnosti, od studija izvođačkih umetnosti gde koncept *embodiment* (otelovljenje ili telesno iskustvo) uvode Zarili (Phillip Zarrilli) i Fišer-Lihte (Erika Fischer-Lichte), do savremene umetnosti i muzeologije gde se u radovima Fergusonsona (Bruce Ferguson) i Beneta (Tony Bennett) konstituiše pojam "kustoskog gesta" kao neke vrste izložbene retorike.

Uočena sveprisutnost tela u teoriji i savremenom životu takođe je imala reperkusiju u skorijim muzičkim istraživanjima. Pelinski (Ramón Pelinski, 2005: 4) govori o "povratku tela" ili bolje reći "okretanju telu" (body turn) u muzikologiji ukazujući da je do poslednje decenije XX veka vladajući muzički diskurs uglavnom ignorisao ili čak isključivao manifestacije tela sadržane u muzičkoj praksi. Na pragu XXI veka dolazi do preosmišljanja primene semiotičkih ideja razmatranjem odnosa između muzike i telesnog iskustva. "Otelovljenje" je važan element muzičke prakse u koju spadaju procesi učenja, izvođenja i slušanja muzike, a u skorije vreme se istražuje u disciplinama koje konvergiraju sa današnjom muzikologijom poput: fenomenologije, neuro-fenomenologije, neo-kognitivizama, kritičke teorije, konstruktivizma i drugih (Ibid: 5).

Kartezijanska epistema<sup>9</sup> do temelja je uzdrmana revolucionarnim otkrićima u savremenim neuro-naukama, kroz koja je modeliran novi odnos između tela, uma i mozga. Ova otkrića upravo koincidiraju sa razvojem studija izvođaštva kao „samostalne muzikološke discipline“ (Rink, 2004: 37). Možda je upravo evidentan rastući akademski interes za muzičko izvođaštvo, koje „doslovno reprezentuje otelovljenje fenomena koji zovemo ‘muzika’“ (Doğantan-Dack, 2011: 244), najznačajniji efekat kolapsa kartezijanske misli koja nije uticala samo na tradicionalnu muzikologiju, već je kroz više od tri veka dominantno oblikovala zapadno-evropsku naučnu i humanističku misao i njihovo epistemološko utemeljenje (Ibid: 243). U svakom slučaju, prirodna dijalektika epistemoloških procesa jasno ukazuje na višesmeran razvojni odnos između studija izvođaštva i muzikologije, kao i drugih humanističkih nauka.

---

<sup>9</sup> Termin *epistema* Fuko (Michel Foucault) koristi da prikaže ukupan odnos ideja unutar određenog istorijskog perioda ujedinjenjem diskurzivnih (misaonih, onih koji su pojmovne prirode) postupaka koji stvaraju svoje epistemologije. Tako je kartezijansku epistemu, odnosno kartezijanski model mišljenja, bitno odredila Dekartova filozofija koja je radikalno razdvajala um i svest od tela i sveta. Prema ovom modelu aktivnosti *mišljenja* i *saznanja* odvijaju se u bestelesnom umu, kroz racionalno-diskurzivne procese koji predstavljaju pretpostavljenu humanu esenciju. Zbog svoje evidentne veze sa telom, afektivni fenomeni koji uključuju čula, emocije i raspoloženja, ostali su na periferiji ovog epistemološkog pejzaža (Doğantan-Dack, 2011: 243).

Od svog nastanka kao distinktivne umetničko-naučne kategorije, polje interesovanja muzičkog izvođaštva, odnosno studija muzičkog izvođaštva (ili istorije i teorije izvođaštva), obuhvatalo je „razumevanje funkcionisanja muzičkih institucija karakterističnih za pojedine periode; analizu društvenih odnosa; organologiju (istorijat muzičkih instrumenata); studije likovnih spomenika u vezi sa muzikom; tumačenje teorijskih traktata kao i same muzike, odnosno, muzičkog dela koje je predmet interpretacije,“ a „sa razvojem tehnologije snimanja izvođačkog čina, snimci takođe postaju predmet istraživanja i analize“ ove discipline (Marinković, 2014: 46). Više je nego primetno da iako je sama disciplina „rođena u okviru pedagogije“, odnosno kao „muzička pedagogija, podučavanje o vokalnom i instrumentalnom izvođenju“ (Ibid), njeno polje istraživanja (premda vremenom značajno prošireno) sve do poslednje decenije XX veka uglavnom nije mapiralo pitanja koja su u fokus postavljala samog izvođača i njegovu konkretnu performativnu aktivnost.

Koreni ovakvog problemskog odnosa leže u polju tradicionalnog muzikološkog pogleda na muzičke pojave koji je „tokom većeg dela XX veka [...] podrazumevao da su esencija muzike apstraktni odnosi koji postoje između zvukova involviranih u strukturalnu organizaciju, koja je primarno definisana u terminima varijabilnih tonskih visina i trajanja“ (Doğantan-Dack, 2011: 244). Ova ontološka pretpostavka uslovlila je i održala vekovnu ideju o muzičkom delu koje postoji nezavisno od svoje realizacije u zvuku. Tako je muzikologija od svog samog utemeljenja kao akademske discipline, konceptualizovala muzičko delo u smislu fiksiranog teksta predstavljenog kroz partituru, čije se dešifrovanje smatralo sinonimom za razumevanje i spoznaju muzike (Cook, 2003a). Ideja o notaciji muzike kao teksta i njenoj apstraktnoj strukturi diskvalifikovala je koncept otelovljenja muzike u izvođačkom činu kao irelevantan, što je prema rečima Kerolajn Abate (Carolyn Abbate, 2004: 505) obeshrabilo muzikologe da preusmere saznavnu perspektivu „od realne muzike prema apstrakciji dela“. Iz istih razloga savremena muzička teorija i psihologija takođe konceptualizuju muzičko iskustvo gotovo isključivo preko mentalnih pojmova, što je dovelo da situacije da su moderna istraživanja „većinom imala za cilj eksploraciju kognitivne dimenzije ljudskih muzičkih aktivnosti – uma iza muzike – ali su implikacije tela proprijetnog muzičkoj kogniciji ostale negirane“ (Doğantan-Dack, 2011: 245). Psihološka istraživanja muzičke kognicije takođe su redom bila usmerena na iskustvo slušanja muzike, pri čemu se za reprezentativni model ove aktivnosti uzimala slušalačka praksa publike formirane u kulturološkom idiomu Zapadne klasične muzike gde se koncerti slušaju u miru i tišini koncertne polutame (Ibid). Ultimativni argument koji je opravdavao ovakvu istraživačku poziciju zasnovan je na činjenici da su i izvođači, koji jedini mogu imati tehnički razlog za telesne muzičke izraze, zapravo i sami slušaoci. Na ovoj tezi

zasnovan je paušalni zaključak da zbog zajedničkih kognitivnih elemenata proizašlih iz slušalačke prakse, izvođači i slušaoci dele isto iskustvo muzike prilikom učestvovanja u izvođačkom činu. Drugi argument baziran je na pretpostavci da je izvođenje vrsta komponovanja, što je takođe impliciralo ideju da su za muzikologiju relevantna iskustva kompozitora ili slušalaca, ali ne i specifična iskustva samih muzičkih izvođača (Ibid).

Drugi važan smer savremenih istraživanja muzičke kognicije odredila je studija poznata kao *Generativna teorija tonalne muzike (A Generative Theory of Tonal Music)*, čiji su autori Fred Lerdahl (Lerdahl) i Rej Džekendof (Jackendoff). Ova studija proklamovala je ideju o muzičkoj strukturi kao svojevrsnoj generativnoj gramatici, to jest skupu „formalnih pravila, bar delimično genetski zasnovanih, koji omogućavaju produkciju i percepciju tonalne muzike u zapadnom muzičkom idiomu“ (Antović, 2004: 23). Takva gramatika je „deskriptivna, ima složenu hijerarhijsku strukturu, podložna je analizi [...] i cilj joj je da na osnovu formalizovanih pravila predvidi reakciju slušalaca na muzičke fraze i tokove koje oni nikada ranije nisu čuli“ (Ibid: 23-24). Evidentno je da se i ovaj koncept eksplicitno zasniva na aktivnosti slušalaca i da je postavljen kako bi omogućio „formalnu deskripciju muzičke intuicije slušaoca koji je iskusan u muzičkom idiomu“ (Lerdahl & Jackendoff, 1983: 1). Uz sav neosporan potencijal kojim ova teorija doprinosi naučnim istraživanjima, pri oceni njenih dometa naročito u polju muzičke pragmatike, treba imati na umu da su ova i njoj slične teorije orijentisane prevashodno na područje muzičke kognicije.

Pojam **kognicija** označava moć saznavanja, odnosno saznanje, znanje. To je opšti izraz za bilo koji proces pomoću koga neki organizmi stiču saznanja. Kognicija obuhvata: opažanje, prepoznavanje, predstavljanje, prosuđivanje i zaključivanje. U savremenoj psihologiji, svi mentalni procesi se kvalifikuju u tri osnovne kategorije: *kognicija* (saznanje), *emocija* (osećanje) i *konacija* (volja). Muzika je umeće, specifičan vid komunikacije koji obuhvata sve tri kategorije mentalnih procesa, ne samo kogniciju. Muzika može biti pouzdano sredstvo izraza i za ljude čiji su čulni i opažajni kapaciteti ograničeni. Brojni kompozitori i drugi umetnički stvaraoci mogu potvrditi tezu da umetnički izraz najčešće nastaje iz unutrašnje stvaralačke ili izražajne potrebe subjekta, a ne iz potrebe istog za intencionalnom komunikacijom sa publikom kroz svoje delo. Jezik, s druge strane, ima prevashodno komunikativnu semantičku funkciju. Jezički izrazi su intencionalne semantičke auditivne ili slikovne forme, koje imaju za cilj da komuniciraju informaciju između dva subjekta. Muzički i drugi umetnički izrazi ne nastaju iz navedenih pobuda niti potreba.

Fundamentalnu epistemološku platformu XX veka u polju humanističkih nauka (takozvani "jezički obrt"), koji prepoznaje presudni uticaj jezika (kao društvenog agensa) na

celokupnu simboličku stvarnost i sve njene diskurzivne nivoe, pa tako i umetnost (Bešlagić, 2016: 11), mogla bi poljuljati nova paradigma, takozvani "performativni obrt", koji početkom XXI veka ekspanzivno zahvata sve oblasti humanističkih nauka. U muzikologiji je ovaj obrt dobio na značaju u smislu „ontološke re-organizacije fenomena muzike“ kroz njegovo izvorno sagledavanje u kontekstu muzičkog izvođaštva (Doğantan-Dack, 2011: 245-246).

Prema logici nove ontološke paradigme, muzikološka istraživanja performativnog fenomena trebalo bi da u fokus svoje pažnje postave izvođača. Evidentno je ipak da ni potonja muzikološka istraživanja često nisu sledila ustanovljenu ontološku primesu. Problem nastaje zbog različitih istraživačkih perspektiva koje promišljaju isti fenomen – stvaranje muzike kroz izvođenje. Jedna, do sada pretežno zastupljenija perspektiva postavlja izvođača na mesto predmeta istraživanja, ali kao objekat posmatranja. Druga, manje eksploatisana perspektiva polazi od pozicije izvođača kao subjekta i aktera konkretne izvođačke situacije. Suštinska razlika između ove dve perspektive je što drugi model, pored kognitivne, uključuje i afektivnu (emocija, konacija) dimenziju ljudskog delovanja. Afektivni fenomen nalazi se u osnovi razlike između komunikacije posredstvom jezika i muzike. Govor, kao jezik kojim se komunicira, značajno koristi afektivne iskaze koji su efikasni u kreiranju afektivne dimenzije poruke samog iskaza. Ipak, koliko god da govorna komunikacija značajno zavisi od afektivnih iskaza govornika, kada se komunikacija odvija preko jezičkih semantičkih formula, afektivni elementi koji mogu pratiti neki razumljiv lingvistički iskaz, ne utiču u istoj meri na njegovu kognitivnu recepciju kao što bi bio slučaj kod recepcije nekog performativnog muzičkog izraza. U drugom slučaju, afektivni elementi koji prate subjektivno izvođenje muzike, u mnogo većoj meri utiču na kvalitet njene recepcije.

Afektivni fenomen neodvojivo je vezan za subjektivnost i telesnost. I premda je do kraja prošlog veka postojao evidentan antagonizam između tela i afekta nasuprot razumu i kogniciji (Ibid: 243-244), istraživanja u neuro-naukama početkom devedesetih godina XX veka (Damasio, 1994/1999/2003; LeDoux, 1996/2002; Berthoz, 1999/2000) pokazala su da je kognitivni proces u potpunosti "otelovljen" i da zavisi kako od moždanih, tako i od telesnih impulsa i konekcija. Nauka je zauzela jedinstven stav da je telo medij kroz koji primamo iskustvene informacije, a preko njih potom formiramo saznanja o eksternom svetu (Doğantan-Dack, 2011: 244). Osim toga, neke umetničke forme (ples, pantomima, nemi film, vajarstvo, slikarstvo) pokazale su da samo telo svojim fizičkim performansama i stanjem može da pruži višestruko kvalitetnu informaciju, što samo po sebi predstavlja čin komunikacije. Kad se sumiraju svi argumenti postaje nedvosmisleno jasno da su "otelovljeni" izrazi i forme komunikativni, te da je "pokret" osnovni izraz koji svoj oblik dobija posredstvom tela.

Veza između muzike i pokreta je neosporna. Mnogi dobri pisci su veličali ovaj spoj, počevši još od svetog Avgustina čija sentenca *scientia bene movendi* označava muziku kao *nauku dobrog kretanja*. Pokret predstavlja fenomen koji u muzici ima prvorazredni značaj. Ovu sinergiju primećujemo u brojnim konkretnim situacijama poput sviranja na instrumentu, ali i u pokretima dirigenta, hironomiji<sup>10</sup> ili plesu (Gerten, 2005: 91). Osim toga, i sam način fizičke proizvodnje zvuka uslovljen je pokretom, odnosno kretanjem. U fizičkoj osnovi nastanka zvuka krije se vibracija.<sup>11</sup> Vibriranje vazdušnih čestica izazvano „treperenjem nekog elastičnog tela pod izvesnim uticajem koji ga na to pokreće“, nauka o zvuku (akustika) definiše kao fizičku, odnosno objektivnu pojavu zvuka, za razliku od njene psihološke ili subjektivne pojavnosti koja nastaje prilikom kreiranja vibrantne informacije u svesti slušaoca, gde se kroz uzastopni niz povezanih čulnih opažaja zvuka stvara doživljaj muzičke celine (Despić, 1997: 12).

Osim što je materijalni nosilac zvučne pojave, pokret istovremeno može biti i nosilac značenja. Pokret ili „promena stanja koja postaje označena kao značajna od strane agenta“ naziva se *gest* (Gritten and King, 2006: xx). Različite zajednice koriste, razumevaju i istražuju gestove u različitim kontekstima. Uprkos kulturološkim, estetičkim i terminološkim razlikama, većina istraživača polazi od ove opšte definicije gesta, koji se prema svojoj prirodi određuje kao široko rasprostranjeni semiotički fenomen.<sup>12</sup> Izučavanje ljudskih gestova zahvata široko i kompleksno istraživačko polje iz kojeg proizilaze mnoga pitanja vezana za izvođenje i percepciju (Ibid).

Akademsko interesovanje za studijsku oblast koja istražuje veze između muzike i gesta, odnosno muzike kao gesta ili muzičkog gesta, postaje aktuelno krajem XX veka. Ova tema formirana je kao posledica nekoliko preokreta nastalih u polju muzikologije posredstvom specifičnog razvoja muzičke semiotike u ranijem periodu. Promene su se postepeno odigravale kroz: preusmeravanje od tradicionalnog muzikološkog modela baziranog na konceptu muzičkog dela i njegove tekstualne predstave ka širem spektru studija izvođenja i snimanja muzike; napuštanje uskog fokusa na muzički um u korist širenja fokusa na muzičko telo;

---

<sup>10</sup> *Hironomija* je deo mimike. To jest nauka o retorskom kretanju rukama, odnosno o besedničkoj gestikulaciji.

<sup>11</sup> U izdanju Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža naslovljenom "Hrvatska enciklopedija" (2015), termin *vibracija* je objašnjen kao periodično ili ciklično gibanje mehaničkih sistema oko ravnotežnog položaja prouzrokovano spoljašnjom periodičnom silom ili istupanjem iz ravnotežnog položaja. Za razliku od oscilacija, vibracije se javljaju u relativno malim istupanjima iz ravnotežnog položaja s obzirom na razmere mehaničkog sistema. U svakoj oscilaciji, potencijalna energija sistema pretvara se u kinetičku i obrnuto, uz delimičan gubitak energije zbog otpora i trenja, koja u obliku toplote napušta sistem.

<sup>12</sup> *Semiotika* je opšta nauka o znakovima koja se razvijala još od antike, da bi preko strukturalističke misli u drugoj polovini XX veka postala u pravom smislu naučna disciplina – semiologija, odnosno opšta teorija znakova i znakovnih sistema (Buržinjska i Markovski, 2009: 239).



prevazilaženje dominacije empirijskih istraživanja zasnovanih na kompjuterskoj tehnologiji i okretanje ka ručno merenim kvalitetima gestova; i kroz sve prisutniju potrebu za prepoznavanjem oblasti poput studija izvođaštva i psihologije kao validnih akademskih disciplina. Brojni činiooci sugerišu ideju da će u budućnosti muzička teorijska misao u značajnoj meri biti zasnovana na saznanjima koja proističu iz proučavanja gesta (Ibid: ix).

U drugoj deceniji XXI veka dolazi do prave erupcije naučnih radova koji se bave interakcijom između muzike i gesta. Brojni istraživači u svojim projektima razvijaju temelje koje su svojim radom postavili Lidov (Lidov, 1987), Hatten (Hatten, 1994, 2004) i drugi (Gritten and King, 2011: 1). Različite discipline kao što su: muzikologija, studije ljudskih pokreta, psihobiologija, kognitivna psihologija, kognitivna lingvistika, antropologija, etnologija, muzička tehnologija i studije izvođaštva, u fokus interesovanja postavljaju muzički gest, a svaka disciplina je sa svog aspekta proširila i produbila interes za sam predmet cirkulišući uglavnom oko dve povezane istraživačke oblasti, od kojih se jedna odnosi na muzičko telo, a druga na muzičku kogniciju (Ibid).

Polazna osnova za istraživače (među kojima ima i onih koji deluju u disciplinama koje nisu primarno muzičke) predstavlja Hatenova definicija ljudskog gesta kao „svakog energetskog oblikovanja kroz vreme koje može biti interpretirano kao signifikantno“ (Gritten and King, 2006: 1). Prema Hatenu, gest je „biološki zasnovan, oslonjen na blisku interakciju varijeteta ljudskog perceptualnog i motornog sistema koji intermodalno sintetizuju energetsko oblikovanje pokreta kroz vreme u signifikantne događaje sa ekspresivnom snagom (Ibid: xxi).

Značenja ljudskih gestova proizilaze iz bioloških i kulturoloških korelacija. Zdrav ljudski organizam može procesuirati oblike energije u svim senzornim i motornim okvirima. Osim toga, ekspresivni karakter afektivnih gestova, deo je ljudskog psihičkog razvoja koje prethodi govoru. Ovaj fenomen istraživan je na primerima interakcije između novorođenčadi i njihovih negovatelja (Trevarthen, 1986a/1986b; Cross, 2001). Karakter ove interaktivne razmene sadržan je u „evokativnom terminu *intersubjektivnost*“ (Hatten, 2006: 1). Vremenski okvir ovih razmena, najčešće dokumentovan kao ritmična imitacija, jasan je indikator da je korišćenje gestova interaktivno ponašanje koje postoji od samog početka razvoja ljudske jedinice.<sup>13</sup> Još je važnije to što su ovi gestovi interpretirani kao „*afektivno učitani* komunikativni događaji“, mada o njihovom komunikativnom sadržaju ne bi trebalo misliti u istom referentnom

---

<sup>13</sup> U svom delu *The Expression of the Emotions in Man and Animals* Čarls Darvin (Charles Darwin) je još u XIX veku ukazao na tezu da su fizički telesni izrazi biološki nasleđeni (Bremmer and Roodenburg, 1991: 2).

smislu kao o rečima u jeziku (Ibid). Za opisivanje intersubjektivne komunikacije među novorođenčadima koristi se i termin „vitalni afekt“ (Ibid: 19).

S druge strane, gestovi koje u svojim izvođenjima koriste pijanisti, predstavljaju upečatljiv primer kulturološki uslovljenih značenjskih izraza. Od svojih početaka u drugoj polovini XVIII veka, pijanizam je uvek tretiran prevashodno kao visoko kodifikovana i hermetički zatvorena umetnička komunikacija zasnovana na kulturološko prepoznatljivim modelima izrazito tradicionalističke orijentacije. Kada Harold Šonberg (Schonberg) u svojoj monografiji o velikim pijanistima naposljetku iznese zaključak da u pijanizmu, kao u fiziologiji, ontogeneza ponavlja filogenezu (Šonberg, 2005: 364), on time zapravo upućuje na ideju prema kojoj je razvojni put od biološkog oblika komunikacije kroz afektivne telesne gestove do kodifikovane strukture kulturološki modeliranog gestovnog jezika, kakav je kroz istoriju razvijen u muzičkim izvođačkim umetnostima, zapravo prirodno kretanje, gotovo iskonsko.

Osim toga, kao umeće sviranja (re/produkcije muzike) i re/interpretacije komponovanih muzičkih dela, pijanizam je imanentan zapadnoj kulturi.<sup>14</sup> Za razliku od zapadnoevropske tradicije, gde je komponovanje shvaćeno kao ideal produkcije muzike, u nekim drugim kulturama ovaj ideal predstavlja izvođenje manifestovano kroz improvizaciju (na primer u džez muzici ili istočnjačkoj kulturi), koja akcentuje komunikativnu funkciju telesnog pokreta. Intenzivnim razvojem kulturnih veza u XX veku dolazi i do diseminacije pijanizma izvan okvira zapadnoevropske kulturne tradicije.<sup>15</sup> Ovi procesi takođe doprinose kristalizaciji svesti o centralnoj poziciji gesta, kao "govora tela" u interkulturalnom dijalogu (Fischer-Lichte, 2014: 115), koji za razliku od konvencionalnih jezičkih sistema ima i svoje biološko utemeljenje.

Rezultati analitičkih promišljanja prirode i funkcije izvođačkih gestova mogu imati pre svega pragmatičnu upotrebu u izvođačkoj i interpretativnoj praksi. Osim toga, s obzirom na multimodalnu prirodu ljudske percepcije i kognicije, aktuelna teorija gesta bi mogla dovesti do paradigmatičkih promena u svim umetničkim praksama i njihovim teorijskim istraživanjima. U krajnjem ishodu, ova istraživanja mogla bi odgovoriti na pitanje da li je gest esencijalni i najstariji oblik komunikacije i umetničkog izraza.

---

<sup>14</sup> Zapadna kultura je kroz razvoj notacije uspostavila složenu organizaciju muzičkih zvukova sa širokim spektrom formi i entiteta. Upravo je razvoj notacije (sistema simbola koji označavaju izolovane pokrete) doveo do razdvajanja prezentacije muzike na formu partiture i formu izvođenja (Godøy, 2010: 109).

<sup>15</sup> Velikom porastu interesovanja za klasični pijanizam u različitim kulturama svedoči podatak da samo u Kini klavir studira više od trideset miliona mladih, a njihovi rezultati potvrđeni su kako od strane stručne kritike, tako i od publike koja prati savremenu pijanističku scenu. Jedan od najpoznatijih primera uticaja nekad marginalnih kultura na razvoj klasične muzike i pijanizma je pojava takozvanog *Suzuki metoda* u muzičkoj izvođačkoj pedagogiji. Ovaj efektivan didaktički metod osmišljen je prema modelu intuitivnog usvajanja maternjeg jezika i karakterističan je za istočnjačku kulturnu praksu.

## 2. Teorija o muzičkom gestu

*“Treba se samo zagledati u same fenomene,  
a ne o njima unapred govoriti i stvarati konstrukcije.”*  
Edmund Husserl<sup>16</sup>

U kolokvijalnom govoru *gest* je pokret telom ili jednim njegovim delom, najčešće rukom ili glavom, koji ima za cilj izražavanje neke ideje ili značenja. U poslednjoj deceniji XX veka primećen je povećan interes naučnika humanističke provenijencije (istoričara umetnosti, filologa, antropologa, folklorista i drugih) za proučavanje gestova. Prema njihovoj oceni, gestovi mogu predstavljati „ključ za kulturološke kodove i senzibilitete prošlosti“ (Bremmer and Roodenburg, 1991: xiii). Ovaj „obećavajući pristup istoriji kulture“ (Ibid) dobio je svoj naučni legitimitet na konferenciji održanoj 1989. godine u Utrehtu (Utrecht, Netherlands), nakon koje je izdat i zbornik radova pod naslovom *A Cultural History of Gesture: From Antiquity to the Present Day*, u kom su izneta brojna zapažanja o različitim vidovima autentičnih kulturoloških gestova nastalih u specifičnim istorijskim kontekstima.

U jednim od relevantnih akademskih rečnika (*Concise Oxford Dictionary*) *gest* je definisan kao „signifikantan pokret ekstremiteta ili celog tela“, odnosno „upotreba takvih pokreta kao izraza osećanja ili retoričkog aparata“ (Ibid: 1). U tom smislu pod pojmom *gest* podrazumeva se svaka vrsta telesnog pokreta ili posture (uključujući i facijalnu ekspresiju) koja transmituje informaciju onome ko posmatra (re)akciju subjekta. Poruka emitovana gestom može biti intencionalno modelirana nekim konvencionalnim kodom ili pak može biti izražena kroz simptome (poput nevoljnog crvenila lica, bolne grimase ili neprijatne tenzije). Postoje i emblematični gestovni jezici, takozvani "znakovni jezici", koje za komunikaciju koriste neme i gluve osobe.

Samom svojom pojavom telo već emituje informacije. Telo nije neutralno do momenta kada napravi pokret. Ne postoji nijedan telesni atribut (veličina, oblik, težina ili boja) koji ne saopštava neko značenje o socijalnom položaju subjekta onome ko zainteresovano posmatra. Tako je za istraživača ljudsko telo značajan istorijski dokument, jednako relevantan koliko i

---

<sup>16</sup> Edmund Husserl, (1975 [1958]), *Ideja fenomenologije. Pet predavanja* (red. M. Damnjanović). Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, str. 82.

mape, dnevnici, registri i drugi materijalni izvori. Iako je ljudsko telo i njegove manifestacije teže sačuvati kao dokument, ono svakako ne zaslužuje da bude smatrano manje aktuelnim predmetom istraživanja u studijama kulture (Ibid: 1-2).

Dakle, gest je pokret koji ima značenje. Gest se može proučavati i kao univerzalija ljudskog (i životinjskog) ponašanja. Univerzalne karakteristike koje u sebi nosi sam fenomen gesta mogu biti sagledane i kroz prizmu evolutivnih procesa u kojima su razvijane važne komunikativne funkcije „koje imaju biološku vrednost i značaj za opstanak jedinke ili vrsta“ (Crnjanski, 2013: 30). Neki naučnici smaraju da gest predstavlja neku prvu formu jezika, to jest da se gest razume na pred-jezičnom nivou razvoja jedinke (Critchley, 1975; McNeill, 1922; Kendon, 2004). Kričli (Critchley, 1975: 2) tvrdi da su gestovi, kao sistem komunikacije, bogatiji, arhaičniji i fundamentalniji od govora. Sinhronizovanost gesta i govora istraživao je Dejvid Meknil (David McNeill). On je primetio da ljudi u neposrednoj komunikaciji često koriste slikovne gestove ili pantomimu (ili oba). Kada takvi gestovi prate govor, oni mogu otkriti neke aspekte mentalnih procesa govornika koji nisu prisutni u njegovom govoru. Na primer, takvi gestovi mogu skrenuti pažnju na ono šta tom govorniku jeste (kao i šta nije) od suštinske važnosti. Pritom, sam govornik ne mora biti svestan da svojim pratećim gestovima emituje neku poruku (Crnjanski, 2013: 30).

Ako je gest moguće razumeti kao "signifikantan pokret", odnosno "pokret koji emituje značenje", na biološkom i/ili kulturološkom nivou razumevanja, onda je sledeća problemska dimenzija ove istraživačke teme vezana za kognitivne mehanizme pomoću kojih se u svesti formira značenjski okvir neke gestualne pojave. Posmatrano sa semiotičkog aspekta, neosporna je činjenica da je gest znak. Najopštije uzev, *znak* (od grčke reči *semainon*) je „nešto što nekog pred nekim predstavlja u nekom značenju ili svojstvu“ (Milijić, 1993: 21). Čarls Sanders Pers (Charles Sanders Peirce, 1839-1914) odredio je najopštije principe semiotike i predložio je detaljnu (trostruku) tipologiju znakova. U njegovoj tipologiji najvažnija su se ispostavila razlikovanja znakova prema njihovom odnosu sa svojim objektima. Tako je moguće razlikovati: *indeks*, to jest znak koji je uzročno povezan sa svojim predmetom i koji uspostavlja neposredan odnos sa objektom na koji upućuje (na primer zastavica na krovu koja pokazuje pravac vetra); *ikonički znak* ili jednostavno *ikona*, to jest znak koji je povezan sa predmetom na osnovu odnosa sličnosti sa objektom (na primer portret ili fotografija); *simbol*, to jest znak koji je povezan sa svojim predmetom jedino na osnovu konvencija (na primer reči prirodnog jezika). U antičko doba, od kada je moguće pratiti razvoj semiotike, ekvivalent Persovog *indeksa* bio je prirodni znak, takozvana *oznaka* ili *semeion*, dok je ekvivalent *simbolu* bio drevni

konvencionalni znak, takozvani *semajon* (Ibid: 257-258). Svaki gest (pa i izvođački) je po svojoj suštini indeksni znak, a samo kodifikovani, naučeni gest predstavlja simbolički znak.

Izvođački gest podrazumeva "telesno" koje je u neraskidivoj vezi sa "duhovnim". Drugim rečima, izvođač objedinjuje sopstvenu telesnost i duhovnost, dva aspekta svog bića kroz koje kreira sopstveni umetnički izraz. Ideja prema kojoj ljudski mentalni procesi zavise od telesnog iskustva dovela je da nastanka pojma *otelovljenje* (*embodiment*),<sup>17</sup> koji je moguće definisati kao „integraciju fizičkog i biološkog tela sa fenomenološkim i iskustvenim telom“ (Bressier, 2004: 7). Koncept *otelovljenog iskustva* postao je vrlo aktuelan, a njegovi „najveći zagovornici dolaze iz redova kognitivne lingvistike sa naučnim dokazima o tome kako razumevanje kognicije zahteva pažljivije proučavanje telesnog iskustva, naročito u području metafore, što će se kasnije ispostaviti kao presudno u stvaranju teorije o muzičkom gestu kao subdiscipline muzičke semiotike“ (Crnjanski, 2013: 39-40).

Neki kognitivni naučnici izneli su ideju takozvanog *preslikavanja* (engleski *mapping*),<sup>18</sup> što predstavlja pokušaj otkrivanja dinamičkih odvijanja u ljudskom mozgu prilikom procesuiranja neke spoljne draži. Prema ovoj ideji, svaki koncept izgrađen je „od niza međusobno zavisnih fundamentalnih koncepata“, te ukoliko se „primati dva koncepta delimično preklape, metafora je moguća“ (Antović, 2004: 162).<sup>19</sup> Ova ideja korespondira sa drugom zanimljivom kognitivnom hipotezom (Zbikowski, 1998) prema kojoj je „naša vertikalna shema preslikavanja posledica refleksije muzičkih draži na naše telo: pri pevanju, niži tonovi su dublji, te rezoniraju direktno u grudnom košu, dok viši imaju rezonancu negde u čelu“ (Ibid). Osim Zbikovskog, Džekendof (Jackendoff, 1987/1992) i Sloboda (Sloboda, 1996) takođe muziku vide kao „ekstenziju motornih sposobnosti ljudskog tela“ (Ibid). Slična ideja (Brower, 2000; Cox, 2001/2006; Larson, 1997; Saslaw, 1996; Zbikowski, 1997/2002) prema kojoj je ljudsko iskustvo muzike, u smislu ritmičkih i tonalnih struktura, moguće objasniti referiranjem na takozvane "sheme telesnih slika" (*bodily image-schemas*), oslanja se na

---

<sup>17</sup> *Oteloviti* (*embody*) znači biti izraz nečega, dati izraz nečemu, u smislu davanja opipljive i/ili vidljive forme nekoj ideji, kvalitetu, osećanju. U tom smislu, *otelovljenje* (*embodiment*) bi moglo biti shvaćeno i kao *izvođenje* muzike.

<sup>18</sup> Nataša Crnjanski (2013: 41) ovaj koncept *preslikavanja* prevodi kao *mapiranje*, tačnije kao „konceptualno mapiranje oblasti“, navodeći ga kao jedan od osnovnih principa nastajanja metafore u smislu kognitivnog fenomena. Prema njenom tumačenju „mapiranje se pojavljuje kao potreba da se apstraktnije oblasti (ciljne) shvate pomoću neke koja nam je bliskija i konkretnija (izvorna), a to je najčešće naše fizičko iskustvo“ (Ibid), a ta „činjenica predstavlja temelj teorije o muzičkom gestu, budući da je čitav njen koncept zasnovan na ideji mapiranja fizičke oblasti na oblast muzike“.

<sup>19</sup> U ovom iskazu je sam pojam metafore upotrebljen slobodno, to jest izvan semiotičkog značenja koje ima metafora. Ovde se metafora ne shvata u semiotičkom smislu, već se ovde radi o svojevrsnoj analogiji koju naš um proizvodi preko mehanizma *preslikavanja*.

argument prema kom „slušaoci doživljavaju i razumevaju muzičke fenomene kroz analogije koje nastaju preslikavanjem koncepata proizašlih iz njihovog telesnog iskustva fizičkog sveta na muziku“ (Dođantan-Dack, 2011: 244).

U ovom momentu moglo bi se reći da je koncept *preslikavanja* najbliži eksplikaciji kognitivnih mehanizma pomoću kojih se u svesti formira značenjski okvir neke gestualne pojave, pa tako i muzičkog (izvođačkog) gesta. Kada je u pitanju recepcija muzike i muzičkih pojava (pa i izvođačkog gesta), koncept *preslikavanja* najdirektnije rezonira sa konceptom analogije. *Analogija* je termin koji uopšteno označava sličnost ili saglasnost u osobinama i odnosima između pojava. Škotski fizičar i matematičar Džejms Klerk Maksvel (James Clerk Maxwell, 1831-1879) definisao je pojam takozvane fizičke analogije. Prema Maksvelu, *fizička analogija* je delimična sličnost između zakona jedne oblasti pojava sa zakonima neke druge oblasti pojava koja doprinosi da se te dve pojave uzajamno objašnjavaju (Niven, 1956: 156).

Pored sposobnosti za uočavanjem analogija, kreativnost u radu svi umetnici (tu spadaju i muzički izvođači) ostvaruju u još jednom kognitivnom procesu, a to je imaginacija. *Imaginacija* u kolokvijalnom govoru podrazumeva uobražavanje, zamišljanje, duhovnu moć, maštu, fantaziju. To je „misaona kreativna sposobnost da se u procesu razmišljanja stvori dovoljno jasna predstava o oblicima, karakteristikama i drugim svojstvima neke stvari, odnosa među stvarima, ili odnosa među ljudima koji tek treba da nastanu“ (Kukoleča, 1986: 462-463).<sup>20</sup> Mnogi umetnici su pisali o svojim iskustvima imaginacije.

Veliki sovjetski pijanista i klavirski pedagog Henrih Nojhaus/Genrih Nejgauz (Генрих Нейгауз, Heinrich Neuhaus)<sup>21</sup> u delu *O umetnosti sviranja na klaviru* (1958) upadljivo insistira

---

<sup>20</sup> U knjizi *Interdisciplinary Approach to Music: Listening, Performing, Composing* (2014) autorke Tijana Popović Mladenović, Blanka Bogunović i Ivana Perković u poslednjem poglavlju naslovljenom *Emotion, Cognition and Imagery in: Listening, Performing, Composing*, obrađuju temu artikulisanu u indikativnoj sintagmi — *musical imagery*. Upotreba narativa pisane priče, kao holistički pristup *slikovitom izlaganju* iscrtanom iz muzičkog dela je dobro poznat (Farnsworth, 1969), ali možda retko upotrebljavan pristup u psihološkim istraživanjima muzike. Studija u kojoj su se izvođači izjašnjavali o konceptualizaciji muzike koju izvode (Persson, 2001) bazira se na četiri kriterijuma. To su: privid relacije sa nekim ekstra-muzičkim asocijacijama, raspoloženje, stilska osobenost i struktura. Autorke, takođe, na osnovu rezultata sopstvenih istraživanja, iznose nekoliko zaključaka koji bez izuzetka potvrđuju tezu da se izvođenje, kao „konkretan oblik muzičkog mišljenja“ (Popović Mladjenović *et al.*, 2014: 104), ne samo može, već se gotovo uvek realizuje, kao konceptualizacija muzičkog sadržaja kroz „imaginativni kreativni proces reprezentovan u narativu, priči, fantaziji ili bajkovitoj priči sa personalnim ili eksternim sadržajem i značenjem“ (Ibid: 213). Osim toga, studija je pokazala da izvođački gestovi takođe komuniciraju sa auditorijumom kroz specifične virtualne kognitivne narative (Ibid: 215). Prilikom živog izvođenja glavni *transporteri* značenja i narativa su emocije, energija i tenzija otelotvorena u muzičkoj strukturi i izražena u selektovanim muzičkim funkcijama pozicioniranim u odgovarajućim gravitacionim centrima. Konačno studija pokazuje da je „*imaginacija* mesto jedinstvene integracije emocionalnih reakcija i izraza, kognitivne procene i muzičkog razumevanja“, te da je povezana sa „internim i/ili eksternim sadržajem i dešavanjima i hijerarhijski je organizovana“ (Ibid: 216).

<sup>21</sup> U literaturi na srpskom jeziku ime ovog pijaniste transkribuje se u dve varijante. U prevodu njegovog eseja sa ruskog (iz 1970. godine), pijanista je naveden kao - G. Nejgauz. Noviji prevod istog eseja (iz 2013. godine) isto ime navodi kao - Genrih Neigauz. U literaturi na bugarskom jeziku takođe je uobičajeno da se njegovo ime piše

na *sadržini*, kao glavnom hijerarhijskom principu izvođenja. On pod pojmom *sadržina* podrazumeva kako intromuzičke denotacije, tako i ekstramuzičke konotacije koje muzičke pojave mogu da kreiraju. Opisujući vrlo direktno metodu svoga rada, Nejgauz<sup>22</sup> doslovno kaže da se ona „ukratko svodi na to da onaj koji svira, što je moguće ranije (posle prethodnog upoznavanja kompozicije i njenog savlađivanja bar u *konceptu*), protumači sebi ono što mi (pijanisti) zovemo *umetnička predstava*, tj. sadržaj, smisao, poetsku suštinu muzike, i da ume potpuno da se snađe (da nazove i objasni), sa muzičko-teorijskih pozicija, u onome na čemu radi“ (Nejgauz, 1970: 14).

Analizom Nejgauzovih stavova vezanih za problem izvođačke konceptualizacije muzike, nameće se zaključak koji potvrđuje da muzički izvođači svoju produktivnost duguju pre svega imaginaciji, a ne esteticima ili bilo kojoj drugoj teorijskoj ili naučnoj disciplini. Nejgauz ovom problemu pristupa kao umetnik-praktičar, uspostavljajući kroz primer sopstvene prakse, virtuelnu vezu između dva suprotstavljena estetska stava baziranu na kreativnoj imaginaciji. Minucioznost ove eksplikacije jedinstvena je u pisanoj literaturi vezanoj za pijanističku izvođačku praksu i zato zaslužuje da bude preneti doslovno i u celosti. Ilustrujući svoj praktični rad na primeru motiva s početka drugog stava Beethovenove sonate op.27 br.2 koji "liči na cvet", Nejgauz kaže:

„... setite se da ja nikad ne ‘ilustrujem’ muziku, to jest u ovom slučaju ne kažem da je ova muzika cvet — ja kažem da ona može izazvati duhovnu vizuelnu impresiju cveta, simbolizovati ga, sugerisati mašti sliku cveta. Svaka muzika je samo data muzika A=A, zato što je muzika završna reč, jasno izražavanje, što ona ima određen imanentni smisao i stoga za njeno primanje i razumevanje nisu potrebni nikakvi dopunski govor ili slikovita tumačenja i objašnjenja. Ali u našem mozgu radi neki ‘foto-element’ koji ume da prenese primljene pojave iz sfere jednog čula u sferu drugog. Zar ne zvuči jedan sinusoid nacrtan na traci! Zar čovečiji duh treba da bude siromašniji i tuplji od aparata koji je on sam stvorio! Eto zato je za ljude koji su obdareni stvaralačkom uobraziljom sva

---

kao - Генрих Нейгауз (Чернаев, 2011: 9). Za razliku od varijante koja se oslanja na rusko transkribovanje imena čije je izvorno poreklo nemačko, u monografiji Dragoljuba Šobajića *Temelji savremenog pijanizma* iz 1996. godine, ime pomenutog pijaniste je prevedeno sa nemačkog kao - Henrih Nojhauz (250). Osim toga, u kolokvijalnom govoru pojavljuje se i varijanta – Hajnrih Nojhaus. Različita pisanja ovog imena nastaju zbog razlike između njegovog originalnog izgovora i ruske transkripcije (više o pravilima transkribovanja na ruski jezik videti na: <https://web.archive.org/web/20101207040317/http://www.speakrus.ru/dict/ermolovich-names-pt2.pdf>).

<sup>22</sup> U ovoj disertaciji je kao izvor citiran srpski prevod eseja *O umetnosti sviranja na klaviru* iz 1970. godine (prevodioci su Nina Misočko i Dragica Ilić). U tom izdanju ime autora napisano je kao Nejgauz. Zbog pojednostavljenja navođenja citirane literature, u disertaciji će uvek biti korišćena ova (ruska) varijanta nemačkog imena pijaniste, to jest - Nejgauz, mada bi prema savremenim standardima bilo pravilno navoditi ga kao - Nojhaus.

muzika u isto vreme i programska muzika (takozvana čista, neprogramska muzika isto tako!) i ne zahteva nikakv program, jer potpuno izražava na svom jeziku celu svoju sadržinu. Takve su 'antinomije' u našoj umetnosti" (Nejgauz, 1970:34).

Polazna teorijska osnova u radu mnogih pijanista i klavirskih pedagoga jeste koncept prema kome je narativna paradigma duboko ukorenjena u našim misaonim procesima te stvaranju i razumevanju umetnosti. Ekspanzija naratologije krajem XX veka potvrdila je ideju zastupljenu u ranijoj literaturi posvećenoj izvođačkoj estetici i praksi koja sublimira iskustva značajnih pijanista o naraciji kao intrizičnom procesu izvođačkog čina (Dinov Vasić, 2017: 341). Ovakvo shvatanje pijanističkog izvođenja, kao svojevrsnog procesa naracije, otvara prostor za primenu savremene teorije muzičkog izvođačkog gesta, kao suštinskog elementa u recepciji muzike.<sup>23</sup>

Osim toga, savremena istraživanja muzičke kognicije konačno su potvrdila utemeljenost umetničkih metoda kojima su izvođači velikog autoriteta, doduše veoma skromno računajući sa rizikom od mogućeg nerazumevanja teoretičara zadojenih pozitivizmom,<sup>24</sup> intuitivno dali legitimitet u svojoj umetničkoj praksi još sredinom XX veka i pre pojave naratologije, što svakako nije jedini slučaj u umetnosti koji potvrđuje isto tako spornu tezu, prema kojoj umetnička praksa gotovo uvek prethodi teoriji.

Teorijska misao u XX veku, koji je u naukama o umetnosti prepoznat upravo kao "vek teorije" (Buržinjska i Markovski, 2009: 16), na specifičan način konvergira sa umetničkom praksom, za razliku od tradicionalne podele ova dva vida akademskog delovanja pri čemu je teorija podrazumevala uopšteno iskustvo, čisto saznanje i suprotnost praksi, a u užem smislu: sistematsko izlaganje neke nauke kroz pretpostavke bazirane na posmatranju, odnosno izvođenje jedne pojave iz zakona na kome se ona zasniva, a što je suprotno empiriji.

Aktuelna teorija o muzičkom gestu predstavlja svojevrsnu sintezu, čak sinergiju teorije i prakse, koja započinje razumevanjem ljudskih gestova, a potom i njihovim manifestacijama u

---

<sup>23</sup> Crnjanski (2013: 41) pojašnjava da je i pomenuti proces *mapiranja* moguć „samo u slučaju kada izvorna i ciljna oblast imaju strukturalne sličnosti“, a da se u slučaju analogije između muzike i fizičkog gesta ta sličnost „iskazuje kroz procesualnost jedne i druge oblasti“.

<sup>24</sup> Zanimljiv je stav Kučenskog (Kuczenski, 2000) prema kojem je „muzičko izvođenje jednako emulaciji“, što ukazuje na posmatranje procesa izvođenja kao „emulacije idealizovanog muzičkog toka sadržanog u notnom zapisu, poput kompjutera koji na osnovu skupa instrukcija emulira neki drugi kompjuterski sistem“ (Antović, 2004: 163). Ova analogija korenspondira sa stavom Leonarda Mejera prema kom je izvođenje muzike „aktuelizacija analitičkog čina mada takva analiza može biti intuitivna i nesistematična“, a iskaz da je ono što izvođač čini zapravo „uspostavljanje odnosa i obrazaca potenciranih u zapisu kompozitora kako bi bili jasni umu i sluhu iskusnog slušaoca“ (Meyer, 1973: 29), ukazuje na visok stepen analogije sa kompjuterskom emulacijom (oponašanje prisustva i funkcije određenog dela hardvera ili softvera). O ovoj temi više videti u članku *Pijanizam kao narativna praksa* (Dinov Vasić, 2017: 345-346).



ostvarenjima umetničke muzike (Hatten, 2006: 1). Ljudski gestovi su kao univerzalna kategorija povezani i sa muzikalnošću - perceptivni kapacitet i gruba reprodukcija, kao i karakteristično oblikovanje ritma, vremenskog toka, melodijskih kontura, intenziteta (Ibid). Ova teorija temelji se na ideji da se muzika, kao i pokret izvođenja, artikulišu kroz gestove.

Robert Hatten (Hatten) kreirao je jednu od najaktuelnijih teorija o muzičkom značenju. Njegov rad predstavlja originalan teorijski koncept koncentrisan oko ideje muzičkog gesta kao generatora muzičkog značenja. Kao takav, Hattenov koncept predstavlja otisnu tačku za dalja istraživanja ovog fenomena, što ovu inicijalno već perspektivnu teoriju artikuliše u pravcu daljeg pluralizma istraživačkih pristupa i metodologija, ali i ka raznovrsnoj primeni u izvođačkoj praksi.

## 2.1. Hattenova teorija o muzičkom gestu

Robert Hatten (Robert S. Hatten) predaje teoriju muzike na Univerzitetu u Indijani (Indiana University), gde je 1982. godine odbranio doktorsku tezu pod naslovom *Toward a Semiotic Model of Style in Music: Epistemological and Methodological Bases* (Gritten and King, 2011: 9). Autor je knjige *Musical Meaning in Beethoven* (Indiana University Press, 1994), za koju je 1997. godine dobio nagradu *Wallace Berry Publication Award* koju dodeljuje *Society for Music Theory*. U svojim *Predavanjima o muzičkom gestu* (Hatten, 1999) kao i u svojoj knjizi *Interpreting musical Gestures, Topics and Tropes* (Hatten, 2004), Hatten razvija teoriju o muzičkom značenju. Ova teorija danas spada u red kapitalnih doprinosa u oblasti semiotike muzike i performativnih umetnosti. Njegova knjiga iz 2004. godine predstavlja najznačajniju monografiju jednog autora koja obrađuje temu gesta u muzici (Gritten and King, 2006: xix). U toj knjizi, Hatten je sebi postavio za cilj „da konstruiše teorijski svrsishodan koncept muzičkog gesta, te da demonstrira njegovu važnost za analizu i interpretaciju muzičke strukture i ekspresivnog značenja“ (Hatten, 2004: 93).

Za Hatena, gest je „kompleksan fenomen“ koji je biološki zasnovan. Sam pojam je „beskrajno fascinant“ jer dotiče kompetenciju fundamentalnu za egzistenciju ljudskih bića, a to je sposobnost da prepoznaju „izrazitost energetskog oblikovanja kroz vreme“ (Hatten, 2004: 93). Osnovna karakteristika gestova (pa i muzičkih) je da su zasnovani na ljudskom afektu (u smislu emocije ili želje koja posebno utiče na ponašanje ili akciju). Osim toga, gestovi imaju i značajan komunikativni potencijal. Gestovi nisu samo fizičke akcije uključene u proizvodnju zvuka ili serije zvukova zapisane u partituri. Gestovi su „karakteristično oblikovanje koje tim

zvukovima daje ekspresivno značenje“ (Hatten, 2004: 93). Takvo oblikovanje može da izvede samo čovek, koji, za razliku od mašine, ume da oblikuje sve suptilne nijanse u vremenu, a koje sistem notacije ne može adekvatno da transkribuje (Ibid).

Razvijajući teoriju o muzičkom gestu, Hatten je elaborirao svoju polaznu ideju o gestu kao „**signifikantnom energetskom oblikovanju kroz vreme**“. Ova definicija, kako smatra Hatten, dovoljno je generalizujuća da uključuje sve forme smislenih ljudskih pokreta. U petom poglavlju svoje knjige (Hatten, 2004: 97-110), naslovljenom *Foundational Principles of Human Gesture*, Hatten sagledava širok spektar istraživanja vezanih za ljudske gestove, iznoseći relevantnu argumentaciju preuzetu iz brojnih naučnih disciplina kako bi konstruisao verodostojan model osnovnih kompetencija, od bioloških do socijalnih, koje omogućavaju interpretaciju gestova u svim oblastima ljudskog iskustva. Na kraju poglavlja Hatten sumira svoje zaključke u osam kraćih tačaka (Ibid: 109-110).

1. Gest je generalno određen kao *komunikativno, ekspresivno energetsko oblikovanje kroz vreme*, bez obzira na medijum (kanal) ili senzorno-motorni izvor (*intermodalni* ili *krosmodalni*).
2. Ekspresivni gest razvio se pre jezika i kao takav primaran je u razmeni iskustava između odojčeta i negovatelja. Mehanizam *intersubjektivno* zasnovanog značenja postoji između članova partikularnih kulturnih zajednica kao stabilan sklop *kategorija* sa *ekspresivnim značenjem*.
3. Ekspresivni pokret i interpretacija kreiraju *prirodne kategorije dinamičkog kretanja* kroz moždano senzomotorno mapiranje funkcionalnih jedinica tela. Perceptualna veza (sinteza, integracija) nasumičnih senzacija onemogućava zasebnu interpretaciju *objekata* i *dogadaja*, već su oni (*objekti* i *dogadaji*) postavljeni u prednji plan nasuprot zadnjem planu u koji su potisnute druge senzacije, te tako inicijalno *označeni* kao *signifikantni*;
4. *Prototipski gestovi* (oni koji se pojavljuju u *perceptualnoj prezentnosti* radne memorije), imaju aspekte i *objekata* i *dogadaja*, tako da integrišu dve sinteze percepcije: *kvalitativnu dubinu* jednog *imaginativnog geštalta*<sup>25</sup> (krucijalno za facijalnu percepciju, na primer), i *kontinuitet* jednog *temporalnog geštalta*

---

<sup>25</sup> *Geštalt* je nemačka reč koja se doslovno prevodi kao oblik ili forma. Pojam *geštalt* označava jedinstvenu celinu, koja ima karakteristike različite od njenih sastavnih delova i koja se ne može svesti na jednostavan zbir elemenata ili delova od kojih je sastavljena. Karakteristike te celine nije moguće objasniti karakteristikama pojedinih elemenata ili njihovim jednostavnim sumiranjem. *Geštalt* je celina koja je puno više od samog zbira njenih sastavnih elemenata. Rečenica je primer *geštalta* jer ima značenje koje nema nijedna pojedinačna reč ili slovo u njoj. Muzička celina je primer *geštalta* jer njene izražajne karakteristike nema niti jedna pojedinačna nota.

(kao što je karakteristično za kretanje tela, ili konture ekspresivne vokalizacije, na primer).

5. Osnovni oblik ekspresivnog gesta, prema Klajnsvoj (Manfred Clynes) formi definisan kao kvalitativno i energetske temporalno oblikovanje, je *izomorfan* (jednakog oblika) i *intermodalan*, ukršten preko svih sistema produkcije i interpretacije. Na višem, u većoj meri simboličnom, kognitivnom nivou reprezentacija gesta može biti posmatrana *amodalno*, u smislu da nije ograničena na bilo koji poseban modalitet.
6. Zbog svoje zasnovanosti na ekspresivnim pokretima (bilo da su to ruke, lice vokalni trakt ili neki drugi telesni pokret), gestualni oblici su uslovljeni *dinamikom gravitacionog polja*<sup>26</sup> ili *vektorskim prostorom* (bilo da je realan/stvaran ili virtuelni). Gestovi su pozicionirani unutar te fizičke orijentacije i njihovi ekspresivni efekti eksploatišu potencijalne kontraste ili energetske<sup>27</sup> ekstenziju (utrošak, izdatak) u odnosu na sile dejstvujuće u njihovom polju.
7. Emocionalno motivisani ekspresivni pokreti razvijaju sistematičnu *označenost* opozicija (tuga se izražava teškim pokretom na dole, ushićenje se izražava lakim pokretom na gore), te kreiraju takozvane bazične emotivne kategorije koje mogu biti univerzalne za sve kulture. Pojedinačne kulture nadalje označavaju stepen do kog emocije mogu biti pokazane, prikladan kontekst i svaku ritualizovanu modifikaciju biološkog izraza emocije.
8. Kulture (uporedo sa jezikom) razvijaju gestove unutar Persove (Charles Sanders Peirce) tipologije: *ikona* se odnosi na znak koji je povezan sa svojim objektom putem neke sličnosti i daje sliku objekta u smislu kopije, modela, sheme ili strukture (uključujući pantomime i metaforičke gestove); *indeks* koji uspostavlja značenje na osnovu uzročnog odnosa sa referentnim objektom, ima realne veze sa objektom i direktno upućuje na njega (uključujući pokazne gestove); *simbol* koji predstavlja objekt posredstvom određenih pravila ili navika, bez preslikavanja i direktnog upućivanja

---

<sup>26</sup> *Gravitacija* predstavlja težu, privlačnu silu između materijalnih delića u vasioni pod čijim se uticajem vrše kretanja nebeskih tela. *Gravitirati* tako znači težiti, biti težak, ispoljavati težu, to jest svojom masom težiti približavanju nekom drugom telu, odnosno u figurativnom značenju težini nečemu, biti naklonjen kome ili čemu.

<sup>27</sup> *Energija* označava sposobnost neke mase da izvrši dejstvo usled svoje pokrenutosti.

(uključujući ambleme, znamenja, obeležja, znakove i druge konvencionalizovane gestovne izraze).

Sa semiotičkog aspekta svaki gest (pa i izvođački) primarno je određen kao indeksni znak. To je znak koji je zasnovan na ljudskom afektu i direktan je izraz stanja osobe koja ga izvodi. Druga važna karakteristika ljudskih gestova je da oni imaju značenje. Haten jasno ističe da gest nije bilo koji pokret, već samo onaj čije značenje ljudi kao jedinice razumeju. Tako je i muzički gest znak sa upisanim, neposrednim i samorazumljivim značenjem. To značenje je kompleksno i neposredno, a često je direktno motivisano elementarnim ljudskim izražajnim pokretima. Pojam gestova u muzici prevazilazi mogućnosti notacije. Razumevanje gestova pruža mogućnost za *otelovljenjem* komplikovanih oblika i karaktera pokreta koji imaju direktnu biološku izrazitost i socijalno značenje za ljudska bića. Haten upozorava da to ne znači nužno poricanje složenih značenja kod onih gestova koji nastaju putem simboličke motivacije zasnovane na procesu *enkulturacije* (usvajanja obrazaca) u muzičkom stilu, ili ritualizacijom pokreta u tradicionalnijim vidovima tog stila (na primer u plesovima).

Značenje muzičkih gestova moguće je razumeti kroz notaciju, na osnovu poznavanja relevantnog muzičkog stila i kulture, zatim kroz samo slušanje muzike, ali i kroz aktivno izvođenje muzike.<sup>28</sup> Gestove je moguće razumeti kroz slušanje muzičkog izvođenja, čak i onda kada ne postoji vizuelni pristup kretnjama izvođača. Gestovi se eksplicitno čuju u zvučnoj slici izvođenja. Oni modeluju specifičnu muzičku segmentaciju, utiču na hijerarhiju muzičkog toka i slično. Haten smatra da je uz dovoljno slušne imaginacije moguće rekonstruisati smislene (telesne) gestove na osnovu realnog zvuka.<sup>29</sup>

**Gestovi su perceptivni (opažajni) sintetički (sjedinjavajući) geštalti čije značenje nastaje kao proizvod *emergencije*.**<sup>30</sup> Bitna karakteristika gestova je da se oni ne sastavljaju od elemenata. Oni su nedeljive celine koje imaju značenje. Oni se pojavljuju u vidu melodijskih celina, ponekad specifičnog tembra (zvučne boje), artikulacije (tvorba zvukova), dinamike (jačina izvođenja, odnosno sile koje proizvode dejstvo i upravljaju njime), tempa (brzina izvođenja), i tako dalje.

---

<sup>28</sup> Haten napominje da će muzički izvođači i bez pristupa relevantnim stilističkim i kulturološkim informacijama, uvek pokušati pronaći podesno ekspresivno otelovljenje gesta naznačenog u partituri, moguće kroz akomodaciju pokreta u skladu sa izražajnim stilom sopstvenog tela, zato što telesni gestovi imaju izrazitu biološku spontanost.

<sup>29</sup> Iz perspektive proučavanja muzičkog izvođaštva kao predmeta ove disertacije, zanimljivo bi bilo istražiti da li je moguća i obrnuta teza, to jest da li je moguće na osnovu vizuelne percepcije kretnji izvođača, a pomoću slušne imaginacije, rekonstruisati realne telesne gestove kao smislene zvukove.

<sup>30</sup> Pojam *emergencije* u filozofiji predstavlja spontano pojavljivanje višeg stupnja od prethodnog, kontinuitet.

Čak i kada su gestovi veće, složenije celine, a Hatenuva kategorizacija podrazumeva i složenije muzičke kategorije koje on shvata kao gestove, oni se ne "sastavljaju" od pojedinačnih elemenata, **oni se izvode kao celina**.<sup>31</sup>

Osnovni oblik svih muzičkih gestova je, po Hatenu, prototipski gest, kako Hatenu naziva jedinicu perceptualne (čulno osveščene) prezentnosti (prisutnost, ono što postoji u svesti), obično u trajanju od dve sekunde, koja ima svoju inicijaciju i zatvaranje. Ove gestovne jedinice su analogne prozodičnim jedinicama u govoru,<sup>32</sup> organizovanim oko nuklearne tačke naglaske ili udara. Kada gestovi obuhvataju više od jednog muzičkog događaja (nota, akord ili pauza), oni obezbeđuju nijansiran kontinuitet koji vezuje inače odvojene muzičke događaje u kontinuiranu celinu. Hatenu napominje da kontinuitet u ovom slučaju nije ekvivalentan neprekidnom zvuku, kao na primer kod *legato* artikulacije koja se odnosi na niz maksimalno povezanih zvučnosti. Diskontinuirane zvučne sekvence (na primer zvukovi odvojeni pauzama), mogu biti povezane u kontinuiranu nit sačinjenu od intencionalnih (usmerenih) i signifikantnih (označavajućih, karakterističnih) pokreta.

Gestovi takođe mogu biti hijerarhijski organizovani, to jest mogu imati utvrđen poredak stvari i odnosa po vertikali, koji uređuje gest kao jednu složeniju značenjsku celinu. Prema Hatenu, struktura fraze i melodijska kontura dva su primera generalizacije gesta čije su temporalne dimenzije veće od perceptualne prezentnosti. Osim toga, kompozitori mogu kreirati različite nivoe artikulacije i dinamike koji su u konfliktu sa normativnim nivoima metričke akcentuacije i frazeološke strukture. Hatenu navodi Betovena (Beethoven) kao upečatljiv primer, a kako će biti pokazano u ovom radu, ovaj princip je dominantan i u kompozitorskom radu Kloda Debisija (Claude Debussy).<sup>33</sup>

Hatenuovo primarno polje istraživanja je *auralni* (slušni, čujni, zvučni) gest, koji je definisan kao "signifikantno energetska oblikovanje zvuka kroz vreme". Pritom Hatenu

---

<sup>31</sup> Hatenu objašnjava da kulturalni gestovi, poput stilizovanih plesova ili marševskih ritmova mogu doprineti višem nivou sinteza kao što su *topike* na način kako ih je artikulisao Ratner (Ratner, 1980) u svojoj studiji o muzičkom stilu i strukturi muzike XVIII veka. Pojam *topika*, odnosno u originalu na engleskom *topic* kolokvijalno razumemo kao *temu*, to jest stvar, supstancu koja se bavi tekstom, diskursom, govorom, kao njegov predmet. Reč *topika* predstavlja i retorički pojam koji označava sistematsko izlaganje izvesnih opštih pojmova i stavova koji, pri izradi predavanja, služe kao smernice za pronalaženje celishodnih dokaza. Kao gramatički pojam *topika* je nauka o redu reči, a u teologiji *topike* su spisi u kojima su sakupljeni ili navedeni izvori za dokaze.

<sup>32</sup> *Prozodija* je deo metrike, to jest sistema pravila o dužini slogova i izgovaranja reči po akcentu. Neverbalni aspekti jezika su prozodični kodovi koji utiču na značenje reči i pre svega se odnose na naglasak, odnosno ton.

<sup>33</sup> Određeni gestovi dužine motiva mogu biti označeni kao tematski gestovi u nekom stavu kompozicije, dakle osmišljeni i pogodni za razvoj, variranje ili stalnu evoluciju u smislu razvijajuće varijacije. Osim toga, gestovi mogu obuhvatati i izraze retoričkih dejstava, kao iznenadne preokrete, kolapse, prekide i slično. Retorički gestovi prekidaju ili preusmeravaju postojeći muzički diskurs, doprinoseći tako kontrastirajućoj dramatisaciji muzičke trajektorije (kriva koja pod stalnim uglom seče krive datog skupa).

napominje da osnovne metodološke pretpostavke za interpretaciju auralnog gesta podrazumevaju „širok raspon gestualnih kompetencija, uključujući vizuelnu notaciju i korelaciju auralnog gesta sa drugim senzornim, motornim i afektivnim oblastima ljudskog iskustva“ (Hatten, 2004: 95).

Postoje teorijski koncepti koji su prethodili Hattenovoj teoriji o muzičkom gestu i koji su uticali na njenu konačnu definiciju.<sup>34</sup> Pored ranije uspostavljenih relacija između gestualnih muzičkih pojava sa pojmovima kao što su *biološki nagoni*<sup>35</sup> i *energija*<sup>36</sup>, Hatten se u svojoj teoriji oslanja na tezu prema kojoj dinamičko okruženje u kojem ljudi imaju iskustvo svoje telesnosti i telesnih gestova ima svoje virtuelne ekvivalente u muzici. Barem u zapadnoj klasičnoj muzici metar funkcioniše kao gravitaciono polje koje uslovljava ljudski *otelovljeni* osećaj za "gore nasuprot dole", odnosno za "teško nasuprot lako (telo)". Tu se misli na takozvane tezu i arzu. One formiraju „aktivno, kvalitativno polje koje omogućuje virtuelnu

---

<sup>34</sup> Li Rotfarb u jednom od svojih radova obimno dokumentuje pokušaje teoretičara da razjasne intuiciju "energetske" dimenzije muzike (Rothfarb, 2002). Iz njegovog rada je Hatten izvukao kratak rezime o odnosu teoretičara prema tonalnom magnetizmu, živim silama i kinetičkoj energiji u muzici. Hatten primećuje da Rotfarb beleži postojanje potencirane analogije između gravitacije i muzike još u radu Žana Filipa Ramoa (Rameau, 1737) iz XVIII veka. Ramo je modelirao toniku kao centar gravitacije koji je okružen dominantom i subdominantom sa svake strane. Tako je Ramo zapravo već uzeo u obzir gravitaciju kao motivacionu silu za harmonsku progresiju. Belgijski muzikolog Fransoa Žoze Feti (Fétis, 1858) je u svom radu sredinom XIX veka doprineo ideji o analogiji vezanoj za polje dinamičkih sila u kome funkcionišu energetske tonovi. Ovu ideju o "dinamičkom polju" zasnovanom na skalama kao vodećem tonalnom kretanju, teoretizirao je i Viktor Zuckerkandl (Zuckerkandl, 1956) sredinom XX veka. Hugo Riman (Riemann, 1884) je u drugoj polovini XIX veka pisao o "sili života" na kojoj je zasnovan motiv.

<sup>35</sup> U svojim radovima Hajnrh Šenker (Schenker, 1921/1954/1979) razvio je nešto što je nazvao "biološkim nagonima" tonova u organsku koncepciju *vođenja glasa* (*voice leading*), u smislu ideje o izvoru života za pojmove kao što su motiv i melodija. *Voice leading* (*vođenje glasa*) je šenkerijanski naziv za linearnu progresiju melodijskih linija (glasova) i njihovu međusobnu interakciju u kojoj nastaju harmonije u skladu sa principima uobičajene tonalne harmonske i kontrapunktske prakse.

<sup>36</sup> Koncept koji uključuje pojam *energije* u muzičko-teorijski diskurs anticipirao je u svom radu Ernst Kurt (Kurth, 1956), na isti način na koji pojam *energije* koristi i sam Hatten u svojoj teoriji o muzičkom gestu (kao *energetsko oblikovanje kroz vreme*). Hatten objašnjava da Kurt u svom radu poentira jednu ključnu stvar, a to je shvatanje da je energija gesta neke melodije u većoj meri fundamentalna nego što je to niz partikularnih tonskih visina koji čine tu melodiju, to jest da fundament artikulisanog muzičkog gesta čini njegov kontinuirani tok u smislu jedinstvene energetske pojave. Za razliku od Kurta koji u svojoj koncepciji *muzičke energije* daje primat dimenziji gradusa (stepen, stupanj, korak), Hatten uvodi sve elemente muzike (uključujući zapostavljene dimenzije poput dinamike, artikulacije, pulsacije) kao međuzavisna i često jednako važna sredstva koja kreiraju muzički gest. Rotfarb u svom eseju povezuje Kurta sa geštalt teoretičarima. Kurt spekulise o nepostojanju odvojenih tonova i njihove konekcije, već bi se pre moglo reći da je *dinamička struja* onaj element koji je primaran (Hatten, 2004: 301). Kako Hatten napominje, Rotfarb u svom radu poredi ideje geštalt psihologa Kurta Kofke (Koffka, 1935) sa Kurtovom intuitivnom pretpostavkom o koordinaciji tonova koji konstituišu melodiju po ugledu na dinamički organizovanu "super-sumirajuću" celinu. Kurt smatra da „ne postoje prvo zasebni tonovi, a zatim i njihova konekcija“, kao i da „sadržaj ne bi trebalo interpretirati kao (sekundarnu) konekciju trasiranu subsekventno (u poretku) od tona do tona, već pre kao totalitet dinamičke faze“ (Kurth, 1956: 17 i 1917: 85, citirano u Rothfarb, 1991: 21). Rotfarb zatim poredi reči geštalt psihologa Kofke sa Kurtovim energetske konceptom melodije. Kofka smatra da „melodija nije kolekcija tonova već primarni kontinuitet sa kog su ti tonovi oslobođeni“ (Koffka, 1935: 343). Hatten poentira da energetske kontinuirano kretanje, koje teoretizuju Kurt i Kofka, deli karakter nečega što mnogi interpretiraju kao ljudski gest, s tom kvalifikacijom da je implicitna izvorna sila takvih gestova modulirana *virtuelnim silama iz okruženja* koje kreiraju tonalna i metrička polja (Hatten, 2004: 301).

orijentaciju za dole i gore nalik svakodnevnom osećaju gravitacije“ (Crnjanski, 2013: 65). Pored metra, druge sistemske dimenzije muzičkog stila takođe mogu doprineti iskustvu *otelovljenja* gesta u muzičkom delu. Uzimajući u obzir dijatonski tonalni prostor, Stiv Larson (Steve Larson) je definisao tri sile koje konstituišu ono što Hatten naziva *virtuelnim silama iz okruženja*: gravitacija (tendencija tonova da se kreću prema tonskoj visini koja se smatra za osnovu, poput tonike), magnetizam<sup>37</sup> (privlačenje tonova prema stabilnijim tonovima, što postaje jače ako je udaljenost od stabilnog tona manja), i inercija (tendencija obrazca kretanja da nastavi u istom pravcu, čak i posle tačke stabilnosti).<sup>38</sup> Na osnovu toga Hatten zaključuje da unutar virtuelne dinamike muzičke metrike i tonalnih polja, mogu biti ostvarena analogna *energetska oblikovanja kroz vreme* (u skladu sa biološkim i kulturološkim nasleđem), a njihova primarna ekspresivna značenja mogu biti emitovana gotovo transparentno. Ekspresivni potencijal muzičkih gestova može biti dalje realizovan tematizacijom i razvojem unutar ograničenja stila i strategije muzičkog dela (Hatten, 2004: 117).

Na osnovu iznetih metodoloških pretpostavki Hatten je izveo deset karakteristika muzičkih gestova i njihovu tipologiju. Prema Hatenu, **muzički gestovi su okarakterisani kao:**

- *analogni*, to jest suprotno od digitalni ili diskretni
- iz toga proizilazi da su *kontinuirani* u smislu produktivnog kontinuiteta (što nužno ne podrazumeva kontinuitet samog zvuka, već se odnosi na kontinuitet oblika, krivulje, pokreta u tišini)
- poseduju *artikulisan oblik*
- poseduju *hijerarhijski potencijal*
- poseduju značenjsku *ovojnicu* (to je pokret u koji je utisnuta ekspresija, to jest ekspresivno značenje)
- *kontekstualno ograničeni* ali mogu biti *obogaćeni* elementima stila i specifičnom strateškom funkcijom
- uvek istaknuti (uočljivi)
- *izvan precizne notacije* ili egzaktne reproducibilnosti ali
- primereni za *tip-token* relacije putem kognitivne kategorizacije ili čak konceptualizacije, i prema tome

---

<sup>37</sup> *Magnetizam* je svojstvo izvesnih tela da privlače i drže druga tela. To je prirodna sila čije se dejstvo ispoljava u takvim pojavama privlačenja i odbijanja.

<sup>38</sup> Ovaj fenomen privlačnosti inkorporirali su u svoje konceptualne modele prostorne perspektive tonskih visina Kandis Brouwer (Candace Brower) i Fred Lerdal (Fred Lerdahl).

- *potencionalno sistematični* do mere da postaju organizovani *opozicionalno* prema tipu, kao u gestovnim "jezicima" ili ritualnim pokretima (Hatten, 2004: 124).

Osim ovih deset karakteristika muzičkih gestova, Hatten je predložio i njihovu tipologiju. Hatten pojašnjava kako su „konvencionalni *muzičko-stilski gestovi* (koji se moraju naučiti i to se često dešava kroz šegrtovanje kod muzičara kompetentnih za određeni stil) relevantni za sve nivoe strukture i forme“ (Ibid: 125). Drugim rečima, gestovi koje je moguće kvalifikovati na simboličkom nivou muzičkog stila, mogu imati konsekvence za muzičku formu. Na primer, gestovi mogu biti „povezani sa početnim, središnjim ili završnim funkcijama na različitim nivoima formalne hijerarhije“ (Ibid).

Osim stilističkih gestova (konvencionalnih gestova koji čine generalne principe i karakteristike određenog stila), Hatten definiše i strategijske gestove, koji su karakteristični za strategiju određenog dela i predstavljaju individualne izbore i izuzetke koji se povremeno pojavljuju unutar dela. Strategijski gestovi, koje je Hatten dalje podelio na *tematske, spontane, retoričke, dijaloške i tropološke gestove*, zapravo se mogu shvatiti kao gestovi različitog tipa koji imaju određenu funkciju u samom muzičkom toku. U umetničkoj muzici ne postoji gest koji nije stilistički kodiran, ali oni nisu svi od strategijskog značaja za delo, kao što ni svi strategijski gestovi nisu od stilističkog značaja. Strategijski gestovi su funkcionalizovani gestovi unutar dela, to jest, strategijski gestovi imaju funkciju. Strategijska i stilistička dimenzija muzičkih znakova se ukrštaju, često povezuju, ali se kategorijalno ne prepliću.

- *Spontani gest* se može shvatiti kao „spontana originalnost kompozitora koja se ogleda u intervenisanju na konvencionalnim elementima“, odnosno ovi gestovi stvaraju „prostor u kome kompozitori mogu prikazati individualni i često veoma ličan afektivni karakter bez zapadanja u konvencionalne formule“ (Ibid: 68).
- *Tematski gestovi* mogu biti tretirani kao motivi, s tim što ovi gestovi nisu ograničeni na melodijsku strukturu i ritmičku formu. Njihovoj ekspresivnosti u većoj meri doprinose parametri ili modaliteti kao što su artikulacija, dinamika i metričko vreme. Zbog analogije sa motivima, tematski gestovi mogu biti podložni varijantnom razvoju, te na taj način mogu delovati na strategijsku (formalnu i ekspresivnu) strukturu muzičkog dela (Hatten, 2004: 125).
- *Retorički gestovi* doprinose dramtizaciji muzike. To su specifični muzički elementi (kao što su isprekidanost pauzama, dinamičke, artikulacione,



- registarske i druge promene) koji nagoveštavaju odstupanje od očekivanog toka u odnosu na stilsko-formalne šeme na bilo kom nivou muzičkog diskursa (Ibid).<sup>39</sup>
- *Dijaloški gestovi* uključeni su u pojedine tematske strategije zasnovane na intersubjektivnoj razmeni. U muzici se manifestuju kroz dijalektičke opozicije kao što su: dve suprotstavljene melodijske linije, antagonizam tema, imitaciona kontrapunktska tekstura, koncertantni princip i drugo (Ibid).
  - U posebnim uslovima moguće je prepoznati *tropološke gestove* koji nastaju kombinacijom više gestova u cilju kreiranja novih značenja (Ibid). Prema Hatenu, muzički *tropi* nastaju kada se korelacijom između dva različita osnovna značenja stvara treće značenje zasnovano na njihovoj interakciji. Ove procese Hatenu uopšteno naziva *tropi* i definiše ih kao „spajanje dva, inače nekompatibilna stilska tipa u jednu lokaciju, kako bi iz njihove kolizije ili fuzije nastalo jedinstveno ekspresivno značenje“ (Ibid: 68).

*Tropiranje* je jedan od spektakularnih načina za kreiranje novih značenja, a tematski *tropi* mogu imati konsekvence u interpretaciji celog višestavačnog dela. Pišući o tropima, Hatenu diskutuje i odnos između tropa i toposa (topika). Prema Hatenu, *topike* su „stilski tipovi koji poseduju snažne korelacije ili asocijacije sa ekspresivnim značenjem tako da su prirodno podesni za tropološku obradu“ (Ibid). To su muzički gestovi koji takođe mogu biti generalizovani (uopšteni) kao sinteze višeg nivoa, a mogu obuhvatati na primer karakteristike "ritmičkih gestova" poput stilizovanih plesova i koračnica (Ibid: 125). *Toposi* imaju koherentno značenje, oni su kulturno zatvoreni simboli sa jednim konvencionalnim značenjem. S druge strane, *tropi* su „dvovalentni“ znaci koji u sebi ukrštaju dva značenja i proizvode semantičku disonancu kojom se želi postići novo, relaciono značenje.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Jedna vrsta retoričkog gesta posebno ističe vezu između muzičkog i telesnog gesta. To je takozvani gest "pod feratom" koji je srodan *posturi*. *Postura* se definiše kao stav tela, tačnije, kao relativna usklađenost delova tela jednog u odnosu na drugi, pri čemu je naprezanje tela najmanje. Ovo je jedan od tipova retoričkog gesta, koji poput "zamrznutog pokreta", stava ili poze, otkriva energiju (afekt) koja je u njega uložena, uključujući i energiju koja je potrebna za pokret koji dovodi do same poze. Tako *postura* postaje *reverberacija*<sup>39</sup> čiji odjek implicira gest muzičkog *agenta*, to jest subjekta delovanja (Ibid: 126). *Reverberacija* je odbijanje svetlosti ili toplote, odblesak. To je pojava kad se zvuk čuje i posle isključenja njegovog izvora, a zasniva se na refleksiji i raspršivanju zvučnih talasa na okolnim predmetima.

<sup>40</sup> Kao poslednji relevantan analitički zahtev u okviru teorije o muzičkom gestu, Hatenu navodi prirodnu interakciju svoje teorije sa teorijom o ekspresivnim žanrovima. Ovom teorijom su se bavili i drugi semiotičari muzike, a najzanimljivije je to radio Rejmond Monel (Raymond Monelle) u svojim knjigama *The Sense of Music* (2000) i naročito u poslednjoj knjizi koja nosi naziv *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral* (2006). Hatenu smatra da za analitička promišljanja u okviru ove teorije (o ekspresivnim žanrovima koji su transstilističke kategorije) nije nužno poznavati teoriju o gestu, ali da saznanja koja proizilaze iz teorije o gestu mogu imati konsekvence u razumevanju stilističkih i transstilističkih promena (Hatten, 2004: 123).

Pored utvrđivanja osobina i tipologije muzičkih (auralnih) gestova, Hatten svoj teorijski koncept zasniva na još tri važna pojma do kojih je došlo nadogradnjom teorijskih koncepata koji su prethodili Hattenovom. To su pojmovi *emergencije*, *generalizacije* i *muzičkog agensa*.

Uvođenjem ovih pojmova Hatten se nadovezao na rad Dejvida Lidova (David Lidov) koji ima pionirski značaj za razvoj semiotičke teorije o gestualnim pojavama u muzici.<sup>41</sup> Hatten (2004: 122) piše da je Lidov u svom članku objavljenom u časopisu *Semiotica* broj 66 iz 1987. godine pod naslovom *Mind and Body in Music*, ponudio ubedljiv teorijski koncept o mogućnostima razumevanja muzičkog gesta iz semiotičke perspektive kreirane prema modelu Persovih kategorija – ikona, indeks i simbol.<sup>42</sup> Kako Hatten objašnjava, Lidov opisuje neprekidan proces kroz koji je neposrednost kinetičkih (pokretnih) i somatskih (telesnih) asocijacija sublimirana (podignuta na veći stepen apstraktne vrednosti) u znakove koji funkcionišu u formalnom sistemu (Lidov, 1987: 71, citirano u Hatten, 2004: 122).

Prema Lidovu, indeksno u muzici je ono što je u najvećoj meri partikularno, a u najmanjoj meri artikulisano, pri čemu Lidov govori o naročitom gestualnom doprinosu „tempa, rubata, intonativnih nijansi i dinamičkih nivoa“ (Lidov, 1987: 73, citirano u Hatten, 2004: 122). Hatten pojašnjava ovu ideju Lidova kroz konstataciju da je „indeksno ono što je direktno izraženo u fizičkom smislu“ (Hatten, 2004: 122). Za Lidova, ikoničko je ono što može biti interpretirano kao „izomorf (istovetni, podudaran oblik) ili trag nekog objekta ili sile koji nisu u neposrednom kontaktu s njim (objektom)“ (Lidov, 1987: 73, citirano u Hatten, 2004: 122). Ikoničko može biti interpretirano kao oblik koji je bio sastavni deo nekog tela, ali je u nekom trenutku postao odvojen od njega (tog tela), te tako postao njegov izomorf koji više nije u direktnom kontaktu sa njim. Prema Lidovu, izvođač je taj koji „ponovo povezuje te oblike (indeksira ih) sa telom“ i time „otkriva njihove sile“ (Ibid). Ideje koje je Lidov u svom tekstu

---

<sup>41</sup> Prva spona koju Hatten apostrofira u simbiozi semiotike kao discipline koja se bavi tumačenjem znakova i fenomena *otelovljenog zvuka* kao distinktivnog znaka, je strukturalni semiološki model koji je u svojim radovima (1970-1985) inicirao Roland Bart (Roland Barthes), inače i sam pijanista amater. U svom eseju *Rasch* (o Šumanovoj kompoziciji *Kreiseriana*), Bart je identifikovao nekoliko signifikacija "korporealnih" kategorija prema modelima strukturalne lingvistike koje je muzička semiologija do tada ignorisala. Bart je muziku definisao „kao polje označavanja, a ne kao sistem znakova“, a telo „prolazi kroz muziku bez ikakvog prenosnog sistema osim kao signifikant“ (Barth, 1985: 308, citirano u Hatten, 2004: 121). *Signifikant* je izraz koji se odnosi na fizičku formu znaka (kao što je zvuk, štampana reč ili slika) i distinktivan je od njegovog značenja. Muzika, prema Bartu, nije semiotički fenomen u smislu „poretka artikulisanih znakova od kojih svaki ima značenje“ (Barth, 1985: 311). Bart ne poriče mogućnost semiologije da muziku tretira kao sistem nota, skala, tonova, akorada i ritmova, ali ono što Bart smatra najznačajnijim u Šumanovoj muzici doseže dalje od takvih sistemskih teorijskih objašnjenja (Hatten, 2004: 122).

<sup>42</sup> Pre Lidova, primene Persovih kategorija mogu se pronaći u radu Vilsona Kokera (Coker, 1972). Kokerovu teoriju gesta revidirao je Nikolas Kuk (Cook, 2003b). Oslanjajući se na Kokerovu definiciju gesta kao "performativnog" fenomena, Kuk objašnjava da „gest kreira značenje, pre nego što ga samo reprezentuje“ (Hatten, 2004: 305). Refleksija pretpostavke prema kojoj „gest kreira značenje, pre nego što ga samo reprezentuje“, detaljnije je obrađena u narednim poglavljima disertacije (videti treće poglavlje, strana 72).

izneo, a koje Hatten u svojoj monografiji apostrofira, deluju dosta kompleksno, apstraktno i do izvesne mere spekulativno. Ipak, ideja prema kojoj je izvođač taj koji svojim izvođačkim gestom povezuje (indeksira) podudarne oblike koji su nekada činili jedinstveno telo, u velikoj meri interferira sa već iznetom tvrdnjom da je izvođački gest primarno indeksni znak, to jest znak koji je direktan izraz stanja osobe koja ga izvodi. Simbol je za Lidova „artikulisani aranžman artikulisanog materijala“ koji je takođe uklonjen iz nekad jedinstvenog tela, ali je mera njegovog udaljenja od tog tela najveća, te zato simbol egzistira, kako to formuliše Lidov, kao „apstraktni tip“ (Lidov, 1987: 73, citirano u Hatten, 2004: 122). Prema Lidovu, takvi „apstraktni tipovi“ mogu zameniti „formalne odnose na mestu psiholoških vrednosti“, a ti formanski odnosi prema rečima Lidova uključuju „razvoj kroz kalkulaciju/kombinovanje fragmentacije, inverzije, transpozicije, i drugo, što može biti, mada ne nužno, podređeno slikama osećanja“ (Lidov, 1987: 74, citirano u Hatten, 2004: 122). U ostatku svoje studije, Lidov demonstrira moguća značenja koja mogu biti izvedena kroz interpretaciju Šopenove *Balade* u *As-duru*, sa fokusom na gestualnoj problematici. Ideje o mogućoj interpretaciji muzičkog gesta sa semiotičkog aspekta koje je izneo Lidov, vrlo su inovativne i dosta teške za razumevanje. Ali ono što ima naglašen značaj je da Lidov ukazuje na dve najbitnije osobine izvođačkog gesta. Prvo - svaki gest (pa i izvođački) nastaje kao jedinstvena, celovita pojava, i drugo – svaki gest (pa i izvođački) je po svojoj suštini indeksni znak. Ono što je Hatten uočio kao posebno problematično u teorijskom konceptu Lidova uglavnom se odnosi na simboličku ravan interpretacije gesta kao znaka (kod Lidova).

Kako Hatten komentariše, Lidovljev model je procesualan i taj model premošćuje „jaz između varljivih partikularnosti gesta i tipoloških zahteva semiotičke teorije, ali s druge strane prenaglašava opozicije između neposrednosti gesta i apstraktnosti muzičkih kategorija“ (Hatten, 2004: 122). Hatten smatra da način na koji Lidov razmatra simboličke gestove (kao apstraktne subjekte koji se razvijaju pomoću kombinatorike), predstavlja „možda previše formalistički pogled na simbolički nivo“ (Ibid). Hatten razume da Lidov govori o simbolu kao o znaku koji nastaje „sublimacijom gesta u motiv“ (Ibid), i to na način koji takvu *sublimaciju* (Hatenov izraz) tretira kao formalističku kombinatoriku ili *kulaciju* (izraz koji koristi Lidov) koja nastaje kroz fragmentaciju, inverziju, transpoziciju i druge oblikotvorne procese pomoću kojih nastaju manje ili veće muzičke celine. Zato Hatten predlaže da bi umesto koncepta koji potencira sublimaciju gesta u motiv, trebalo ovaj koncept sublimacije zameniti konceptom *emergencije*, što bi rezultiralo kreiranjem takozvanih *tematizovanih gestova* (kako ih naziva Hatten). Tematizovani gestovi, smatra Hatten, „potpunije partikularizuju (prikazuju pojedinosti) ekspresivno značenje“ (Ibid).

Pojam *emergencije* u filozofiji predstavlja spontano pojavljivanje višeg stupnja od prethodnog, odnosno izgradnju celine višeg reda. Pod ovim pojmom Hatten podrazumeva one aspekte organizacije višeg nivoa i ekspresivnog značenja koji ne mogu biti obuhvaćeni ili predviđeni organizacijom nižih nivoa. Hatten (Ibid: 305) piše da je gest „vezan za fenomen *emergencije* na nivou percepcije, te da kvaliteti (Primarnost) i dinamičke karakteristike (Sekundarnost) gestova nisu proste sume različitih stimulansa, već se gestovi pojavljuju kao funkcionalno koherentni događaji“. Na nivou Tercijarnosti, smatra Hatten, „pojavnost kognitivnih aspekata ekspresivnog značenja može zauzvrat prevazići ono što bi moglo biti predviđeno na nižem nivou ekspresivnih kvaliteta ili dinamičkih atributa“ (Ibid).<sup>43</sup>

Hatten takođe smatra da u slučaju kada je gest moguće interpretirati kao simbol, to ne znači da je tada gest „apstraktni tip“ znaka, to jest izdvojen kao misaona, odnosno "apstraktna" predstava iz svog prvobitnog telesnog izvora (kako to definiše Lidov). Zato umesto sintagme koja potencira "apstrakciju", Hatten predlaže koncept *generalizacije*. S tim u vezi, Hatten objašnjava da gestovi mogu biti interpretirani kao *tokeni*<sup>44</sup> stilističkih tipova gesta (ali i transstilističkih, odnosno uslovno rečeno "prirodnih" ili "izvornih" gestova, to jest onih gestova koji nastaju kroz spontani izraz pojedinca), ili kao jedinstveni primeri novogenerisanih strategijskih tipova gestova (to su gestovi koji nastaju ukrštanjem strateških funkcija izvornih gestova).<sup>45</sup> Hatten zaključuje da ako je gest *tematizovan* (osmišljen kao motiv i konstantno korišćen u delu), on kao takav ne mora nastati "apstrahovanjem" iz svog izvora (kako to postavlja Lidov u svojoj teoriji), već bi se pre mogao generalizovati kao motiv (strategijskog tipa). Hatten takođe smatra da modaliteti razvoja gesta nisu proizvod "kalkulacije sa fragmentima, inverzijama, transpozicijama" (kako je to Lidov opisao), već su rezultat razvijanja gestualnih i implicitnih ekspresivnih značenja gesta. Osim toga, Hatten piše da karakter gesta može biti izveden bez njegovog ponovnog stvaranja u izvođenju, mada izvođenje svakako ima nezamenjiv značaj kao heurističko sredstvo za sondiranje (ispitivanje dubine) bogatstva interpretativnih nijansi (Hatten, 2004: 123).

Treći pojam koji Hatten uvodi kao relevantan za teoriju o muzičkom gestu odnosi se upravo na aktivnost osobenog muzičkog činioca. Ukazujući na osnovne metodološke

---

<sup>43</sup> Pojmom *emergencije* bavila se u svom radu Naomi Kaming (Cumming, 2000), a Hatten još napominje da ovaj pojam *emergencije* kao svojstvo novih nivoa organizacije, ne bi trebalo poistovećivati sa upotrebom istog termina za definiciju izgradnje muzičkog procesa ili teme (Hatten, 2004: 305).

<sup>44</sup> *Tokeni* su objekti (stvari poput simbola, znaka, emblema, značke, markacije) koji služe kao vidljive ili opipljive reprezentacije činjenica, kvaliteta, osećaja i slično.

<sup>45</sup> *Generisan* se odnosi na onog koji pripada određenom rodu ili vrsti, to jest na onog koji ima karakteristike svojstvene svim primercima njegove vrste.

pretpostavke teortizacije o gestualnim pojavama u muzici, Haten ističe da bi za kompletiranje teorije o muzičkom gestu trebalo dopuniti funkcionalni propozicioni model *virtuelnih sila iz okruženja implicitnim izvorom gestovne energije, odnosno motivacionom silom koju implicira muzički agens, odnosno muzički činilac*. Haten (2004: 115) ovu "motivacionu silu" naziva *musical agent*.<sup>46</sup> To znači da je za Hatena muzički gest u osnovi *pokret (implicitan, virtuelan, aktuelizovan) koji je moguće interpretirati kao znak, intencionalan ili ne, a koji kao takav saopštava informaciju o onome ko gest proizvodi* (to jest karakteru, personi koju izvođač gesta oličava ili otelovljuje).<sup>47</sup> Ta informacija koja se odnosi na *muzičkog agensa* (kao subjekta delovanja, bilo da pretenduje na signifikaciju ili ne) može biti klasifikovana prema Persovoj kategorizaciji (uz razumevanje da pojedinačan gest može biti višestruko motivisan) kao:

- *kvalitativno* (Primarnost),<sup>48</sup> tiče se *stanovišta, modaliteta ili emocionalnog stanja proizvođača gesta* (ili pretpostavljenog agensa, odnosno lika)

---

<sup>46</sup> Haten objašnjava kako energija i fleksibilnost koje prepoznajemo kao artistske već u sebi sadrže u sebi sadrže slobodnom voljom impliciranu intencionalnost *agensa* (odnosno muzičkog činioca na kog mogu delovati *sile iz virtuelnog muzičkog okruženja*). Istaknute, lako uočljive akcije muzičkog činioca (skokovi, artikulacije, preokreti, sinkopiranja/skraćivanja) daju specifičnost muzičkom izrazu tako što kontrastiraju banalnosti regularnih tonskih formula, tiraniji taktne crte ili opravdano kritikovanoj koncepciji metra kao proste koordinatne mreže. Tako individualne konfiguracije gesta nastaju u kompozitorovoj igri sa regulativnom sintaksom muzičkog stila (skup pravila koja određuju način na koji se sklapaju rečenice jezika). Ponekad ove tonalne i ritmičke energije i fleksibilitete nije moguće neposredno evidentirati iz same sintakse, pa specifična karakterizacija gesta može nastati i kao posledica suptilne asimetrije metričkih oblika i akcentuacije prilikom izvođenja muzike. S tim u vezi Hatten (2004: 305) navodi da su značajan doprinos problemu organizacije vremena u cilju ekspresivnog izvođenja muzike kroz svoje eksperimentalne radove dali: Alf Gabrielson (1974, 1982, 1987, 1988), Manfred Clynes i Janice Walker (1982), Eric F. Clarke (1985, 1988).

<sup>47</sup> Hatenov izraz za proizvođača gesta je *gesturer*. Izraz može da referira i na izvođača, kao subjekta koji izvodi gest.

<sup>48</sup> Za razumevanje kategorija Primarnost, Sekundarnost i Tercijarnost treba pogledati rad Mirjane Zakić - *Primena semiotičke teorije Čarlsa Sandersa Pirsu u etnomuzikologiji*, koji je objavljen kao deo projekta *Muzika i igračka tradicija multikulturalne Srbije* br. 17024 (2011-2014), i dostupan je na stranici: [www.music.sanu.ac.rs](http://www.music.sanu.ac.rs). U radu je objašnjen Persov „pragmatistički semiotički trijadni model koji definiše koncept znaka na širi, fleksibilniji način, čime je omogućeno mnogo različitih tipova znakova izvan propozicionalnog jezika“. Zakićeva piše da ontološki posmatrano, znak nije predmet u klasičnom smislu reči, već funkcionalna ili relaciona tvorevina, čiji se pojedinačni aspekti (korelati) moraju imati stalno u vidu. Po Persu, semiotički proces (semioza) ima tri bazična korelata: (1) znak (nešto što stoji umesto nečeg drugog na neki način); (2) objekt (koji je nešto drugo ili entitet umesto kojeg stoji znak, bilo da je apstraktni koncept ili konkretan objekt); (3) interpretant (efekat koji proizvode zajedno znak i objekt u umu interpretatora). Prva trihotomija uključuje prirodu samog znaka (prvi korelat) sa tri koncepta: kvaliznak (kvalitet znaka, materijalno svojstvo znaka); sinznak (aktuelna specifična instanca znaka; singularna pojavnost znaka); legiznak (generalni tip znaka). Druga trihotomija koja podrazumeva relaciju znak–objekt (drugi korelat) uključuje: ikon (odnosi se na znak koji je povezan sa svojim objektom putem neke sličnosti; daje sliku objekta u smislu kopije, modela, sheme ili strukture); indeks (uspostavlja značenje na osnovu uzročnog odnosa sa referentnim objektom; ima realne veze sa objektom i direktno upućuje na njega); simbol (predstavlja objekt posredstvom određenih pravila ili navika, bez preslikavanja i direktnog upućivanja). Treća trihotomija koja podrazumeva kako je znak interpretiran (treći korelat) uključuje: remu (znak kvalitativnih mogućnosti za svog interpretanta, što znači da može da predstavlja vrstu mogućeg objekta; znak kao pojam); dicent (znak stvarnog postojanja za interpretanta; znak kao iskaz); argument (simboličke propozicije i jezičke pretpostavke na osnovu kojih propozicije mogu da se interpretiraju i ocenjuju; znak kao zaključak). U kategoriji interpretanata, Pers razlikuje tri značajna dejstva znakova: emocionalni interpretant (direktna osećanja uzrokovana znakom); **energetski interpretant** (fizička reakcija uzrokovana znakom) i logički interpretant (dejstvo "intelektualnog pojma"; jezički zasnovan koncept; onaj koji je podložan interpretaciji u mišljenju ili drugi znak iste vrste u

- *dinamičko* (Sekundarnost), otkriva *reakcije* (indeks), a potom i *ciljeve i orijentacije*
- *simboličko* (Tercijarnost), oslanja se na *konvencije ili navike* u interpretaciji (u kontekstima kao što su umetnički stilovi) i može da prenese bogatstvo dodatnog značenja izvan direktnosti svojih kvalitativnih i dinamičkih karakteristika. To "dodatno" značenje može ponekad biti zamenjeno ili se može pojaviti kroz *emergenciju* iz neposrednijeg izvora značenja (Hatten, 2004: 125).

Sa pojmom *muzičkog agensa*, a preko pojmova *emergencije* i *generalizacije* kojima je nadogrudio postojeće teorijske modele, Hatten definiše svrsishodnu semiotičku teoriju o muzičkom gestu. Suština ove teorije počiva na određenju muzičkog gesta kao indeksnog znaka (zasnovanog na afektu) sa jasnim značenjem. Hatten je utvrdio da su muzički gestovi nedeljive celine koje mogu biti hijerarhijski organizovane. Osim deset karakteristika muzičkih (auralnih) gestova, Hatten je takođe predložio njihovu tipologiju i mogućnosti međusobnih korelacija. Time je postavio temelj za dalje proučavanje muzičkih gestova, među koje spadaju i izvodački telesni gestovi koji su predmet proučavanja ove disertacije.

## 2.2. Hatenova interpretacija izvodačkog gesta

Hatenov primarni fokus usmeren je ka interpretaciji gestova impliciranih u notnim partiturama. Hatten polazi od premise prema kojoj izvođenje muzike nije neophodno za razumevanje iskustva otelovljenja gesta. Ipak, u eksplikaciji svoje teorije, Hatten često priznaje pun legitimitet izvođačima koji kroz performativni pokret "re-kreiraju" dinamička kretanja i gestovna značenja. Gest je moguće oteloviti imaginativno, kroz samo slušanje, ili čak u bezvučnom čitanju/slušanju same partiture. Hatten se u ovim tvrdnjama poziva na **intermodalnost gesta**, kvalitet koji ultimativno i prirodno gest kategorizuje kao "formu misli" odnosno "misaonu formu" (Hatten, 2004: 131).

---

beskonačnom nizu). Širina interpretacionih mogućnosti predstavlja **pojmovno područje znaka** (semioza je tip lančanog procesa označavanja u vremenu), jer svaka interpretacija povlači za sobom dalje interpretacije) i konstruiše se od znakova osećanja, doživljaja i mišljenja. Takvo tumačenje interpretanata ukazuje i na tri ontološke kategorije koje Pers uzima za osnovu u svojoj semiotici, nazivajući ih Primarnost (uključuje prve termine: kvaliznak, ikon, remu i prvu trihotomiju i emocionalni interpretant); Sekundarnost (uključuje druge termine: sinznak, indeks, dicent i drugu trihotomiju i energetski interpretant); Tercijarnost (uključuje treće termine: legiznak, simbol, argument i treću trihotomiju i logički interpretant). Pored ovih trojnih podela, Pers je ustanovio i tabelu od deset klasa znakova, koje se sastoje od kombinacija obrazloženih pojmova.

Muzička notacija ima svoja ograničenja. Kao u dramskom tekstu, moguće su njene različite izvođačke realizacije koje zadovoljavaju gestovne i retoričke implikacije. Hatén smatra da muzička notacija može ukazivati na suptilnije gestovne specifikacije od onih koje postoje u verbalnim zapisima, a različite vrste kulturalnih gestova mogu pomoći u razumevanju kvaliteta ovih intermodalnih oblikovanja energije kroz vreme, što etablira muziku kao najdirektniju formu komunikacije. Gestovi moraju biti kulturološki kodirani, jer ih drugačije ne bismo mogli razumeti. Telesni gestovi koje koriste izvođači u svojim umetničkim izrazima, takođe su kulturološki kodirani, ali oni za razliku od zapisanih, auralnih gestova, imaju znatno veću biološku spontanost i prepoznaju sa kao ljudske univerzalije, iako, opet u krugu jedne široke kulturne zajednice (istorijski period, civilizacija, nasleđe i drugo).<sup>49</sup>

Hatén sugerše da je oduvek bilo jasno da muzička notacija, koja je u osnovi digitalna (u smislu da je punktualna)<sup>50</sup> i diskretna<sup>51</sup> (nešto po sebi različito ili odvojeno) u svojim simbolima, ne može adekvatno reprezentovati kontinuiranost gesta. Istorija *luka* u muzici, te blago zakrivljene analogne<sup>52</sup> linije koja povezuje dve ili više nota, pruža dokaze o pokušaju reprezentacije ne samo kontinuiteta zvuka, nego nešto još značajnije - kontinuiteta gesta. Konvencije koje važe u određenom stilu, kao i zanatske instrukcije iz ranijih vremena, takođe mogu pomoći izvođačima u kreiranju validnog oblika kontinuiranog gesta prevazilazeći ograničenja same reprezentacije eksplicitne notacije u partituri.<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> Hatén napominje da je pored gestova koje izvođač aktuelizuje da bi kompetentno izrazio sadržaj muzičkog dela na instrumentu, moguće postojanje i gestova višeg reda koje izvođač koristi kao pomoć u usmeravanju pažnje slušaoca na glavne strukturalne okosnice muzičke forme ili ekspresivnog žanra. Hatén smatra da takvi gestovi imaju narativnu ulogu na višem nivou, što se ne razlikuje puno od gestova koji mogu pratiti govor (gestikulacija). Ove gestikulacione pojave opisao je lingvista i psiholog Dejvid Meknil (McNeill, 1992) u svojoj knjizi *Hand and Mind: What Gestures Reveal About Thought*. Ovakve gestove je takođe moguće razumeti kao elemente muzičkog dela, čak i u odsustvu njihove specifične naznačenosti u notaciji, ali uvek u kontekstu razumevanja stila. Kao u osnovi indeksni znakovi, gestovi (u koje spada i gestikulacija izvođača), i po Tarastijevom mišljenju, obezbeđuju kategoriju "muzičke istine" tako što otkrivaju intencije i modalitete emocije i akcije (Tarasti, 1994: 43-47).

<sup>50</sup> Termin *punktualano* u gramatičkoj analizi označava trenutani događaj, shvaćen kao da nema vremenskog trajanja (suprotstavlja se nesvršenim ili trajnim događajima koji podrazumevaju prolazak određenog vremena).

<sup>51</sup> *Diskretna veličina* u matematici i hemiji je ona veličina kod koje deo prethodi celini, veličina koja služi kao mera (stotina kao celo sastoji se od 100 jedinica). Suprotan termin je *kontinuirana veličina*, to jest veličina kod koje celina prethodi delovima, veličina koja nema mere u sebi (jedinica se ne sastoji iz razlomaka).

<sup>52</sup> Termin *analogan* znači sličan, podoban, saglasan, odgovarajući, srodan, istovrstan, koji odgovara nekom zakonu, pravilu, tipu ili obrascu. Kao tehnološki termin označava nešto suprotno od *digitalnog*. Analogne vrednosti nisu apsolutne vrednosti, njih nije moguće izmeriti jer se stalno menjaju. Na primer, analogni sat ima brojačnik i kazaljke koje kruže okolo. Digitalni sat prikazuje brojke koje se menjaju svakog minuta.

<sup>53</sup> Teorija o muzičkom gestu takođe može korespondirati sa saznanjima koja nalazimo u kulturološki uslovljenim ljudskim gestualnim jezicima, naročito onim koji su se razvijali pod uticajem artističnih i retoričkih elemenata (ples, mimika, stilovi govorništa, društvene poze u aristokratskim krugovima), a koji su opisani u priručnicima ili o kojima saznajemo iz umetničkih dela i ilustracija. Hatén navodi zanimljive studije o baroknim plesovima (Little and Jenne, 1991), glumačkim gestovima iz XVIII veka (Barnett, 1987) i ritmičkim gestovima koje nalazimo u tipovima klasičnih plesova (Allanbrook, 1983).

U objašnjenju etimologije nastanka svoje teorije o auralnom gestu Haten iznosi još jednu značajnu opservaciju, a to je da su praktični priručnici namenjeni izvođačima obično potpuno opremljeni svim relevantnim znakovima i uputstvima za njihovu realizaciju, od akcenata i lukova do oznaka za dinamiku i tempo, često sa brojnim sugestijama u vezi ekspresivnih pitanja. Međutim, Haten napominje da iako ovi izvori prate promene koje nastaju usled evolucije tehnoloških performansi muzičkih instrumenata i njihovih stilskih predispozicija, tretman notiranih (i ne-notiranih) elemenata u ovim priručnicima često je podeljen u skladu sa izolovanim kategorijama, bilo da je to posmatrano iz perspektive *procesualnog toka*, bilo iz perspektive *strukturnih segmenata* (Hatten, 2004: 114). Instrukcije koje se odnose na *procesualnost* (lukovi, oznake za dinamičke i temporalne procese – *crescendo*, *ritardando*), u priručnicima se najčešće mogu naći u odvojenim sekcijama ili poglavljima koja se bave pitanjima artikulacije, dinamike, tempa.<sup>54</sup> *Strukturalni segmenti*, čak i u smislu pretpostavljenih frazeoloških geštalta, često su tretirani kao prosti isečci vremenskog kontinuuma sačinjeni od izolovanih motivskih i metričkih jedinica, ili kao segmentacija u hijerarhiji fraze (zastoj, fraza, period). Haten napominje da iako gestovi mogu biti prepoznati kao delovi većeg gesta, deskripcija gestova kao izolovanih jedinica u formalnoj hijerarhiji ne može se poistovetiti sa kontinuitetom gesta koji prelazi preko granica segmenata. Osim toga, izvođači uvek nastoje da kreiraju oblik i nijansu svakog gesta ili fraze, što je više od sume motivskih i harmonskih jedinica od kojih su gestovi (frazе) sačinjeni.

S tim u vezi Haten napominje da će vešt izvođač svoje ekspresivne gestove uvek prilagoditi konvencionalnim oblicima koji će u recepciji slušaoca naići na očekivani odgovor. Haten navodi primer eksperimenta koji je izveo Bruno Rep (Bruno Repp) gde je pokazano da „muzičke strukture imaju kinematičke implikacije koje ne samo što uslovljavaju izvođače da podešavaju svoj tempo na određene načine, već takođe pobuđuju korespondirajuće opazajne sklonosti kod muzički treniranih slušalaca“ (Repp, 1998: 125). Repov eksperiment je dokazao da vektorska polja koja formiraju metar i tonalnost kod muzičara koji se bave zapadnom klasičnom muzikom prave naviku ekspresivnog odgovora na ove sile (Hatten, 2004: 118-119).

Treba napomenuti da neke informacije nedostaju u izvorima koji se odnose na izvođačku praksu, verovatno iz razloga što su takvi podaci smatrani dovoljno očiglednim da se njihova pretpostavka jednostavno podrazumevala. Haten (2004: 119) napominje da je o izvođenju bilo "direktno ekspresivnih", bilo "stilističkih" gestova moguće izvesti zaključke i na

---

<sup>54</sup> Haten kao dobar primer angažovanog priručnika za retoričku interpretaciju izdvaja knjigu Džordža Barta (George Barth) *The Pianist as Orator* (1992).



osnovu kompetentnih interpretacija notirane partiture, odnosno dostupnih realizovanih izvedbi muzičkih kompozicija (najčešće snimljenih). S tim u vezi on konstatuje da je moguće čuti veliki broj izvedbi u kojima nema adekvatne realizacije artikulacije zvuka naznačene u partituri, a koja (artikulacija) ima veliki značaj za formiranje motiva i njegovu potencijalnu ekspresivnost. Takođe u većini izvođenja često nije iskorišćen potencijal koji za ekspresivnost izvedene muzike ima razlikovanje oznaka za *dekrešendo* (decrescendo) i *diminuendo* (diminuendo). Adekvatnim izvođenjem svih elemenata koji su naznačeni u partituri moguće je kreirati upečatljiv muzički izraz. Odgovor za kojim izvođači tragaju je kako fizički kreirati odgovarajući pokret koji će objediniti svu potencijalnu ekspresivnost neke muzičke ideje. Prvi problem koji se pred izvođače postavlja je pitanje adekvatne segmentacije muzičkih celina, to jest kako odrediti celinu pokreta i kako ga oblikovati? Hatten smatra da se granice motiva mogu podudarati sa granicama gesta. Lukovi i druge artikulacione indikacije mogu pomoći u prepoznavanju podesne segmentacije. Pitanje koje Hatten postavlja je kako pronaći odgovarajući pokret koji projektuje karakter motiva i njegov razvoj u otelovljenju? Izvođači to najčešće čine kroz traganje za pravim pokretom na samom instrumentu, istražujući šta sve ruka (telo) može da kreira pomoću proizvedenog zvuka (Hatten, 2004: 120). Zato Hatten smatra da je za istraživača mogućnost sviranja značajna prednost, naročito pošto teorija gesta „zahteva vid subjektivne involviranosti koja može biti različito postignuta kao iskustvena, otelovljena ili lično manifestovana“ (Ibid: 121). Lična iskustva su izuzetno važna u pronalaženju osnove za gestualnu interpretaciju. Hatten takođe istražuje fenomen muzičkog gesta i kroz sviranje na klaviru. U vezi s tim Hatten napominje da je njegov pristup u proučavanju konvencionalnih gestova povremeno u većoj meri fenomenološki nego što je striktno semiotički, upravo zbog neposrednosti njegove sopstvene fizičke realizacije muzike i njegove subjektivne procene tog iskustva (Ibid).

### **2.3. Studije muzičkog izvođačkog gesta**

Sa pionirskim radom Dejvida Lidova (1987) i naročito nakon objavljivanja Hattenove monografije (2004), postavljeni su teorijski stubovi za dalja proučavanja muzičkog gesta. Akademska legitimnost ove oblasti potvrđena je u avgustu 2003. godine na Prvoj internacionalnoj konferenciji o muzici i gestu (First International Conference on Music and Gesture) održanoj na *School of Music* (University of East Anglia) u Norviču (Norwich, UK). Događaj je okupio preko 150 delegata iz celog sveta. Prezentovano je 86 radova, objavljeno je

6 knjiga apstrakata, održana su 3 simpozijuma, 2 koncerta i diskusija u formi okruglog stola. U živim debatama otvorena su pitanja o konstitucijama i konotacijama muzičkih gestova, a prikazani su i primeri različitih pristupa temi (Gritten and King: 2006: xix).

Tri godine kasnije (2006) objavljen je zbornik značajnih radova izloženih na konferenciji, koji je dopunjen radovima nastalim u međuvremenu. Zbornik su uredili Entoni Gritten (Anthony Gritten) i Elen King (Elaine King). Zbirka sadrži 12 radova koji u velikoj meri (svakako ne i u potpunosti) predstavljaju izuzetan varijetet trenutno izvodljivih akademskih pristupa temi (Ibid).<sup>55</sup> Pluralizam perspektiva uz njihov logičan diverzitet i interesantne tenzije, rezultiralo je relevantnim akademskim dostignućima koja osvetljavaju centralni fluktuirajući pojam – *gest* (Gritten and King, 2006: xix-xx).

U zborniku su na jednom mestu izložene akademska teorija i praksa koje povezuje fenomen muzičkog gesta. Osim toga, i u konkretnim studijama slučaja objedinjene su neke od ključnih teorijskih ideja i praktičnih razmatranja. U uvodnom tekstu ovog zbornika naglašena je prirodna veza između teorije i prakse koju u sebi demonstrira svaka pomisao na proučavanje fenomena kakav je muzički gest. Već u drugom pasusu jasno stoji da je cilj ovog zbornika radova dvostruk: sa jedne strane da konstruiše i istraži odnos između muzike i telesnog gesta kroz varijetet teorijskih perspektiva, a sa druge strane da ispita prirodu određenih tipova gestova u muzičkom izvođaštvu (Ibid). Kroz naglašavanje nesporne veze između teorijskog konceptualnog mišljenja i muzičkog izvođaštva (kao prirodnog kontigenta empirijske građe koja prati svaki teorijski konstrukt), aktuelna teorija gesta pretenduje na prominentnu poziciju u savremenim akademskim okvirima.

Pet godina kasnije (2011) objavljen je drugi zbornik (sa istim urednicima) pod naslovom *Nove perspektive o muzici i gestu (New Perspectives on Music and Gesture)*. Ovaj skup od 13

---

<sup>55</sup> Eseji su organizovani kroz heurističku (pronalazačku, otkrivačku) progresiju u smeru od teorijski orijentisanih radova ka praktičnim studijama slučaja (Gritten and King, 2006: xix-xx). U prvih sedam poglavlja teorijska razmatranja vezana za interpretaciju muzičkih gestova identifikovana su i formulisana u terminima: semiotike (Robert S. Hatten - *A Theory of Musical Gesture and Its Application to Beethoven* by Robert S. Hatten, *Emotive Gesture in Music and Its Contraries* by David Lidov), mimetičke hipoteze (*Hearing, Feeling, Grasping Gestures* by Arnie Cox), koncepta muzičkih sila (*Musical Gestures and Musical Forces: Evidence from Music-Theoretical Misunderstandings* by Steve Larson), imanentnosti (*'Plays Guitar Without Any Hands': Musical Movement and Problems of Immanence* by William Echard), citiranja i topika (*Mahler's Military Gesture: Musical Quotation as Proto-Topic* by Raymond Monelle) i potencijalnog dejstva diskursa o muzičkom gestu (*Drift* by Anthony Gritten). Preostala poglavlja fokusirana su na značaj fizičkih gestova u izvođenju kroz: angažovanje njihovih ritmičkih svojstava (*Musical Rhythm: Motion, Pace and Gesture* by Justin London), način na koji disanje podržava gestove u pijanističkom izvođenju (*Supporting Gestures: Breathing in Piano Performance* by Elaine King) i prirodu telesnih pokreta koje izlažu solo klarinetisti (*Origins and Functions of Clarinetists' Ancillary Gestures* by Marcelo M. Wanderley and Bradley W. Vines) i individualni umetnici, posebno pijanista Kit Džeret (*Listening in the Gaze: The Body in Keith Jarrett's Solo Piano Improvisations* by Peter Elsdon) i pevač Robi Vilijems (*'She's the one': Multiple Functions of Body Movement in a Stage Performance* by Robbie Williams by Jane W. Davidson).

eseja nedvosmisleno pokazuje pluralnost pristupa temi, ali je kroz ove radove neosporno i konačno potvrđeno da je Hattenova temeljna definicija gesta – *svako energetsko oblikovanje kroz vreme koje je moguće interpretirati kao značenjsko* - (Hatten, 2006: 1), otisna tačka u svim istraživanjima. Na disperzivnost same teme ukazuje upravo raznolikost perspektiva u sagledavanju fenomena. Prema rečima urednika zbornika, muzičke gestove je moguće individualno: konceptualizovati, proizvesti, iskusiti i interpretirati na različite načine, bez obzira da li su oni zvučni, vizuelni, fizički, konceptualni ili neki drugi, a njihove funkcije zavise od konteksta iz kog proizilaze. Kroz sve brojnija istraživanja moguće je osvetliti razlike između različitih tipova, funkcije, oblika, intenziteta i iskustvenosti gestova, kao i njihovih relacija sa muzikom, muzičarima i stvaranjem muzike (Gritten and King, 2011: 1).

Osim toga, za širenje i produbljivanje razumevanja teme značajan je doprinos novih saznanja preuzetih iz različitih disciplina kao što su: muzikologija, studije ljudskih pokreta, psihobiologija, kognitivna psihologija, kognitivna lingvistika, antropologija, etnologija, muzička tehnologija i studije izvođačkih umetnosti. Veći deo istraživanja u zborniku koncentrisan je i ovog puta oko dve povezane oblasti: u jednoj je fokus interesovanja na "muzičkom telu", a u drugoj su istraživanja dominantno usmerena ka muzičkoj kogniciji (Ibid). Reprezentativni primeri istraživanja muzičkog tela uključuju: upotrebu kognitivnog odgovora na povećanu efektivnost i efikasnost pokreta muzičara (Juslin & Laukka, 2000); knjige nagrađivanih izvođača o otelovljenim gestovima (Le Guin, 2005); studije o odnosu između izvođenja i Taj Čija (David, 1996); istraživanja o vizuelnoj percepciji telesnih pokreta (Dahl & Friberg, 2007); dugotrajna interdisciplinarna projektna istraživanja o vezama između zvuka i pokreta u baletu (Jordan, 2000/2007). Značajni radovi o muzičkoj kogniciji uključuju: povezivanje muzičke teorije i kognicije kroz naglašavanje načina otelovljenja muzike i njenog razumevanja pomoću neophodnih mentalnih kapaciteta (Zbikowski, 2002); pedagoške intervencije u izvođačkoj praksi koje uspostavljaju medijaciju između kognitivnih i naučnih napredovanja i nesigurnih jezičkih, retoričkih i pragmatičnih strategija izvođača (Parnacutt & McPherson, 2002 i Williamon, 2004); sistematičan projekat na temu gesta u muzici koji je realizovan u dve etape na norveškom Univerzitetu u Oslu (Oslo, Norway) i čiji su rezultati objavljeni u dva značajna zbornika (Godøy & Jørgensen, 2001 i Godøy & Leman, 2009). Osim sve većeg broja objavljenih radova, snažan podstrek za istraživanje muzičkog gesta predstavlja i konstituisanje Internacionalnog društva gestovnih studija (International Society of Gesture Studies) sa sedištem u Sjedinjenim američkim državama (USA), koje od 2002. godine organizuje konferencije i izdaje naučni časopis u kom je muzika jedna od istraživačkih tema. Takođe, od 2010. godine postoje master akademski kursevi o muzici i gestu (NNMIPA

2010),<sup>56</sup> a mnogi doktorandi istražuju ljudske gestove i srodne teme. U naučnim krugovima sve se jasnije profilise legitimna **akademska disciplina nazvana studije muzičkog gesta** (*Musical Gesture Studies*), čijem konstituisanju i progresu doprinose interdisciplinarne tendencije i plodna zajednica naučnika. Za dalji razvoj discipline od značaja je i sve veća upotreba naprednih digitalnih tehnologija koje se koriste za dokumentovanje, proučavanje i modeliranje različitih tipova muzičkih gestova – realnih, virtuelnih, imaginarnih, manipulativnih (Gritten and King, 2011: 1-2).

Posmatrano u celini, može se primetiti da ova akademska disciplina stremlji daljem razvoju. Značajan broj radova orijentisan ka ovoj temi doprinosi sveobuhvatnijem razumevanju koncepta koji pokriva sve forme ljudskog bavljenja muzikom – komponovanje, izvođaštvo, percepciju, kritiku, ili sve zajedno (Ibid). Značajniji rezultati postignuti kroz istrživanja muzičkog gesta sumirani su u zborniku objavljenom pet godina nakon održavanja Druge internacionalne konferencije o muzici i gestu (Second International Conference on Music and Gesture), koja se dogodila u Mančesteru (Manchester, UK) na *Royal Northern College of Music*, jula 2006. godine. Polovinu radova napisali su autori koji dolaze iz Velike Britanije, četvrtinu su uradili naučnici iz Severne Amerike, a četvrtina je nastala u Skandinaviji.

Eseji prate kontinuiranu ekspanziju interesovanja za fenomen muzičkog gesta, a njihov cilj je i ovog puta dvostruk: prvo - da se razjasne načini na koje je predmet proučavanja nastavio da se oblikuje (kroz rasvetljavanje centralnih, ali i pratećih trendova, kao i popularnih i manje istraženih pitanja), i drugo – da se pruže alternativni uvidi u partikularne oblasti predmeta istraživanja koje su artikulisane u prvom zborniku iz 2006. godine (Ibid: 3).<sup>57</sup> Dijapazon radova oslikava veliki potencijal nove akademske discipline čija primenljivost dobija na značaju. Specifične ideje i istraživačke teme su predložene, procenjene, utemeljene, istražene,

---

<sup>56</sup> NNIMIPA (2010). Nordic Network for the Integration of Music Informatics, Performance and Aesthetics, Master's course on 'Music, Meaning and Gesture', University of Southern Denmark at Odense, 22-26 March 2010 (<http://www.nnimipa.org/MMG.html/>; accessed March 2010).

<sup>57</sup> Zbirka sadrži 13 eseja čija struktura i ovoga puta predstavlja široku narativnu trajektoriju koja se kreće u smeru od teorije ka praksi (Gritten and King, 2011: 3). Istražene su sledeće oblasti: psihobiologija (*Psychobiology of Musical Gesture: Innate Rhythm, Harmony and Melody in Movements of Narration* by Colwyn Trevarthen, Jonathan Delafield-Butt and Benjamin Schögler), percepcija i kognicija (*Gestures in Music-making: Action, Information and Perception* by W. Luke Windsor, *Coarticulated Gestural-sonic Objects in Music* by Rolf Inge Godøy, *Musical Gesture and Musical Grammar: A cognitive Approach* by Lawrence M. Zbikowski), filozofija i semiotika (*Distraction in Polyphonic Gesture* by Anthony Gritten, *The Semiotic Gesture* by Ole Köhl), dirigovanje (*Gestural Economies in Conducting* by Phillip Murray Dineen, *Computational Analysis of Conductors' Temporal Gesture* by Geoff Luck), rad ansambla (*Gestures and Glances: Interactions in Ensemble Rehearsal* by Elaine King and Jane Ginsborg, *Imagery, Melody and Gesture in Cross-cultural Perspective* by Gina A. Fatone, Martin Clayton, Laura Leante and Matt Rahaim, *Whose Gestures? Chamber Music and the Construction of Permanent Agents* by Roger Graybill), solističko klavirsko izvođaštvo (*In the Beginning was Gesture: Piano Touch and the Phenomenology of the Performing Body* by Mine Doğantan-Dack, *Motive, Gesture and the Analysis of Performance* by John Rink, Neta Spiro and Nicholas Gold).

diseminirane, diskutovane, unapređene i - što je najvažnije - implementirane u muzičkim praksama, što sve zajedno čini opravdanom veru u svetlu budućnost discipline nazvane *studije muzičkog gesta* (Ibid: 8).

## 2.4. Studije o pijanističkom gestu

Uvidom u narastajući broj studija muzičkog gesta može se uočiti i paralelan porast akademskog interesovanja za specifično istraživačko polje čiji je fokus prvenstveno usmeren na posmatranje i analizu izvođačkih pokreta. U propozicionalnom teorijskom konceptu, sam Hatten već je fokusiran na pitanje kako koristiti gestove u izvođenju partiture, te kako pristupiti problemima istorijske rekonstrukcije gestovnih jezika. Hatten u svom teorijskom radu, kako sam kaže, neizbežno referira na specifične načine izvođenja gestova (Hatten, 2004: 131), a kako je veliki deo njegovog rada vezan upravo za određenu pijanističku izvođačku tradiciju (Echard, 1999: 6-9), to je uticaj njegovog koncepta neosporan, kako na inspiraciju, tako i na metodologiju drugih istraživanja.

U potpoglavlju naslovljenom *Otelovljavajući zvuk: uloga pokreta u interpretaciji* (*Embodying Sound: The Role of Movement in Interpretation*), Hatten (Ibid: 126-131) iznosi zanimljiva lična iskustva iz pijanističke izvođačke prakse koja je stekao u radu sa Aleksandrom Pirs (Alexandra Pierce, Professor Emerita of Music and Movement at the University of Redlands in California). Pirsova je kompozitorka i pijanistkinja koja je karijeru posvetila istrživanju gesta u praktičnom smislu, ne samo kroz sopstveno komponovanje i izvođenje, već i kroz saradnju sa njenim suprugom (Roger Pierce), sa kojim podučava o ekspresivnim i "velikodušnim" pokretima u svakodnevnom životu (Ibid: 126).<sup>58</sup>

Ono što Hatten smatra posebno značajnim za teoriju o muzičkom gestu je pedagoški rad Pirsove sa izvođačima. Pirsova je razvila sopstvenu izvođačku metodičku praksu u kojoj kroz heuristički pristup istražuje dinamiku projekcija ekspresivnog značenja na način kako su interpretirana fizički u konjukciji sa detaljnom analizom kompleksnog muzičkog materijala. **Poenta ovog metoda je u realizaciji implicitne "koreografije" muzičke partiture** (za razliku od baletskih koreografija koje predstavljaju vrstu plesnog kontrapunkta muzici). To zapravo znači da je izvođač re-kreator dinamičkih pokreta i gestualnih značenja kroz izvođačke

---

<sup>58</sup> Hatten (2004: 306) navodi da su Pirsovi zajedno objavili dve knjige o svojim iskustvima i saznanjima - *Expressive Movement: Posture and Action in Daily Life, Sports, and the Performing Arts* (1989) i *Generous Movement: A Practical Guide to Balance in Action* (1991).

kretanje (Ibid: 130-131). Članak u kojem Pirsova opisuje svoj pedagoški pristup nosi naslov *Razvijanje šenkerijanskog slušanja i izvođenja* (Pierce, 1994). Bečki teoritičar s početka XX veka, Hajnrih Šenker (Schenker), izgradio je muzički analitički metod koji karakteriše hijerarhija, odnosno iscrtavanje osnovnih kontrapunktskih i harmonskih obrazaca tonskog kretanja u cilju interpretiranja slojeva i nivoa melodijske organizacije u zapadnoj tonalnoj muzici (od Baha do Bramsa).

Mapiranje gestualnih realizacija ovih hijerarhijskih struktura je zahtevno, pre svega zbog metričkih i temporalnih dimenzija hijerarhije u koje je ugrađena i melodijska struktura. Zato Pirsova u svom metodu najpre istražuje mogućnosti otelovljenja pojedinačnih parametara muzičke partiture i to kroz nekoliko konkretnih telesnih vežbi. Otelovljenje hipermetričkih jedinica muzike vežba se kroz takozvano "ljuljanje ruke" (*arm swings*). Vežba koju Pirsova naziva "formiranje kontura" (*contouring*) predstavlja oblikovanje (poput zamišljenog iscrtavanja rukom) melodijskog analoga kroz transfer ritmizovanih tonskih visina u prostorne tragove, koji opet korespondiraju svojim klimaksima i antiklimaksima sa čulno opažajnom kontinuiranom linijom formiranom od povezanih tačaka muzičke sekvence. Naravno, u mnogim delima moguće je naići na izvesnu nekompatibilnost ovih dveju postavki separativno otelovljenih elemenata muzike. Pirsova u tom slučaju predlaže još dva kompletna koncepta - "sjedinenje" (*coalescence*) i "umerena ritmička vitalnost" (*middle-grounded rhythmic vitality*). Karakteristična je vežba koju Pirsova naziva "koračanje" (*stepping*, po analogiji sa Šenkerovim konceptom *Stufen*), koja omogućava otelovljenje jedinstvenog "strukturalnog ritma" harmonske progresije (Ibid: 126-128).

Dva „esencijalna ekspresivna atributa“ (Ibid: 129) izvođenja moguće je vežbati odvojeno kao "obuhvatanje" (*spanning*) i "ton glasa" (*tone of voice*). Prvo vežbanje odnosi se na otelovljenje takozvane "izvođačke fraze" (*performance phrase*). Ovaj termin Pirsova je modelirala prema shvatanju šenkerijanca Vilijama Rotštajna (Rothstein, 1986: 16) koji pojam *fraza* razume kao „usmereno kretanje u vremenu od jednog tonalnog entiteta do drugog, a ti entiteti mogu biti harmonije, melodijski tonovi u bilo kom glasu ili neka od njihovih kombinacija“. *Fraza* je istovremeno i „kompletno tonalno kretanje“, što znači da *frazu* ne može činiti tonsko kretanje u okviru jedne tonalne harmonije (Ibid). Tehnika "obuhvatanja" je prema rečima same Pirsove „čisto šenkerijanska“ (Pierce, 1994: 95).<sup>59</sup> Druga tehnička vežba, takozvani "ton glasa", u svojoj osnovi u još značajnijoj meri sublimira iskonska izvođačka

---

<sup>59</sup> Zanimljivo je da su ove vežbe predviđene za upražnjavanje bez upotrebe instrumenta, ali uvek uz "mapirane" muzičke sekvence koje su ili snimljene ili ih simultano izvodi na instrumentu neko od kolega (Hatten, 2004: 129).

iskustva kroz konvergenciju retoričkih veština i koncepta otelovljenja. U šestom poglavlju svoje knjige *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes* u odeljku naslovljenom kao *Embodying Sound: The Role of Movement in Interpretation* (2004: 126-131), Hatten iznosi svoje lično iskustvo koje je stekao u radu sa Pirsovom. Hatten opisuje tehniku "ton glasa" kao promišljeno odabiranje neke reči ili sintagme koju student izgovara naglas, tragajući tako za specifičnom intonacijom i senzibilitetom koji pospešuju lični doživljaj otelovljenja imenovanog pojma. Nakon što dobro zapamti telesni osećaj koji prati ekspresiju izgovorene reči, izvođač sa identičnim osećajem seda za instrument i kaže: „ako bih govorio, zvučao bih ovako“, i tada proizvode zvuk (Pierce, 1994: 100, citirano u Hatten, 2004: 130). Na taj način student u svoje izvođenje ne prenosi samo kinetičku energiju, već toj energiji daje i specifičan kvalitet, odnosno tako oblikuje poseban karakter te energije. Ova tehnika počiva na intonativnoj inspiraciji i intenciji koja ima svoju semantičku i pragmatičnu dimenziju,<sup>60</sup> u ovom slučaju reprezentovanu kroz reč (znak) u svom punom simboličkom bogatstvu konotativnih i denotativnih značenja. Uz sva teorijska i deskriptivna ograničenja verbalnog jezika, Hatten svedoči o impresivnom učinku koji ova metoda može imati na poboljšanje veštine ekspresivnog izvođenja muzike (Hatten, 2004: 130).

Performativni semantičko-pragmatični koncept Pirsove predstavlja važnu inovativnu platformu za proučavanje fenomena muzičkog gesta zasnovanog na korelaciji teorije i izvođačke prakse. Za razliku od većine radova koncentrisanih na studije pokreta u muzičkom izvođaštvu u kojima se problemu dominantno pristupa sa pozicije percepcije,<sup>61</sup> metod koji praktikuje Pirsova u svom pedagoškom i umetničkom radu u fokus teorijskih razmatranja postavlja upravo *performativnost* muzičkih gestova, odnosno – proučavanje načina na koje gestovi izvođača proizvode značenja. Ipak, u konceptu Pirsove nije precizno određena funkcija telesnog pokreta u pripremnom procesu i izvođačkom činu. Na osnovu Hattenovih opisa i objašnjenja (2004: 126-131), stiče se utisak da je metoda Pirsove usmerena prvenstveno na ohrabrivanje izvođača ka traganju za svesnom spoznajom sopstvene telesnosti i njenih dejstvujućih pokreta koji nastaju pod kinetičkim, gravitacionim, težišnim, magnetnim, tonalnim, centričnim i drugim fizičkim uticajima. Pirsova insistira na razumevanju muzike i

---

<sup>60</sup> Prema Čarlsu Morisu, Pirsovom učeniku, semiotika se deli na semantiku, sintaksu i pragmatiku. Semantika sagledava znak u odnosu na predmet koji on zamenjuje, sintaksa sagledava znak u odnosu na druge znakove, pragmatika sagledava znak u odnosu na korisnike znaka (Buržinjska i Markovski, 2009: 260). Postoji naravno i gramatika, termin koji označava skup pravila po kojima se gradi jezički sistem i principa po kojima nastaju ispravni iskazi u nekom jeziku, kao i lingvističku disciplinu koja proučava ta pravila, opisno ili istorijski (Ibid: 315).

<sup>61</sup> Među ovim radovima, svojim fenomenološkim pristupom izdvaja se esej *In the Beginning was Gesture: Piano Touch and the Phenomenology of the Performing Body* autorke Mine Doğantan-Dack (2011).

njenom oblikovanju kroz fizički pokret. Premda Hatén kao jedno od ograničenja pristupa Pirsove navodi deskriptivni potencijal jezika koji onemogućava izražavanje svih „suptilnih nijansi gesta koje Pirsova postiže sa studentima“ (Ibid: 130), čini se da ta opservacija ne kompletira sagledavanje dometa metode.

Koliko god da *otelovljena kognicija* ima svojih konceptualnih prednosti, to i dalje ne znači da je sposobnost  *kreativne imaginacije* od manjeg značaja, naročito za muzičke izvođače.<sup>62</sup> U velikom delu klasične muzike koja se danas izvodi dominira model mišljenja baziran na mehanizmima *otelovljenog iskustva* (naročito u formama sa plesnim ritmovima). S druge strane,  *kreativna imaginacija* oblikovana u muzičkim fantazijama i njihovim prožimanjima sa plesnim i drugim žanrovima, uvek je imala važnu ulogu. Međutim, konkretno u izvođenju klavirskih *Prelida* Kloda Debisija koji će biti predmet analize u ovoj doktorskoj disertaciji, metoda koju praktikuje Pirsova može biti u manjoj meri primenjiva. Debisijeva muzika je u neuporedivo većoj meri "apstraktna i eterična" nego što je "konkretna i telesna". Nakon sažimanja dostupnih saznanja artikulisanih u polju  *studija muzičkog gesta* iskristalisan je dalji kurs ove studije čije je centralno istraživanje vezano za sagledavanje pijanističkih telesnih gestova upravo u ovim kompozicijama. Tema sledećeg poglavlja fokusirana je na definisanje centralnog fenomena studije –  *telesnog gesta u pijanizmu*, a zatim je kroz analitički rad na odabranom uzorku (snimci izvođenja Debisijevih *Prelida*) ostvareno uodnošavanje rezultata empirijskih nalaza sa teorijskim osnovama rada.

---

<sup>62</sup> Osim Nevgauza koji je insistirao na značaju imaginacije u pijanizmu, Karl Filip Emanuel Bah (C. F. E. Bach, 1714-1788) u svom znamenitom eseju *Ogled o pravom načinu sviranja na klaviru* takođe objašnjava koliko je važno za muzičara umeće ukazivanja na pravo raspoloženje i osećanje muzike sa ciljem provociranja empatije kod auditorijuma. Bah opisuje još jednu važnu sposobnost koju bi dobar muzičar trebalo da neguje, a to je „slobodna fantazija iz glave“ (Bah: 2013: 169). U vezi s tim, on piše o efektu strasnog doživljaja muzike koju izvođač telotvori kroz „kretanje telom“ i izrazima lica. Bah smatra da ma koliko je „ružno gestikuliranje nepristojno i štetno, toliko je ono dobro i korisno, budući da kod slušalaca pomaže intencijama izvođača“ (Ibid).



### 3. Telesni gest u pijanizmu

*"Muzika mora živeti pod našim prstima,  
pred našim očima,  
u našim srcima i našem umu,  
sa svime što mi, živi, možemo doneti kao dar."*  
Dinu Lipati<sup>63</sup>

Tema ovog poglavlja su performativnost i funkcija pijanističkih telesnih gestova u procesu izvođenja. Preciznije, ovo je diskusija o telesnim pokretima (kinestetičkim gestovima)<sup>64</sup> koje u svojim izvođenjima koriste pijanisti kako bi u jednoj sinergijskoj, auditivno-vizuelnoj izvođačkoj formi kroz telesni pokret "otelotvorili" muzičko-poetski sadržaj.

Pijanisti sviraju, to jest, oni "izvode" muziku. Bazično pitanje na koje ovo istraživanje treba da odgovori je: kako pijanisti izvode muziku? Kako stvaraju i kreiraju muziku? U uvodnom tekstu svoje posthumno objavljene zbirke eseja *The Art of Performance*, Hajnrh Šenker (1868-1935) prvo je napravio jasnu distinkciju između muzičke kompozicije (Musical Composition) i izvođenja (Performance), pojašnjavajući da kompozicija ne mora nužno biti izvedena da bi postojala (Schenker, 2000: 3). Šenker objašnjava da kad se kompozicija izvodi,

---

<sup>63</sup> Citat pijaniste Dinua Lipatija (Dinu Lipatti) u originalu na rumunskom jeziku glasi: "Muzica trebuie să trăiască sub degetele noastre, sub ochii noștri, în inima și mintea noastră cu tot ceea ce noi ce în viață putem să-i aducem ca ofrandă." Preuzeto sa internet stranice: <http://www.dinulipatti.org/teacher-method>

<sup>64</sup> Pridev *kinetički* se odnosi na kretanje, odnosno na ono što proizilazi iz kretanja. *Kinetika* je deo dinamike koji istražuje odnose između kretanja tela i sila koje dejstvuju na njih (suprotno od statike). Postoji i pridev *kinestetički* (na primer *kinestetički osećaji* u smislu naročitih osećaja kretanja, napetosti i napregnutosti snage), koji potiče od reči *kinestezija*, a odnosi se na osećanje kretanja i položaja svog tela. Tako se *kinestetika* definiše kao disciplina koja proučava pokrete tela i percepciju (na svesnom i nesvesnom nivou) vlastitih pokreta tela. Učenje pokreta koje pojedinac obično izvodi vezuje se za pojam *kinestezije*. Često se smatra da je *kinestezija* isto što i mišićna memorija, ali se previda činjenica da mišići zapravo ne mogu ništa zapamtiti, već su to proprioceptori koji prosleđuju informacije iz mišića do mozga (Edwards, 2011). Da bi se to dogodilo, pojedinac mora imati osećaj za položaj svog tela i za promene koje nastaju tokom pokušaja izvođenja neke motoričke veštine. Dok izvodi kretanje, telo koristi receptore u mišićima kako bi preneli podatke u mozak i kako bi mozak spoznao što telo radi. Nakon što se brojne motoričke radnje izvedu mnogo puta, mozak stiče mogućnost memorisanja kretanja koje se temelje na položaju tela u određenom vremenu. Zatim, nakon takvog učenja kretanja, telo će moći obavljati veštinu čak i kada su uobičajena čula inhibirana, kao na primer kada osoba izvodi neku aktivnost zatvorenih očiju. Telo će izvršiti kretanje na temelju podataka sačuvanih u mozgu iz prethodnih pokušaja izvođenja/učenja istog pokreta. To je moguće zbog toga što je mozak stvorio veze između položaja delova tela u prostoru (percepcija omogućava učenje orijentisanja u prostoru [Freeman, 2008]) i pokreta koji obično slede poziciju tela. To postaje slično instinktu. Osoba ne mora razmišljati o tome što radi kako bi usavršila veštinu, njeni pokreti su skoro automatizovani. Kada je *kinestetički* sistem stekao motoričke sposobnosti, telo može izvoditi veštinu čak i u uslovima ograničenog vida (Pinzon et al. 2017). Percepcija kontinuiranog kretanja (*kinestezija*) uglavnom je nesvesna, a svesna proprioceptija postiže se ličnim razvojem na povećanju svesnosti.

onda se tom prilikom umetničkom delu neizbežno dodaju novi elementi kao što su: priroda instrumenta na kom se delo izvodi, karakteristike prostora u kom se delo izvodi (sala, soba, scena, publika), raspoloženje izvođača, njegove performanse i drugo. Poznato je da je Šenberg (Arnold Schoenberg) kategorično tvrdio da muzika ne mora biti izvedena isto kao što knjige ne moraju biti čitane naglas, jer je njihova logika savršeno reprezentovana na štampanom papiru, te da je izvođač „uz svu svoju nepodnošljivu aroganciju“ potpuno nepotreban, osim kad njegova interpretacija pravi muziku razumljivom auditorijumu koji je dovoljno nesrećan da bi mogao čitati štampanu muziku (Newlin, 1980: 164). Pa ipak, Šenker i dalje smatra da bi "ne tako značajan" broj ljudi mogao da „sluša“ kompoziciju tako što „zamišlja zvuk koji se pojavljuje u umu“, ili kroz samo „čitanje partiture“ (2000: 3).

Činjenica je da najveći broj uživalaca muzičkih sadržaja zapravo sluša muziku koju neko realno, to jest fizički izvodi. Kako primećuje Mine Dogantan Dak „ako je iskustvo slušanja zvučne pojave koju kreira izvođač jednako iskustvu čitanja muzičke partiture, [...] onda bi se kultura čitanja partiture – slično čitanju knjiga – pojavila pre mnogo vremena“, a to niti se desilo, niti ima izgleda da će se desiti (Doğantan-Dack, 2011: 260). Šenker smatra da performativni čin izvođenja muzičkog dela ima veliki, ako ne i presudan značaj za recepciju tog dela. Zato on kaže da je pluralizam izvođenja, često različitih kvalitativnih nivoa, doveo do problema vezanih za nerazumevanje umetničke muzike značajnih kompozitora iz prošlosti. Upravo su izvođačke interpretacije te koje najčešće, zbog raznih tehničkih ograničenja, prilagođavaju sadržaj muzičkog dela datim uslovnostima, što prema Šenkeru izvođači nikako ne bi trebalo da čine. On navodi primer čestih osuda nekih manje poznatih kompozicija i našu sklonost da po automatizmu izvođenje poistovećujemo sa kompozicijom, to jest, u tim slučajevima, kada je kompozicija nepoznata, skloniji smo poistovećivanju kvaliteta izvođenja sa kvalitetom kompozicije. Veći broj slušalaca će u takvim prilikama smatrati da je kvalitet napisanog dela ono što je upitno, a manji broj će posumnjati da je možda loš utisak koji muzika ostavlja proizašao iz kvaliteta izvođenja (Schenker, 2000: 4).

U prošlosti je redovna muzička umetnička praksa bila takva da su kreatori muzike ujedno i komponovali i izvodili svoja dela. Ova veza je naročito bila izražena u komponovanju muzike za klavijaturne instrumente. Opravdana je pretpostavka da kompozitori u procesu pisanja muzike oblikuju svoje ideje za klavijaturom. Klavijaturni instrumenti pogodni su za komponovanje i ozvučavanje svih muzičkih oblika i žanrova, od solističkih vokaliza do simfonijske i operne muzike.<sup>65</sup> Otuda je gotovo nemoguće zamisliti da kompozitori klavirske

---

<sup>65</sup> Brojni su primeri fotografija na kojima kompozitori u procesu rada na muzičkom delu redom sede uz klavir.

muzike nisu stvarali uz instrument.<sup>66</sup> Prema svedočenjima kompetentnih savremenika, neki od njih bili su odlični pijanisti. Šenker iznosi pretpostavku da su veliki kompozitori (kako ih on naziva „veliki majstori kompozicije“), morali biti smatrani za najbolje izvođače (Schenker, 2003: 4).<sup>67</sup> S druge strane, današnji izvođači bi, na osnovu iskustava iz svoje re-produktivne prakse, mogli potvrditi koliko je uočljiva razlika u oblikotvornoj strukturi između muzičkih dela kreiranih rukama veštih izvođača i dela koja su napisali kompozitori koji nisu i sami izvođači. U prvom slučaju ta prirodna veza, simbioza između telesnog gesta izvođača kao prirodnog, oblikotvornog muzičkog izraza i apstraktnog zvučnog zapisa koji simbolizuje određenu muzičku ideju, nastaje kao sinergijski fenomen.

Izvođenje je izuzetno važno za samu komunikaciju između muzičkog dela i njegovih recipijenata. Jedan od najznačajnijih savremenih muzičkih semiotičara Ero Tarasti (Eero Tarasti) poredi samo muzičko delo sa "živim organizmom". On smatra da je izvođenje jedini način da upoznamo neko "muzičko telo" iznutra (1997: 21). Ako pođemo od premise da muzika ima značenje (a postoje neslaganja oko toga), onda upravo njeno izvođenje, koje je neposredni medijum u procesu komunikacije između autora i šireg kruga recipijenata, može biti validan "uzorak" za analizu.

Prilikom postavljanja izvođenja muzike u centar naučnih istraživanja važno je razumeti da s tim u vezi postoje najmanje dve analitičko-teorijske pozicije. Prva pozicija je već duže vreme zastupljena u muzikologiji i ona polazi sa stanovišta prema kojem je fenomen muzike poistovećen sa muzičkim delom, odnosno njegovim zapisom (notnim tekstom). Nakon nedavnog "performativnog zaokreta" (*performative turn*) u muzikologiji (Cook, 2001, 2003a), dolazi do odmaka od „dominantne preokupacije partituroom i ka usmeravanju na razumevanje muzike kao izvođenja“ (Cook & Clarke, 2004: 10). Mine Dogantan Dak skreće pažnju na snažan uticaj ideologije u čijem je epicentru muzičko delo. Takva ideologija ulogu izvođača zapravo sve vreme vraća na poziciju derivata notnog zapisa muzike. Mine s pravom konstatuje da je raniju analitičko-teorijsku poziciju "muzika kao delo" zamenila pozicija "muzika kao izvođenje" (Doğantan-Dack, 2011: 247), a da ni potonja nije isto što i pozicija koja bi muziku istraživala "kroz izvođenje". Drugim rečima, kako piše Erik Klark (Eric Clarke), muzikologija se zanimala za empirijske studije izvođenja kao „načine dokumentovanja šta se dešava u

---

<sup>66</sup> U knjizi *Interdisciplinary Approach to Music: Listening, Performing, Composing* stoji da je izvođenje muzike zapravo „konkretan oblik muzičkog mišljenja“ (Popović Mladjenović et al, 2014: 104). Mine Donatan Dak takođe piše da je izvođenje „prilično bukvalno otelovljenje fenomena koji zovemo ‘muzika’“ (Doğantan-Dack, 2011: 244).

<sup>67</sup> Šopenova (Frédéric Chopin) izvođenja bila su bolja od Tausigovih (Karl Tausig), a Betoven (Ludwig van Beethoven) je izvodio bolje od Bilova (Hans von Bülow), smatra Šenker (Schenker, 2003: 4).

izvođenju“ (2004: 77). Dogantan Dak opet pravilno primećuje da ni Klark nije ukazao na epistemološku implikaciju činjenice da su zapravo sve ove analitičke opservacije dokumentovane iz perspektive slušaoca-istraživača, te da ni Klark ne objašnjava upadljivo odsustvo analitičkih procena samih izvođača vezanih za dešavanja u izvođačkoj situaciji (Doğantan-Dack, 2011: 246).

Izvođački pristup muzičkom tekstu (partituri) razlikuje se od analitičkog pristupa koji dolazi sa stanovišta muzičke teorije. Fred Everet Maus (Fred Everett Maus) smatra da analiza muzičkog dela kroz tradicionalne analitičke metode ne predstavlja neophodan uslov za dobro izvođenje samog dela (Maus, 1999). Maus zaključuje da razlog leži u tome što je izvođenje svojevrsan kompozicioni, a ne analitički čin. Dogantan Dak (2011: 245) takođe navodi da je i Kuk (Cook, 1999: 241) primetio kako muzička teorija „nije privržena razumevanju izvođača na način na koji jeste posvećena razumevanju kompozitora“. Kako Dogantan Dak objašnjava, zapisani muzički tekst (partitura) zadržava svoj prioritet nad izvođenjem o čemu svedoči i stav da se često „ultimativni cilj istraživanja ekspresivnosti izvođenja muzike svodi na razumevanje šta egzaktno izvođač ‘dodaje’ pisanom muzičkom delu“ (Juslin, 2003: 280), kao da su ekspresivne vrednosti muzičkog dela izolovane od njegovog zapisa. Ona zaključuje da ova dokumentovana „hegemonija analitičara/teoretičara nad izvođačem u literaturi vezanoj za analizu i izvođenje, predstavlja jedan od glavnih domena u savremenim studijama izvođačkih umetnosti“ (Doğantan-Dack, 2011: 246). Dogantan Dak takođe smatra da najveći propust ovog dominantnog metoda leži u „veštačkoj separaciji notiranih parametara kao što su tonska visina i ritam od ekspresivnih parametara poput dinamike, tempa i tembra“, te da takva separacija zapravo ne odražava na adekvatan način i izvođački pristup muzičkoj partituri (Ibid). Izvođačka praksa razlikuje se od muzičke teorije i psihologije u kojima su muzička struktura i izvođačka ekspresija konceptualizovane kao različite pojave. Prema navodima iz teorijske i psihološke literature stiče se utisak da je muzičku strukturu definisanu u terminima tonkih visina i ritma moguće razumeti izolovano od njenog izvođačkog izraza, a sam izvođački izraz je shvaćen kroz pojmove „devijacija u odnosu na nominalne vrednosti u partituri“ (Ibid: 251). Iz perspektive izvođača, iskazivanje strukturalnih informacija nezavisno od ekspresivne intencije je besmisleno, jer su oba elementa (strukturalni i ekspresivni) osmišljena kao sjedinjene funkcije u načinu na koji izvođač želi da delo zapravo zvuči i oba elementa su neraskidivo povezana sa izvođačkim gestovima.

Namera da se detaljnije i dublje prouči uočena „zanemarena oblast istraživanja“, kako to formuliše Dogantan Dak (2011: 247), biće sistematski realizovana u okviru ove disertacije. Za razliku od Dogantan Dak koja kurs usmerava ka eksploraciji pokreta i gestova kroz iskustva

izvođača kao „prolegomenu za *fenomenologiju izvođačkog tela*“ s ciljem da „razume doprinos *živog i živećeg tela* izvođača, sa svojim pulsirajućim unutrašnjim životom i karakterističnom tačkom gledanja, dok postojeća istraživanja razmatraju *objektivno telo* muzičara izvođača kao nešto što bi trebalo ispitati kroz metodologiju eksperimentalnih nauka“ (Ibid), fokus u ovoj fenomenološkoj studiji usmeren je ka razumevanju same prirode telesnog gesta u pijanizmu, kroz svu kompleksnost ovog fenomena i iz obe perspektive (i subjektivne i objektivne). Polazna hipoteza ove studije glasi: "*umetnička komunikacija manifestovana posredstvom pijanističkog izvođenja proizvodi se i modelira kroz izvođački gest*". To znači da izvođački gest predstavlja medij u umetničkom komunikacionom lancu koji se kao takav nalazi između polazne i krajnje instance tog procesa - prezentacije sadržaja dela od strane odašiljača i percepcije sadržaja dela od strane recipijenta. Ako muzičko izvođaštvo razumemo kao visoko kodirani semiotički sistem, onda su izvođački gestovi najvažniji tipovi znakova koji dejstvuju u okviru tog sistema. Pretpostavkom da izvođački gest modelira komunikaciju između muzičkog dela i auditorijuma on postaje esencijalni fenomen koji bi trebalo detaljno istražiti kako bismo razumeli raniju ali i unapredili savremenu izvođačku praksu.

Mine Dogantan Dak piše da je „slušanje muzike komplikovano povezano sa načinom na koji izvođači donose muziku fizički“, te da je za razumevanje *muzike kao izvođenja* neophodno uzeti u obzir upravo iskustvo izvođenja kao osnovu za epistemologiju muzike i odnos koji izvođačko iskustvo ima sa načinima na koji slušaoci saznaju muziku, kao i sa načinima na koji kompozitori kreiraju muziku (2011: 260). Uspostavljanje fenomenologije tela koje izvodi muziku kompleksan je zadatak koji sasvim sigurno zahteva osmišljavanje novih metodologija, konceptualizacija pa i terminologije (Ibid). Dogantan Dak upozorava da je ovakav pristup posebno izazovan jer podrazumeva nedostatak "sigurnih" znanja. Pozivajući se na citat iz rada violinistkinje i teoretičarke Naomi Kaming (Naomi Cumming) u kom između ostalog stoji da upravo ta potraga za "sigurnošću" može uticati na interpreatore/teoretičare da izbegavaju komentarisanje bilo kog aspekta muzičkog sadržaja za koji ne mogu pronaći empirijsku osnovu. Kako Kamingova piše:

„Komentari na takvu stvar kao što je kvalitet tona i njegova signifikacija, ili afektivna konotacija fraze, zaista predstavljaju veći rizik za interpretatora [teoretičara] koji želi da projektuje sliku sigurnog znanja, jer faktori koji informišu auralne procene ovakve vrste nisu uvek lako dostupni ... i oni ne mogu biti određeni referisanjem na partituru“ (Cumming, 2000: 46).

Nadovezujući se na reči Kamingove, Mine Dogantan Dak zaključuje svoj pionirski rad sa preporukom i ohrabrenjem koje upućuje današnjim izvođačima ostavljajući im u nasleđe „teret

razbijanja kalupa koji okružuje očiglednu sliku izvođača kao neartikulisanog delatnika (Kerman, 1985: 196 u Dođantan-Dack, 2011: 260), kao i rasvetljavanje pojava involviranih u fizičko stvaranje muzike, te šta to podrazumeva za muzikologiju“.

Ono što se čini da Kamingova i Dogantan Dak propuštaju, ili prepuštaju izvođačima da artikulišu i objasne kao važnu metodološku odrednicu u slučaju ovakvog spoja objektivnog i subjektivnog pristupa razumevanju izvođačkog muzičkog fenomena, jeste ukazivanje na jedan vid izvođačke prakse koji se tiče osveščivanja, to jest jasne verbalizacije pojava koje nastaju u procesu izvođenja muzike. Na razvoju ove kompetencije posebno se insistira u klavirskoj pedagogiji. Zato ne bi trebalo olako diskreditovati tekstove koji su bazirani na ličnim iskustvima klavirskih pedagoga, kao što se to često čini u "strogo" naučnim okvirima. Činjenica je da pijanisti u pedagoškom radu često (čak pretežno) koriste metafore kada žele da sugerišu određeni način formiranja klavirskog tona.<sup>68</sup> Činjenica je i da su takve "metaforične" verbalizacije apstraktnih i subjektivnih delovanja pomoću kojih je moguće proizvesti čitav spektar nijansiranih zvučnih kvaliteta na klaviru, veoma problematične sa aspekta objektivnog kriterijuma. Trebalo bi naznačiti da iskustva mnogih pedagoga pokazuju da što je kompetencija učenika u objektivnom razumevanju akustičnih pojava vezanih za proizvodnju tona na klaviru manja, to je stepen produktivnosti "metafore" veći, što ne znači da je kod kompetentnih, najčešće starijih i obrazovanih studenata, koji mogu da razumeju i primene objektivna znanja iz oblasti fizike u svom "radu na tonu", ovaj provereni pedagoški metod koji koristi "metafore" manje produktivan. To što je razne nijanse oblikovanja tona na klaviru moguće objasniti i "objektivnom" naučnom terminologijom (u najvećoj meri se koriste termini iz oblasti fizike), upravo znači da je nesporazum između izvođačkog i naučnog diskursa nastao zbog terminologije, a ne zbog toga što izvođači uvek govore o suštinski subjektivnim stvarima, kako im se često zamera. Još manje je opravdana pretpostavka da zbog toga što izvođači najčešće govore o svom ličnom iskustvu, da je ono kao takvo apriorno netačno i/ili naučno irelevantno. Nesporazum nastaje kada su istraživanja usmerena u pravcu percepcije, to jest u pravcu istraživanja „svih onih duševnih procesa koji (ili: svih onih duševnih zbivanja koja) se neposredno izazivaju čulnim nadražajima“ (Vujaklija, 1992: 675). Kao psihološka kategorija koja se odnosi na duševne procese, to jest individualna duševna zbivanja u ljudima (subjektima), percepcija je individualan proces koji se može razumeti kao svojevrsan

---

<sup>68</sup> „Tako govorimo o ‘sraščivanju’ prstiju sa klavijaturom, o ‘klijanju’ prstiju (Rahmanjinovljevi izraz), kao da je klavijatura elastična materija, u koju se može proizvoljno ‘zagnjuriti’ itd. Sve ove veoma problematične definicije ipak su nesumnjivo korisne, jer obogaćuju maštu učenika i u vezi sa živim prikazom deluju na njegov sluh, i na pokretno-dodirni aparat, takozvani ‘tuše’“ (Nejgauz, 1970: 64).

"subjektivni odraz objektivne stvarnosti". Individualne spoznaje kreirane kroz proces percepcije teško podležu generalizaciji u smislu sinteze podataka sa ciljem kreiranja zaključaka koji bi imali autoritet višeg reda. Umetnički performativni fenomeni kakav je pijanistički gest "subjektivni" su samo u smislu da njih izvodi živo telo, to jest subjekt – delatelj. Taj subjekt može imati (i najčešće ima) svoj lični odnos prema gestu koji proizvodi, ali to ne znači da taj akt nije moguće objasniti drugačije do "metaforično", odnosno ne koristeći naučnu terminologiju. Kada se izvodi "objektivna"<sup>69</sup> opservacija nekog fenomena, pa tako i pijanističkog telesnog gesta, onda bi trebalo uzeti u obzir sve fizičke/materijalne parametre koji mogu uticati na ekspresivnost tog fenomena (na primer sigurno je da neće postići isti ekspresivni efekat masivni pijanista koji ne krije težinu svoje pasije pri izvođenju klavirske kompozicije Čajkovskog i krhka pijanistkinja sofisticiranih pokreta koja izvodi istu kompoziciju). To što različiti subjekti emituju različitu ekspresiju prilikom svog gestovnog izraza, ne znači da su i iskazi koji objašnjavaju načine njihovog delovanja "subjektivni", ukoliko nisu zasnovani na ličnom utisku recipijenta, već su utemeljeni na opisima fizičkih akcija i reakcija koje proizvode muzičko delo u svom izvedbenom (audio-vizuelnom) obliku. Ova studija upravo ima za cilj da objasni aktuelizaciju telesnog gesta u pijanizmu, njegove performativne oblike i njihovu funkciju u procesu konstrukcije umetničkog ekspresivnog izraza, koristeći se prvenstveno "objektivnim" tautološkim<sup>70</sup> metodama, ali uzimajući u obzir "subjektivne" elemente koji proizilaze iz *telesne* prirode fenomena koji se istražuje.<sup>71</sup>

Da bi se na klaviru proizveo zvuk neophodno je da neka telesna masa deluje svojom silom na dirke instrumenta, što dalje pokreće mehanizam preko kojeg čekići dolaze u neposredni kontakt sa žicama čije vibracije u krajnjoj konsekvenci proizvode zvuk. Da bi klavir

---

<sup>69</sup> Termini "objektivan" i "subjektivan" napisani su pod navodnicima jer ukazuju na paradoksalnu distinkciju svoje upotrebe kada su u pitanju fenomeni koji u svojoj prirodi/suštini sadrže subjektivni faktor, kao što je slučaj sa fenomenom tela. Telo je subjekt istraživanja i u fenomenološkoj studiji apsolutno mora biti referentna i perspektiva subjekta. Činjenice koje se konstatuju trebalo bi da budu zasnovane na objektivnoj realnosti, a ne na subjektivnom, to jest ličnom utisku. Svaku takvu objektivnu činjenicu iznosi isto tako neki subjekt, pa to ne mora nužno da znači da je sve što iznosi neki subjekt obavezno kategorisano kao subjektivan, odnosno ujedno i neobjektivan iskaz.

<sup>70</sup> Pojam *tautologija* u retoričkom smislu predstavlja suvišno ponavljanje nekog stava ili tvrdnje, odnosno iskazivanje istog pojma drugim rečima kako bi se slušalac ubedio u istinitost tvrdnje, iako bez stvarnih argumenata. Danas se reč koristi najviše u matematičkoj logici kao pojam koji označava valjanu iskaznu formulu koja je istinita za svaku kombinaciju parametara formule. U ovoj studiji pojam *tautološki* je podrazumevan u svom logičkom značenju, kao izraz koji je uvek tačan, bez obzira na okolnosti.

<sup>71</sup> Za razliku od studija Mine Dogantan Dak i Naomi Kaming koje opravdano upozoravaju na neophodnost uzimanja u obzir i subjektivnih iskustava izvođača prilikom istraživanja performativnih fenomena, u ovoj studiji nije podrazumevan donekle impliciran stav koji sugeriše da neku pojavu nije moguće razumeti ako ne postoji u iskustvu onog koji izvodi opservaciju te pojave. Drugim rečima, *iskusiti* nešto i *razumeti* nešto nije isto. Svakako da je lakše razumeti one pojave koje postoje u subjektivnom iskustvu, ali nije apriorno nemoguće razumeti i ako takvo iskustvo ne postoji, kao što neosvešćeno iskustvo neke pojave ne podrazumeva i njeno automatsko razumevanje.

"zazvučao" (ili da bi se "oglasio") neophodno je, dakle, da na instrument **dejstvuje telesna masa u pokretu**. Dominantni cilj ove studije je da prouči upravo telesne pokrete pijanista sa stanovišta teorije o muzičkom gestu kao kinetičke (audio-vizuelne) gestovne znakove.

U svojoj knjizi *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes*, Robert Hatten (Hatten, 2004: 93) polazi od konstatacije da ljudi „imaju sposobnost da prepoznaju *energetsko oblikovanje* kroz vreme“ (the ability to recognize the significance of energetic shaping through time). U svojim razmišljanjima o pijanističkoj izvođačkoj praksi, i sama sam pokušala da odgovorim na naizgled jednostavno pitanje: kada sviram, šta zapravo radim? Konstruišući odgovor na to pitanje i pre nego što sam se upoznala sa Hattenovim radom i njegovom teorijom, došla sam do odgovora koji u velikoj meri rezonira sa njegovom iznetom konstatacijom. Odgovor sam najpre formulisala kao "oblikovanje zvučnih senzacija", a kasnije sam tu formulaciju proširila na audio-vizuelne kinestetičke senzacije. Dakle, kada svira, pijanista zapravo "oblikuje audio-vizuelne kinestetičke senzacije". Prema Hatenu „gest je molarna telesna forma oblikovana u vremenu za koju postoji mogućnost da se tumači kao značenjska“ (Echard, 1999: 7). Takvo oblikovanje može da izvede samo čovek, koji, za razliku od mašine, ume da oblikuje sve suptilne nijanse u vremenu, a koje sistem notacije ne može adekvatno da transkribuje (Hatten, Ibid). Najjednostavnije shvaćeno, muzički izvođački gest bio bi performativno oblikovanje audio-vizuelnih senzacija kroz telesne pokrete. U instrumentalnom izvođaštvu, ovi pokreti direktno zavise od prirode instrumenta na kojem umetnici izvode muziku.

Pionirski rad u proučavanju aktuelnih fizičkih pokreta i gestova obuhvaćenih u muzičkom izvođaštvu ostvarila je Džejn Dejvidson (Jane Davidson, 1993, 1994, 1995, 2001, 2002, 2005, 2006, 2007; Davidson & Correia 2002). Kako piše Dogantan Dak (2011: 247), počevši od ranih 1990ih, Dejvidson je studirala telesne pokrete izvođača, posebno pevača i pijanista, sa namerom da razume kako gestualni elementi komuniciraju izvođačku intenciju i doprinose značenju koje publika pripisuje muzičkom izvođenju. Dejvidson je otkrila da izvođači koriste pokrete tela kako bi komunicirali sa posmatračem (i drugim muzičarima ako je u pitanju izvođenje muzike u ansamblu) i preneli informaciju o strukturalnim svojstvima muzike i svojim vlastitim ekspresivnim intencijama. Pokreti koje je Dejvidsonova opisala uključuju pomeranje glave od klimanja do trešenja, ljljanje torza i mrdanje gornjeg dela tela. Kako zaključuje Dogantan Dak (Ibid), Dejvidsonova je konstituisala važan iskorak ka razumevanju muzičkog izvođenja kao istinski otelovljenog događaja, mada je takođe važno naglasiti da su i njena istraživanja opet fokusirana na iskustva posmatrača/slušalaca,



rukovođena potragom za odgovorima na pitanje „koje vrste karakteristika pokreta mogu voditi percepciju opservatora“ (Davidson, 2007: 384).

Zanimljivo je istraživanje koje je Dejvidsonova objavila kao ko-autorski rad (Davidson & Correia, 2002), gde su iznete sugestije prema kojima bi **izvođački pokreti mogli biti klasifikovani prema identifikacijskim funkcijama**. Tako ovi pokreti mogu biti čisto biomehanički, kulturološki naučeni, tehnički neophodni ili korišćeni u svrhu ekspresije. S tim u vezi naročito je značajno zapažanje Dejvidsonove (2005: 216) da izvođački pokreti koji su neophodni za biomehaničko izvršavanje zadatka i pokreti koji se koriste za ekspresivne efekte „koegzistiraju i javljaju se u integrisanom toku pokreta“. U jednom od potonjih radova Dejvidsonova opet iznosi zaključak da „mnogi potencijalni elementi koji doprinose finalnom obrascu kretanja tela mogu biti teški za procenu, jer ne postoji način da se izdvoji svaki pojedinačni relativni uticaj“ (Davidson, 2007: 383). S tim u vezi Mine Dogantan Dak napominje da je u pitanju više od metodološke ili empirijske poteškoće, u smislu da je takva kategorizacija izvođačkih gestova izgrađena na pogrešno shvaćenom razdvajanju nečega što je organski sjedinjeno u iskustvu muzičara izvođača. Čak i da postoje različite funkcije odvojenih klasa ili kategorija izvođačkih pokreta, za samog izvođača u performativnom procesu ove kategorije će uvek biti u najmanju ruku nejasne (Doğantan-Dack, 2011: 252). U tom slučaju bi umesto kvantitativno klasifikatorskog modela podesnije bilo usmerenje ka kvalifikacionom<sup>72</sup> modelu definisanja izvođačkih gestova. Za kvalifikaciju pijanističkih izvođačkih gestova važno je najpre poznavati ekspresivni potencijal čitavog spektra pijanističke tehnike.<sup>73</sup>

Telesne gestove u pijanizmu najsmislenije je posmatrati kao pokrete koji nastaju u procesu demonstracije klavirske, odnosno preciznije rečeno, pijanističke tehnike.<sup>74</sup> Iz perspektive predložene klasifikacije (Davidson & Correia, 2002) jasno se vidi da su se i ovi autori odredili prema "tehničkim" pokretima kao jedinim neophodnim. Sve ostale kategorije

---

<sup>72</sup> Termin "kvalifikacija" odnosi se na određivanje kakvoće ili svojstva, pripadanje ili davanje imena čemu.

<sup>73</sup> Tehnika (od grčke reči *τέχνη*, u smislu *umeće, veština*) skup je svih oruđa i znanja proizvodnje koja su se istorijski razvijala i koja čoveku omogućuju delovanje na prirodu u svrhu prilagođavanja prirodnih resursa ljudskim potrebama. Termin se odnosi i uopšteno na umetničku i/ili zanatsku delatnost. Može se odnositi i na nauku o pravilima kojih se valja pridržavati u radu neke umetnosti, veštine ili nekog zanata, naročito ako se u obzir uzme upotreba mehaničkih sredstava (na primer tehnika slikanja, vajanja, sviranja, igranja, pisanja, građenja, borbe, plivanja, lečenja, glume, pamćenja i drugo). Termin može predstavljati i oblast primenjenih nauka: matematike, fizike, hemije radi proizvodnje dobara.

<sup>74</sup> Trebalo bi napomenuti da termini "klavirska tehnika" i "pijanistička tehnika" imaju distinktivna određenja. Prvi termin odnosi se na klavijaturne instrumente (nemački termin je *Klavier*, engleski je *keyboard*), a drugi isključivo na moderan klavir, koji svoj naziv duguje italijanskoj reči *pianoforte* ili *fortepiano*. Otuda i engleski naziv za moderni klavir - *piano*, koji je i u korenu termina *pijanizam*. To znači da bi *pijanizam* mogao biti definisan kao *muzička izvođačka disciplina sviranja na modernom klaviru*, za razliku od sintagme *klavirsko izvođaštvo*, koja se odnosi na *muzičku izvođačku disciplinu sviranja na klavijaturnim instrumentima*.

(biomehanički, kulturološki i ekspresivni gestovi) mogu se razumeti kao kvalitativna određenja "tehničkog" gesta. O pijanističkoj tehnici, njenim principima i pravilima, napisani su brojni praktični priručnici. Oni predstavljaju važan izvor saznanja o pijanističkom gestu. U narednom poglavlju sledi kratak istorijski pregled literature napisane o pijanističkoj tehnici. Ova literatura predstavlja svojevrsno svedočanstvo o relevantnosti teorijskog proučavanja pijanističke izvođačke prakse koje traje gotovo koliko i sama pijanistička umetnost.

### 3.1. Istorijski pregled literature o pijanističkoj tehnici

Pijanistička tehnika u užem smislu reči, mogla bi se razumeti kao način na koji pijanista svira, to jest "izvodi" muzičko delo. O "umeću", "veštini", "pravom načinu" i "tehnici" sviranja na klaviru, u prošlosti je napisan značajan broj radova. Na čelu impozantnog spiska metodičkih napisa o izvođaštvu nalaze se Kuprenov (François Couperin) tekst *Umetnost sviranja na klaviru* (1717) i Bahov (Carl Philip Emanuel Bach) glasoviti *Ogled o pravom načinu sviranja na klaviru* (1753). Bahov *Ogled* posebno je značajan,<sup>75</sup> jer je, prema oceni mnogih istoričara i muzikologa, uticaj ovog teksta evidentan u svim metodičkim napisima objavljenim do 1830. godine (Šonberg, 1963: 23).

Posle 1830. godine klavir postaje dominantni instrument u gotovo svim sferama društva. Kako slobodno ocenjuje Harold Šonberg (Harold C. Schonberg), klavir je u XIX veku odigrao važnu ulogu u popularizaciji muzike, kao što je to učinio gramofon u XX veku (Ibid: 110). U vreme procvata romantizma (od te 1830. godine) centri kulture, poput Pariza, imaju u upotrebi klavir kakav danas poznajemo. Pijanisti su smatrani za popularne vitezove "novog" vremena, jer su, koristeći sve potencijale koje je tehnički usavršen instrument omogućavao, donosili na scenu virtuosno nasleđe Paganinija (Niccolò Paganini).<sup>76</sup> To je vreme popularizacije "velikih" gestova izvođača. Pijanisti su se proglasili za "gospodare stvaralaštva". Na sceni su ruke podizali visoko i spuštali su ih „sa praskavom sonornošću, pri tom neobično uvijajući telom“

---

<sup>75</sup> Interesantno je da se u ovom eseju Emanuel Bah osvrnuo i na specifičnosti i potencijale ondašnjeg novog instrumenta *pianoforte*. Bah je napisao: „noviji instrument Fortepiano, ako je čvrsto i dobro izrađen, ima mnoge prednosti, bez obzira na to što njegova mehanika zahteva naročito izučavanje, koje nije bez teškoća. Dobro zvuči i kad je sam, i kad je u ne previše složenim kompozicijama; međutim, uveren sam da dobar klavikord, izuzev što mu je zvuk slab, ima iste one divote kao prethodni, a prednost su mu vibrato i držanje tona, jer nakon udara svakoj noti mogu da saopštimo dodatni pritisak. Klavikord je, prema tome, instrument prema kom se o klaviristi najtačnije može suditi“ (Bah, 2013: 16).

<sup>76</sup> Mnogi ondašnji kompozitori, među kojima List (Liszt) i Šuman (Schumann), pisali su klavirske komade koristeći se temama iz Paganinijevih violinskih *Kapriča* (*Capriccio*).

(Ibid: 112). Napuštena je suzdržana izvođačka estetika pređašnjih uzora. Klavirska tehnika koja je ranije obuhvatala samo prste i šake, takozvani "prsti uz dirke", sada koristi i druge elemente izvođačkog aparata: zglob, celu ruku, pa čak i celo telo, a dominantni principi romantičarske klavirske, odnosno pijanističke tehnike postaju „snaga i estradnost“ (Ibid).<sup>77</sup>

U Danlijevom (John Feltham Danneley) *Muzičkom rečniku (An Encyclopaedia or Dictionary of Music*, London: Preston) iz 1825. godine,<sup>78</sup> uvršten je naziv *recit* koji potiče „od francuske reči *éciter*, opšti naziv za pevanje jednog pevača ili izvođenje na jednom instrumentu“. Od 1840. godine Franc List uvodi u izvođačku praksu instituciju *klavirskog resitala*, odnosno *solističkog koncerta*. Menja se i publika koju u to vreme većinom čine pripadnici srednjeg staleža i koja počinje da plaća za prisustvovanje koncertu. Širom Evrope otvaraju se konzervatorijumi (Pariz 1795, Milano 1808, Napulj 1808, Prag 1811, Beč 1817, London 1822, Brisel 1823, Lajpcig 1843, Minhen 1846). Od šezdesetih godina XIX veka evropska publika postaje sve obrazovanija, a programi sve više liče na današnje. U XIX veku pijanisti su svirali mnogo i često. Njihova izvođačka praksa mogla bi se definisati kao "eksperimentalna". Promene su obilovale intenzitetom i brzinom kakve je bilo teško teorijski pratiti. Verovatno je to jedan od razloga zašto su pijanisti iz tog perioda, spram svoje izuzetno potentne prakse, ostavili srazmerno malo metodičkih zapisa. Bilo je pokušaja, ali ostaje činjenica da gotovo niti jedan dovoljno jasan i sistematičan metod nije potekao iz njihovog pera.

Drugu polovinu XIX veka i naročito prvu četvrtinu XX veka obeležila je aktivnost učenika Franca Lista i Teodora Lešetickog (Theodor Leschetizky). Tokom poslednje četvrtine XIX veka teoretičari su raspravljali o mnogim problemima u oblasti pijanistike. Osim konstantno aktuelne polemike oko takozvanog *rubata*,<sup>79</sup> početkom XX veka raspravljalo se o mišićnom sistemu i načinima pomoću kojih bi bilo moguće doprineti relaksiranoj i nepogrešivoj proizvodnji tona, te besprekornoj tehnici (Šonberg, 1963: 259). Brojni metodičko-didaktički i

---

<sup>77</sup> Dogantan Dak (2011: 252) piše da se klavirska tehnika dramatično promenila u poslednjih 300 godina usled promena samih klavijaturnih instrumenata. Posledično su usledile i promene izvođačkih pokreta. Počeci moderne pijanističke tehnike najčešće se vezuju za učenje Ludviga Depea (Luwig Deppe, 1828-90) koji je isticao važnost nadlaktice i ramenih mišića, a koji su veoma retko pominjani u ranijim metodološkim priručnicima baziranim na "tehnicu pristiju". Za detaljniji pregled promena u klavirskoj tehnici videti rad Geriga (1990).

<sup>78</sup> Dostupno na:

[https://books.google.rs/books?id=Q9gGAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=sr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.rs/books?id=Q9gGAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=sr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) (pristupljeno 14.10.2018.)

<sup>79</sup> Izraz *rubato* označava ekspresivan oblik muzike koji je deo fraziranja. U rečniku muzičkih termina (sa izgovorom) i biografskim podacima muzičara romantičnog naslova *The Musiclover's Handbook* Džona Kliforda (Cliford) izdatom u Njujorku 1911. godine, navedeno je da se muzički izraz *tempo rubato* (što na italijanskom znači "ukradeno vreme") odnosi na izražajnu i ritmičku slobodu postignutu laganim ubrzavanjem i usporavanjem brzine dela po vlastitom nahodjenju soliste ili dirigenta (Cliford, 1911).

teorijski tekstovi napisani su povodom tih pitanja.<sup>80</sup> Pijanista Aleksandar Serdar objavio je kompilaciju pregleda značajnijih tekstova iz ovog perioda u svojoj zbirci *Razvoj pijanističke tehnike* (2012). Priručnik sadrži „pregled i analizu nekih od najvažnijih knjiga napisanih o klavirskoj tehnici od kraja XIX veka“, načinjenu prema ličnom izboru autora (Serdar, 2012: 15). U knjizi su predstavljene zbirke tehničkih vežbi sledećih pijanista: *Nova formula sviranja na klaviru* (1915) Vasilija Safonova (Василий Ильич Сафонов), *Kompletna škola klavirske tehnike* (1908) i *Vežbe za nezavisnost prstiju* (1898) Isidora Filipa (Isidor Phillip), *Racionalni principi klavirske tehnike* (1928) Alfreda Kortoa (Alfred Cortot), *Osnove metoda Lešeticki* (1902) Malvin Bre (Malwine Bree), *Osnovni principi klavirske tehnike Lešetickog* (1903) Mari Prentner (Marie Prentner) i na kraju *The Taubman Technique – Virtuosity in a Box* (DVDs), metoda Doroti Taubman (Dorothy Taubman). Iako su u priručniku (prema rečima Dragana Šobajića) „po prvi put sabrani i obrađeni radovi četiri vodeća metodičara, različitih provenijencija, koji do sada nisu prevedeni kod nas“ (Ibid: 11), opredeljenjem da u fokus svojih razmatranja postavi „anatomsku stranu funkcionisanja klavirske tehnike“, odnosno da se „u svom radu bavi prevashodno spoljašnjom, dakle skeletno-muskularnom stranom funkcionisanja klavirske tehnike“ (Ibid: 10), naspram tradicije „psihotehničke škole pijanizma“ kojoj i sam po svom pijanističkom obrazovanju pripada, autor je pokušao da pruži detaljnu sliku fizičkog aspekta proizvodnje tona na klaviru, ali na uštrb isto tako važnog elementa pijanističke prakse ispoljenog kroz umetnički pristup interpretaciji muzičkog dela. Čini se da i sam autor skreće pažnju na ove dve razdvojene problemske dimenzije kada piše da je metoda Doroti Taubman, koja spada među najmodernije pristupe klavirskoj tehnici i koja je konstruisana sa ciljem da osposobi pijaniste da sviraju bez fizičkih povreda telesnog aparata, zapravo uspešno „prikazala ono što se godinama govorilo u Rusiji: [...] da se od bilo koga može napraviti profesionalac, ali ne i umjetnik“ (Ibid: 245). Ako se uzme u obzir da je autorima istorijske literature u oblasti klavirske pedagogije zamerano "metaforično" izražavanje, onda je izbor Aleksandra Serdara da svoje domete ograniči na čisto tehničko polje, bez relevantne estetičke polemike, razumljiv i donekle opravdan.

Jedan od relativno originalnih pokušaja razumevanja klavirske tehnike „kao načina dolaženja do interpretacije“ (Medić, 2017: 147) opisao je u opsežnoj studiji *O umeću sviranja klavira* (2011) Alen Frejzer (Alan Frazer). On tretira probleme klavirskog izvođaštva „sa

---

<sup>80</sup> Dogantan Dak (2011: 253) navodi neke od važnih tekstova o pijanističkoj tehnici i pedagogiji s početka XX veka kao što su: *Touch and Technic* (William Mason, 1897), *The Act of Touch in all its Diversity* (Tobias Matthay, 1903), *The Physical Basis of Piano Touch and Tone* (Otto Ortmann, 1925), *The Levinskaya System of Pianoforte Technique and Tone-Colour Through Mental and Muscular Control* (Maria Levinskaya, 1930).

stanovišta tehnike i rešavanja pijanističkih problema“ (Ibid). Uz naslov koji više nego očigledno referira na jedan od najznačajnijih teorijsko-metodičkih radova iz oblasti pijanistike, čuveni esej *O umetnosti sviranja na klaviru* (1958) sovjetskog pijaniste i klavirskog pedagoga Nejgauza (Гѐнрих Густáвович Нейга́уз), Frejzerova studija takođe ne nudi konkretna sistemska rešenja interpretativnih problema savremene pijanističke izvođačke prakse. Na srpski jezik preveden Nejgauzov rad (1970), ostaje možda najbolja literatura o klavirskom izvođaštvu koju možemo pronaći na ovom govornom području. Nejgauzova najupečatljivija ideja odnosi se na zakon materijalističke dijalektike i pretpostavlja muzičko delo kao jedinstvo svih njegovih komponenata i bavljenje umetnošću uopšte. Za njega kao izvođača i pedagoga nadasve je „zanimljivo i poučno pratiti kako teza i antiteza dovode do sinteze u umetnosti, tačno kao i u životu!“ (Nejgauz, 1970: 202). Njegova misao u najvećoj meri reflektuje ideje Mine Dogantan Dak (2011) izražene u stavovima o nerazdvojivosti teorijski pretpostavljenih preskripcijskih muzičkih elemenata od njihove pragmatične izvođačke gestualne transkripcije.

Iznenadujuće sadržajan tekst o pijanizmu, njegovim tehničkim i intepretativnim problemima koji je napisan na srpskom jeziku je studija *Osnovi pijanističke umetnosti* (1952) Bogdana Milankovića. Ova naučna rasprava koju je još sredinom XX veka objavio tadašnji "Muzikološki institut Srpske akademije nauka" predstavlja hvale vredan trud vezan za uvođenje naučnog diskursa u umetničke oblasti preko konstrukcije originalnih teorijskih koncepata. Istorijski značaj ovog teksta ilustruje sledeći citat:

„Moram još da pobliže objasnim zašto sam u početku predgovora rekao da moja knjiga nije kompilacija, ni plod erudicije. Da sam to nameravao, čitavo izlaganje svelo bi se na istorijat dosadašnjih teorija, u kojem bi sav kriticism pretstavljao neku zbrku hipoteza i kategoričkih tvrdnja, a ovih je puna stručna literatura. To je bio razlog što sam nastojao da postavim jednu teoriju na egzaktno utvrđenim činjenicama u svim pitanjima, u kojima je to bilo moguće, a da odvojim one pojave koje ne mogu da budu predmetom nauke, jer su delom subjektivne, a delom imponderabilne<sup>81</sup> prirode. [...] Pošto ova knjiga pokušava da samo načelno reši osnovne probleme klavirske tehnike i interpretacije, njenim predmetom nisu mogla da budu pitanja metodike, tj. one nauke koja se bavi pitanjem na koji način i kojim sledom kao i pomoću koje literature treba da se vodi klavirski pitomac do kraja njegovih studija. Nije ni istorija klavirske muzike

---

<sup>81</sup> Termin "imponderabilan" označava nešto nemerljivo po težini, nešto što se ne može izvagati ili je bez težine.

mogla da postane njenim predmetom, jer bi to prešlo njen okvir i daleko povećalo njen obim“ (Milanković, 1952: 10).

Na istom mestu autor piše: „Ne sumnjam da će se među čitaocima moje knjige naći takvih koji će moći dalje da izgrađuju i usavrše ono oko čega sam se toliko trudio i da će im to biti utoliko lakše, ukoliko sam uspeo da im uštedim izvesne predradnje“ (Ibid). Šteta je što sadržaj ove vredne studije nije imao veći uticaj na akademski pijanizam u Srbiji, jer se čini da studija svoje poštovaoce pronalazi tek u drugoj deceniji XXI veka.

Veliki broj teorijskih radova sistematizuje elemente klavirske tehnike na načine koji su podudarni u značajnoj meri. Izuzetno vredan doprinos ovoj problematici predstavlja pomenuta zbirka Šenkerovih eseja *The Art of Performance*. Sakupljeni i revidirani tekstovi o klavirskoj tehnici i interpretaciji, jednostavnim rečnikom, kvalitetno oprimereno, a istovremeno sažeto, poentiraju samu suštinu fenomena "izvođenja muzičkog dela (na klaviru)". Hajnrih Šenker bio je istaknuti muzički teoretičar, muzički kritičar, pedagog, pijanista i kompozitor. Njegov rad ima neuporedivu širinu jer pruža ekskluzivan pogled na materiju iz nekoliko pespektiva, pri tom ukrštenih u mnogim tačkama i sferama preseka. Osim toga, Šenker opravdano naslovljava jedan od svojih eseja, po kom je kasnije naslovljena i ova posthumno objavljena zbirka, kao *Umetnost izvođenja*, ne ograničavajući domet isključivo na klavirsko izvođaštvo. Premda je u celoj zbirci akcenat gotovo isključivo na klavirskoj tehnici i interpretaciji, Šenker kroz ove eseje ukazuje na zajedničke principe izvođenja muzike koji se mogu primeniti kako na pojedinačne instrumente, tako i na orkestar u celini. Nacrt za monografiju koju je u jednom momentu nameravao da naslovi kao *Entwurf (Versuch) einer Lehre vom Vortra. Ein Beitrag zur Verbesserung/Reform des Klavierspiels im Besonderen, odnosno Nacrt (Esej) o Studiji izvođenja* (sa primarnim doprinosom umeću klavirskog izvođaštva), Šenker je napisao 1911. godine.<sup>82</sup> Naslov *Eseja* trebalo je da reflektuje jedan drugi *Versuch*, znameniti *Ogled o pravom načinu sviranja na klaviru* Karla Filipa Emanuela Baha. Bahovo delo Šenker je najbolje pozanavao i te ideje nalazile su se u temelju njegovih vlastitih napora (Schenker, 2000: xiii). Osim toga, ovakav naslov objasnio bi i zašto je Šenkerov *Vortrag*, odnosno *Izvođaštvo*, adresirano gotovo ekskluzivno na pijaniste. Šenker, koji je i sam svirao klavir, smatrao je da je upravo pijanista izložen najvećoj opasnosti od upadanja u zamku lošeg, odnosno pogrešno

---

<sup>82</sup> Šenker je svoj inicijalni esej o klavirskom izvođaštvu pisao godinu dana nakon što je Debisi objavio svoju prvu svesku prelida (1910), odnosno kompozicija koje predstavljaju „vrhunac u Debisijevom stvaralaštvu na polju klavirske muzike i najčistije reprezentuju njegov impresionistički stil“ (Mladenović Popović, 2008:73). Posebno je inspirativno uočiti vezu između zakonitosti izvođenja o kojima piše Šenker i Debisijevih najznačajnijih pijanističkih kreacija, jer se u oba slučaja radi o izrazima nastalim u istom istorijskom okviru i iz pera najznačajnijih muzičara tog vremena.

kalkulisanog izvođenja, zbog toga što čisto mehaničko aktiviranje dirki nije uslovljeno nekim od prirodnih ograničenja kojima podležu prakse pevača i duvača (gde se izvođači koriste vlastitim dahom), ili gudača (koji su limitirani dužinom i pokretima gudala). Ideal kojem svi izvođači moraju da teže u svom umeću (re)produkcije muzike, sadrži u svom prirodnom (muzičkom) idiomu ljudski glas. Premda se u odabiru referentne literature kojom je uprimerio svoj esej "o umetnosti izvođenja" Šenker oslonio skoro u potpunosti na klavirska dela (pre svega Betovena i Šopena), bilo bi nepravedno ne priznati da je opredeljenje za potonji naslov opravdan utoliko pre jer je sve što autor piše o izvođenju na klaviru primenjivo i na druge instrumente. O tome je Šenker pisao na sledeći način:

„Bez obzira da li je napisana za orgulje, klavir ili violinu, muzika je pre svega muzika (kada je dobra), a sve instrumentalne partikularnosti su kroz zajedničke karakteristike daleko više unificirane nego što su odvojene varijacijama u konstrukciji aparata. I kada bi trebalo da razmišljamo o ‘idealnom instrumentu’ koji je sadržan u osnovi svih postojećih, to bi morao biti ljudski glas koji, kao najprirodniji umetnički alat, ispunjava svojom dušom sve diminucije i glasovno-vođene (*voice-leading*) prolongacije, sa zakonima sopstvenog izvođenja, bilo kako da su razvijeni i na bilo koji instrument da su primenjeni. [...] To potvrđuje i istorija muzike“ (Schenker, 1994: 48, citirano u: Schenker, 2000: xiii).

Iako postoje indicije da je Šenker o ovoj tematici razmišljao duže od dvadeset narednih godina (sve do svoje smrti 1935. godine), skicirani tekst monografije ostao je neobjavljen sve do 1958. godine. Zbirka je prevedena na engleski jezik i objavljena tek 2000. godine. Prema rečima urednika knjige (Heribert Esser), ovaj tekst je veoma značajan između ostalog i zato što prezentuje svoj sadržaj na izrazito „individualan, nekonvencionalan način, objedinjujući čitavo bogatstvo dragocenih, stimulativnih ideja i sugestija, pa je posthumno objavljivanje ovog teksta više nego opravdano, uprkos spoznaji da to možda nije ‘knjiga’ kakvu je sam Šenker nameravao da napiše“ (Ibid: xii).

### **3.2. Pijanistička tehnika kroz prizmu teorije o gestu**

Hatenova polazna ideja o gestu kao "signifikantnom energetsom oblikovanju kroz vreme" dovoljno je generalizujuća da uključuje sve forme smislenih ljudskih pokreta. Pokreti kojima pijanisti (re)kreiraju muzičko delo, trebalo bi da budu okarakterisani kao jedna od

najkompleksnijih formi ljudskih pokreta.<sup>83</sup> Osnovna funkcija ovih pokreta je da proizvedu zvuk na klaviru. Zato ovi pokreti spadaju u korpus fenomena na koje je moguće primeniti Hatenovu teoriju o *muzičkom*, odnosno preciznije rečeno *zvučnom* gestu, čija interpretacija prema Hatenu podrazumeva „širok raspon gestualnih kompetencija, uključujući vizuelnu notaciju i korelaciju *auralnog* gesta sa drugim senzornim, motornim i afektivnim oblastima ljudskog iskustva“ (Hatten, 2004: 95). Iako je Hatenov primarni fokus usmeren ka interpretaciji gestova impliciranih u notnim partiturama, on ne osporava legitimitet izvođačima koji kroz performativni pokret (re)kreiraju dinamička kretanja i gestovna značenja.

Pitanjem relacije između pojmova *kreacije* muzičkog dela i njegove *re-kreacije* bavili su se mnogi muzički mislioci. Dominantan stav prema kojem kompozitor *kreira* muzičko delo (najčešće zapisano u notnoj partituri), a izvođač zatim to delo performativno *re-kreira*, u smislu da ga u zvuku oživljava, čini se na prvi pogled krajnje logičan. Ipak, kad je pijanizam u pitanju, ova dva pojma su u znatno većoj meri povezana. Tako se može postaviti sasvim opravdano pitanje da li je Hatenova premisa (koju pretpostavljaju i mnogi drugi teoretičari) prema kojoj izvođenje muzike nije neophodno za razumevanje iskustva otelovljenja gesta utemeljena u realnim i pragmatičnim okvirima. Ova premisa je sasvim izvesno relevantna na nivou percepcije (pa i recepcije), ali ostaje pitanje da li je validna i na nivou kreacije? Značajni kompozitori klavirske muzike (kao što je slučaj i sa Debisijem) često su bili spretni i umešni pijanisti. Šenker je tvrdio da su veliki majstori kompozicije morali biti smatrani za najbolje izvođače. On piše da „može delovati čudno, ali bolji izvođač ne mora nužno biti onaj ko se sviranjem bavi profesionalno i tako zarađuje za život; to u većem stepenu može biti neko ko izgleda kao da to radi usput“ (Schenker, 2000: 4). Za ilustraciju ove tvrdnje Šenker navodi Betovenove reči upućene Tomašku (Tomaschek)<sup>84</sup> 1814. godine:

„Uvek se znalo da su najveći pijanisti bili ujedno i najveći kompozitori, ali kako su oni svirali? Ne kao današnji pijanisti, koji jedino jure gore-dole preko dirki u pasažima koje su naučili napamet. Šta to znači? Ništa! Pravi klavirski virtuoz kada sviraju, daju nam nešto međusobno povezano, celinu. Kada bi se to zapisalo, moglo bi biti prihvaćeno kao dobro komponovano delo. To je bilo sviranje klavira. Ostalo je ništa!“ (Krehbiel, 1964: 37, citirano u: Schenker, 2000: 85).

---

<sup>83</sup> „Piano playing is one of the most complex motor acts performed by the human being / sviranje klavira je jedno od najkompleksnijih motoričkih činova koje ljudsko biće može da izvede“ (Koschevitsky, 1995: iii).

<sup>84</sup> Vaclav Tomašek (Václav Jan Křitel Tomášek, 1774-1850) bio je češki kompozitor i pijanista. Radio je u Pragu gde je bio jedan od najvažnijih klavirskih pedagoga svog doba.



Ovakva svedočanstva o sinergiji izvođačkog i kompozitorskog gesta (to jest *re-kreativnog* i *kreativnog*) objedinjenih u jednom telu i umu, mogu ukazati u najmanju ruku na ishitrenost pretpostavke da izvođački gest nužno *re-kreira* muzičko delo. Možda bi tu vezu trebalo istražiti i kroz obrnutu relaciju, u smislu da li je moguće da performativni gest u stvari prethodi kompozitorskom gestu.<sup>85</sup> Najbliži oblik *kreacije* koji bi ilustrirao ovu relaciju bila bi spontana izvođačka improvizacija.<sup>86</sup> Jedan od ciljeva ove disertacije je da ukaže na mogućnost prema kojoj je Debisi osmislio svoje klavirske prelude kao slobodne improvizacije, te da je u tom konkretnom slučaju izvođačko iskustvo prethodilo kompozitorskom.

Sledeći korak u ovoj studiji usmeren je ka razmatranju i sistematizaciji pojedinačnih elemenata spektra pijanističkih izvođačkih gestova. Ovi pokreti, posredstvom čijeg izvođenja nastaje produkcija zvuka na klaviru, direktno su uslovljeni izvođačevim razumevanjem zapisa i njegovom performativnom tehnikom, koja opet zavisi od kapaciteta diktiranih tehničkom konstrukcijom instrumenta.

U poglavlju svoje zbirke naslovljenom *The Technique of Playing the Piano* (2000: 7-17), Hajnrh Šenker kaže da je u odnosu na sve druge instrumente (poput violine ili glasa), priroda klavira sve vreme bila pogrešno shvaćena. S tim u vezi on ukazuje na neophodnost uviđanja činjenice da „tekstura klavirske kompozicije često uključuje orkestarske elemente“, te da bi se ovladalo tim „melodijskim i harmonskim zahtevima, potrebno je daleko više veština nego za čisto horizontalnu liniju violinskog ili vokalnog parta“ (Ibid: 7). To znači da bi istinsko razumevanje klavira zahtevalo od svirača da ostane u proksimitetu (bliskom srodstvu, neposrednoj vezi) sa žičanim instrumentima i glasom, kao i sa orkestrom u celini. Kao argument, Šenker podvlači razliku koja je proistekla kao posledica nastajanja tadašnjeg „novog, specijalnog pijanističkog stila“ (Ibid.). Kako svedoči Šenker, ovaj stil „pažljivo izbegava sve što bi moglo da pretvori klavir u ekspresivni instrument poput violine ili glasa“ i zato „veliki majstori kompozicije“, kad je u pitanju ekspresivnost, upotrebljavaju klavirsku tehniku identičnu tehnici koju koriste drugi instrumenti (Ibid: 7-8). Iz tog razloga Šenker klasifikuje klavirsku tehniku u odnosu na produkciju efekata poznatih kroz stariju pevačku i instrumentalnu izvođačku tradiciju, kao i kroz efekte koje produkuje orkestar u celini.

---

<sup>85</sup> Uporediti sa tezom Nikolasa Kuka (Cook, 2003b) prema kojoj „gest kreira značenje, pre nego što ga samo reprezentuje“ (videti drugo poglavlje, strana 41, fusnota 42).

<sup>86</sup> „Notacija, zapis muzičkog komada je pre svega genijalno pomoćno sredstvo da zadržimo neku improvizaciju, kako bismo joj omogućili da iznova nastane. Notacija se prema njoj odnosi kao portret prema živom modelu. Izvođač mora da krutost znakova razreši, i da ih stavi u pokret“ (Buzoni, 2014: 25).

### 3.3. Pevanje na klaviru

Prvi element klavirske tehnike Šenker artikuliše kao "*Piano Singing*", odnosno "pevanje na klaviru".<sup>87</sup> Ovaj termin Šenker koristi kada referira na primenu principa vokalne tehnike i gudačkih instrumenata na klavir.<sup>88</sup> *Piano Singing* Šenker definiše kao „*potiskivanje vazduha* kroz gore-i-dole pokrete ruke – kao što gudalo pritiska žicu: pritisak ↓ - ↑ refleks“<sup>89</sup> (Ibid: 8). Engleski glagol *stroke* ima višeslojnu konotaciju. Objasnjava se opisno kao „ponavljajući pokret ruke sa nežnim pritiskom preko neke površine“.<sup>90</sup> Sinonim za ovaj glagol je *caress*, odnosno *milovati*.<sup>91</sup> Izraz *stroking of the air* moguće je prevesti doslovno kao *guranje/potiskivanje vazduha*, i to bi moglo referirati na bazičnu vokalnu tehniku kada pokretanjem dijafragme telo potiskuje vazduh koji onda izaziva vibriranje glasnica. U prenesenom značenju ovaj izraz može biti analog izrazu *the bow strokes the string*, odnosno *gudalo pritiska žicu*, što daje referencu na analogiju sa izvođaštvom na gudačkim

---

<sup>87</sup> U svom epohalnom eseju *O pravom načinu sviranja na klaviru* iz 1753. godine, Karl Filip Emanuel Bah je savetovao sledeće: „Veliku korist i olakšicu u svom sviranju imaće onaj ko u isto vreme ima priliku da uči pevanje i da vredno sluša dobre pevače“ (Bah, 2013: 20). U savremenom školskom sistemu, obrazovanje profesionalnog pijaniste traje najmanje petnaest godina. Nije retkost da svoje prve korake budući pijanisti naprave još u najranijoj dobi. Od prvih susreta sa klavirskom, uobičajena je nastavna praksa u kojoj se insistira upravo na ovom kvalitetu kreiranja i produkcije tona, na njegovoj *pevnosti*. Nejjauz u svom čuvenom eseju *O umetnosti sviranja na klaviru* piše da bi trebalo „uklesati u mramor u svakoj učionici klavira po školama i konzervatorijumima“ reči Antona Rubinštajna (Антон Рубинштейн) kojima je umetnik pokušao da objasni snažan utisak koji je njegovo sviranje ostavljalo na slušaocima, a one glase: „verovatno to proizilazi iz ogromne snage (moći) tona, a naročito iz toga što sam ja uložio mnogo truda da postignem pevanje na klaviru“ (Nejjauz, 1970: 67).

<sup>88</sup> Za razliku od gudačkih i duvačkih instrumenata, koji mogu da proizvedu ton čiji je intenzitet linearan, to jest ne opada u vremenu u toku kog je moguće ravnomerno ispuštati dah ili prevlačiti gudalo preko žice, ton proizveden na klaviru ima najjači intenzitet u momentu dejstva na žicu i nakon toga intenzitet tona konstantno slabi ili opada. Sa mehaničkog aspekta zaista je teško objasniti kako to zvuk koji ne može da održi nepromenjenu jačinu intenziteta uopšte može da peva. Za odgovor na ovo pitanje Šenker koristi reč "dissembling" koja znači "simuliranje". Ovaj izraz možda najpreciznije pojašnjava kako je to, uprkos mehaničkim ograničenjima, moguće postići efekat "pevanja na klaviru". Odgovor je "putem simulacije pevanja". Uostalom, sam Šenker kaže da „istinska tajna umetnosti izvođenja leži u sledećem: pronaći osobene načine simulacije kroz koje je – preko efekata – moguće realizovati modalitet notacije“ (Schenker, 2000: 6).

<sup>89</sup> Tačan tekst na engleskom glasi: „*stroking of the air* through up-and-down motions of the hand – as the bow strokes the string: pressure ↓ - ↑ reflex“ (Schenker, 2000: 8).

<sup>90</sup> "To stroke" means "to move one's hand with gentle pressure over (a surface, especially hair, fur, or skin), typically repeatedly; caress" (<https://translate.google.com/#en/sr/stroking>).

<sup>91</sup> Generacije francuskih pijanista počevši od Fridriha Kalkbrenera (Friedrich Kalkbrenner), negovale su vrlo nežan, „rafinirani, donekle mazići [...] dodir 'caressando' kao dodir pri kome je dirka dodirnutu od polovine ka spoljnjem kraju“ (Serdar, 2012: 57). Ovu tehniku, proizašlu iz tradicije slavni francuskih klavirista XVIII veka, naročito su oplemenili Frederik Šopen i Klod Debisi. O "milujućem" klavirskom dodiru svedoči i Karl Filip Emanuel Bah kada piše da „pri stalnom sviranju isključivo klavirkorda, čovek se navikne da dirke previše miluje, pa sledstveno tome, sitni detalji neće uvek izlaziti, budući da ne daje dovoljno pritiska za udar na tangente čembala“ (Bah, 2013: 18-19). O "caressando" dodiru, francuskoj školi pijanizma, kao i Debisijevoj klavirskoj tehnici, biće reči u sledećem (četvrtom) poglavlju.

instrumentima. Zanimljiva je i upotreba reči *air*, koja osim što označava *vazduh*, takođe može biti i sinonim za *ekspresiju*, odnosno *izraz*.<sup>92</sup> To dalje implicira ideju da bi ovaj izraz mogao da simbolizuje upravo *milozvučnost*, odnosno *pevnost klavira*, to jest *Piano Singing*. Ovaj pokret kojim se klavir tretira poput vokalnog instrumenta, Šenker opisuje na sledeći način:<sup>93</sup>

1. Utisnuti dirku sa pritiskom. Dirku ne dodirivati bez razmišljanja; ruka se mora spustiti na odgovarajući način kako to zahteva *light-point* [ovim terminom Šenker naziva note koje zahtevaju poseban naglasak ili isticanje].
2. Kratak refleks<sup>94</sup>  
Duži refleks – postepeno oslobađanje (Ibid).<sup>95</sup>

Svaki specifičan, odnosno jasno definisan ili identifikovan detalj zahteva zaseban potisak ruke.<sup>96</sup> Svaki pokret oblikovan u akciji "pritisak-potisak", mora biti pripremljen pre nego što se izvede, poput uzmaha gudačkom kod sviranja na gudačkim instrumentima ili uzimanja daha pri sviranju na duvačkim instrumentima, i ne sme se prekidati tokom niza tonova koji čine definisani muzički detalj (kao što ni u govoru ne prekidamo iskaz između reči, ili još manje slogova tih reči, koje čine smislen iskaz). Ruka oblikuje "iskaz" unapred,<sup>97</sup> kao što svako ko

---

<sup>92</sup> "Air" also means "an impression of a quality or manner given by someone or something; expression" (<https://translate.google.com/#en/sr/air>).

<sup>93</sup> Interesantno je primetiti da za termin "izvođenje" Šenker ne koristi osnovu glagolske imenice "performing", već nešto manje fleksibilnu reč "execution", čije konotativno polje više referiše na generalizovane zakonske obligacije, a manje na autentičnu kreativnu aktivnost kao što je slučaj sa prvim terminom koji je danas u širokoj upotrebi.

<sup>94</sup> "Refleks" označava fiziološki nevoljnu radnju živaca i mišića izazvanu nadražajem spolja, prenesenu nervnom centru, pa onda odvodnim živcima opet ka delu na koji je uticao nadražaj. U pijanističkom diskursu "refleks" bi bio prirodna posledica akcije, njen nesvesni odraz poput automatskog odgovora na stimulans.

<sup>95</sup> U pijanističkoj terminologiji često su u upotrebi fizički pojmovi. Zbog preciznijeg razumevanja objašnjenja akcija čijim dejstvom se proizvodi zvuk na klaviru, trebalo bi pojasniti najčešće upotrebljavane termine preuzete iz fizike. "Pritisak" je fizička veličina koja opisuje delovanje sile na površinu. "Sila" je fizička veličina kojom se opisuje mera uzajamnog delovanja tela i njegove okoline, što može uzrokovati promenu brzine, smera, pravca ili oblika tela. Te su promene povezane sa količinom kretanja (impulsom, momentom sile) i energije tela. U klasičnoj mehanici "impuls" ili "momenat sile" je proizvod mase tela i njegove brzine. U fizici "energija" je svojstvo koje mora biti preneto na objekat da bi izvršio rad (ili da bi se zagrejao), i može biti konvertovano u drugi oblik, ali ne može biti kreirano ili uništeno. Pritisak tela u prirodi možemo da vidimo na osnovu postojanja tragova tela, na primer u pesku ili snegu, a vrednost pritiska ocenjujemo na osnovu dubine tragova. Pokret ruke (pritisak-refleks) koji proizvodi efekat "pevanja na klaviru", kako ga je opisao Šenker, klavirski pedagozi u svojoj nastavnoj praksi najčešće poredi sa utiskivanjem najšire moguće površine jagodice prsta u refleksibilnu podlogu (poput utiskivanja prsta u gumenu površinu). Što je veća površina prsta kojim se utiskuje težina ruke (po potrebi i drugih delova izvodačkog aparata kao što su ramena, gornji i donji deo trupa) i što je težina ruke (tela) koja se utiskuje manja, to je pritisak manji. Manji pritisak proizvodi kvalitetniji ton, manjeg intenziteta i potencijalno dužeg trajanja (sve dok demfer na poklopi klavirsku žicu i prekine njenu vibraciju koja zapravo proizvodi zvuk, a to se dešava prilikom podizanja prsta sa dirke i podizanja stopala sa demfer pedala, to jest poluge koja ukoliko je pritisnuta stopalom podiže prigušivače sa žica, i obrnuto, podizanjem stopala sa njene ručice prigušivači naležu na žice koje tako prestaju da vibriraju).

<sup>96</sup> "Potisak" je sila koja deluje na telo u smeru suprotnom od gravitacije. U principu, potisak je svaka sila koja gura telo, za razliku od sila koje ga vuku. To je zapravo pritisak odozdo, to jest sila koja deluje odozdo naviše.

<sup>97</sup> Šenker ovo pripremanje ruke "unapred" poredi sa kompozitorovim "razmišljanjem unapred" (2000: 8).

kreira neki smislen izraz razmišlja unapred, u skladu sa njegovom gestovnom naracijom. Šenker pojašnjava da to zapravo znači da **smisao fraze determiniše poziciju i pokret ruke**. Pri tom ruka ne mora ostati u nepromenjenom položaju, već se mora prilagoditi smislu narativnog izraza (Ibid: 8-9). Ova Šenkerova teza, prema kojoj „smisao fraze determiniše poziciju i pokret ruke“, ima naglašen značaj u kontekstu teme ove disertacije jer direktno implicira zaključak da ukoliko su pozicija i pokret ruke (odnosno telesna *postura* i telesni *gest*) kompatibilniji sa smislom (preciznije bi bilo reći "sadržajem")<sup>98</sup> fraze (odnosno muzičkog elementa), utoliko je funkcija telesnog gesta (ruke) kompletnija. Drugim rečima, Šenkerov iskaz govori u prilog tvrdnji da pijanista *telotvori* muzički sadržaj pokretima ruku.<sup>99</sup>

Mine Dogantan Dak takođe govori o pijanističkom pokretu ruke koji je nazvala "inicijativni gest". To je gest koji nastaje pre nego što muzička jedinica zapravo počinje da zvuči. Takav gest priprema momenat fizičkog kontakta između prstiju i instrumenta i, što je najvažnije, inicijativni gest ima suštinsko dejstvo na kvalitet tona kojim se kreira muzički izraz (2011: 252). Determinišuća odlika inicijativnog gesta koji rezultira "pevajućim dodirom" u sviranju klavira je da prsti i ruka usvoje fiksiranu poziciju pre utiskivanja dirki, tako da ritmička grupa koju ta pozicija ruke oblikuje pokazuje manje mikro-fluktuacija u intenzitetu zvuka (Ibid: 257).<sup>100</sup> Dogantan Dak naglašava da je važno primetiti da pevajući dodir nema efekat samo na jednu notu, već na grupu nota koja tako postaje „*muzička jedinica* ispoljena kroz inicijalni objedinjujući momentum koji gest obezbeđuje“, a kao „najznačajnije fenomenološko svojstvo 'pevajuće ruke'“ ona navodi to što za izvođača muzički događaj započinje sa početkom izvođenja telesnog gesta, pre inicijalnog kontakta sa dirkama (Ibid). S tim u vezi Dogantan Dak navodi:

„dok rasuđuje o tonu pijanista u to uključuje neke informacije koje nisu dostupne slušaocu [...] pošto pijanista kontroliše generisanje tona preko dirke, on(a) ima mnogo egzaktnija očekivanja i tako bolje prati mnoge sitne detalje događaja nazvanog 'ton'. Za pijanistu, ton počinje fizički kada prsti stupe u kontakt sa

---

<sup>98</sup> O distinkciji pojmova "smisao" i "sadržaj" muzičkog dela pogledati diskusiju u radu "Pijanizam kao narativna praksa" (Dinov Vasić, 2017: 334).

<sup>99</sup> Mada Šenker ne koristi izraz *telotvoriti*, njegove autentične reči na svojstven način svedoče o upotrebi pojmova vezanih za *telesnost* i *otelovljenje* u izvođačkom diskursu s početka XX veka: „Egzaktnom realizacijom modela notacije, koji je kompozitor u skladu sa svojim senzibilitetom jasno razmotrio, moguće je postići plastičnost izvođenja koje u potpunosti dozvoljava delu da se pojavi telesno, u svetlosti i senci“ (Šenker, 2000: 6).

<sup>100</sup> Nalazi Džonatana Dansbija (Dunsby, 1995) ukazuju na zaključke empirijskih istraživanja kojima je navodno utvrđeno kako profesionalci postizu da klavir peva. Prema navodima to se ne postiže glasnijim sviranjem melodijske linije „mada je i to takođe faktor, već najverovatnije pomoću mikro-auralnih anticipacija svake note koja podržava tu melodijsku liniju“ (67, citirano u Doğantan-Dack, 2011: 256).

dirkama (mentalno mnogo ranije) i uključuje sve moguće zvučne elemente udara koji zavise od dodira, kao i mehaničku povratnu informaciju preko aktivnosti dirke [...]. Zato je za pijanistu vremenski interval između kontakta prsta sa dirkom i kontakta čekića sa žicom (otprilike između 25 i 80 ms, što je moguće kontrolisati dodirrom) deo tona koji je percipiran, dok slušalac ima samo nejasnu ideju o aktivnosti tokom tog dela dodirivanja putem nivoa šuma koji inicira udar“ (Galembo et al, 1998, citirano u Doğantan-Dack, 2011: 258).

Dogantan Dak smatra da, naročito pri izvođenju "pevajućeg dodira", pijanista počinje da oseća i doživljava ton ranije, ne samo mentalno, već i fizički, tačnije od momenta kada u ruci fiksira gest, pre nego što čekići stupe u kontakt sa žicama i ton fizički zazvuči. Kinestetičke senzacije koje prate gest proizilaze iz prilagođavanja mišičnih tonusa koje pijanista pravi dok priprema impakt, a ta prilagođavanja su vođena "zvučnom slikom" željenog tona (odnosno mentalnom predstavom o željenom zvuku), kao krajnjem cilju gestualnog pokreta. Pijanisti znaju kakvu vrstu tona nameravaju da proizvedu i kakav dodir će to omogućiti. Postoje eksperimentalni dokazi koji sugerišu da pijanisti implicitno anticipiraju odgovarajući motorički program kojim produkuju ton samo na osnovu vizuelnog uvida u partituru (Jäncke, 2006). Dogantan Dak piše da pijanisti tokom vremena izgrade celu "biblioteku" kinestetičkih "slika" koje korespondiraju različitim bojama tona i koje tako postaju deo njihovog "tehničkog inventara" (Doğantan-Dack, 2011: 258). Zapravo, kinestetičke senzacije, gest i rezultirajući ton integrisani su u jedan objekat percepcije za izvođača.<sup>101</sup> Inicijativni gest je tako deo ritmičkog pokreta koji započinje sa auralnom slikom pevajućeg tona i pratećim prilagođavanjem mišića. Ovaj gest traje u kontinuitetu sve dok ruka ne bude imala potrebu da "diše" ponovo, pre nego što nastupi nova muzička jedinica koja mora da "peva".<sup>102</sup>

Celina koju reflektuju inicijativni gest i produkcija tona deo je i slušalačke percepcije, mada u svom iskustvu slušalac ne doživljava zvuk unapred na isti način kao izvođač. Dogantan Dak podseća da u empirijskim studijama izvođenja, merenja ekspresivnih varijabla počinju sa nastupom samog zvuka nakon dejstva tela na dirku, što znači da dokle god ne postoji fizički zvučni fenomen, ovi uređaji nemaju šta da mere. S druge strane, Dogantan Dak tvrdi da inicijativni gest ostavlja svoj otisak i na kvalitet tona koji slušalac može da iskusi (Ibid: 259).

---

<sup>101</sup> Dogantan Dak se poziva na Ortmanovu izjavu iz 1929. godine, za koju smatra da ukazuje upravo na ovo jedinstvo. Ortman piše da „svirač zamišlja otpor dirke, te tako priprema brzinu kontrakcije mišića, neophodnu fiksaciju zglobova, pre nego što dohvati dirku [...]. Ova slika može da funkcioniše veoma precizno, i od njene preciznosti zavisi da li će svirač dobiti željeni rezultat“ (Ortmann, 1929: 87, citirano u Doğantan-Dack, 2011: 258).

<sup>102</sup> Navodno je u vezi ovoga Franc List rekao Antonu Rubinštajnu: „Ima više ritma između nota nego u samim notama“ (Gerig, 1990: 274, citirano u Doğantan-Dack, 2011: 259).

Ona se poziva na jedno od istraživanja u kojem se kaže da slušaoci ne čuju samo nastup zvuka, jer su dejstva prstiju na dirke „ugnježdjeni događaji, prinudni i izazvani, te zato ozakonjeni posebno na akcije izvođača. Čuti nastajanje zvuka (udar), isto je što i čuti pokret izvođača. Dinamički vremenska trajektorija ovih gestova reflektovana je u rezultirajućem zvučnom toku“ (Shove & Repp, 1995: 60, citirano u Doğantan-Dack, 2011: 259). Dogantan Dak preciznije pojašnjava da ovi nalazi ukazuju na to da „**zvuk ne proizvodi sam udar, već gest koji dovodi do udara**“ (Ibid: 259).

Zanimljiva je još jedna pojava koja je, prema nalazima Dogantan Dak, potpuno neistražena u studijama izvođaštva, a odnosi se na pretpostavku da „inicijativni gest igra važnu ulogu u slušalačkom iskustvu i kroz način na koji deluje na izvođača“ (Ibid). Ovaj aspekt muzičkog izvođaštva sporadično se pominje u nekolicini radova (Persson 2001, Davidson & Correia 2002), ali bez relevantnog problemskog odnosa koji bi detaljnije objasnio ovu pojavu, naročito s aspekta telesnog utemeljenja involviranog u motivacione, emocionalne i kognitivne mehanizme delovanja samog izvođača. S druge strane, izvođači svedoče da u negovanju „sposobnosti deljenja osećanja sa svojim slušaocima, prvo razmatranje svakog pijanističkog pokreta ili gesta mora biti vezano za efekat koji taj gest ima na izvođača“ (Manshardt, 1994: 37, citirano u Doğantan-Dack, 2011: 259). Razmišljajući u tom pravcu, Dogantan Dak se poziva na „dobro poznatu hipotezu iz afektivne psihologije prema kojoj stvaranje određenih vrsta ekspresivnih pokreta može zapravo prouzrokovati da se osoba oseća na određen način“ (James, 1884). Ako se ova hipoteza usmeri na psihološki poredak o kojem Dogantan Dak kaže da je karakterističan za recepciju muzičkih sadržaja kod širih narodnih masa, a to je poredak slušanja koji funkcioniše po principu „osećati-prvo-izraziti-posle“, možda bi bilo moguće, kroz određenu "motoričku empatiju", zaista spoznati u zvuku koji se čuje „afektivni kvalitet izvođačkog kinestetičkog iskustva“ (Doğantan-Dack, 2011: 259).<sup>103</sup> To bi dalje značilo da „kompletno razumevanje prirode iskustva slušanja zahteva usmeravanje pažnje na fizičko stanje (odnosno *telesnost*) izvođenja“ (Ibid).

U završnici svog rada, Mine Dogantan Dak izražava nedvosmisleni sumnju u racionalnost spekulacija vezanih za svetonazore (koje dele i neki od istaknutih naučnih i

---

<sup>103</sup> U svom znamenitom *Ogledu* Emanuel Bah govori o pojavi koja bi se mogla nazvati "motoričkom empatijom". Bah je napisao: „Pošto muzičar ne može druge da dirne ako nije i sam dirnut, nužno je da bude u stanju samog sebe da postavi u sva raspoloženja koja želi podstaći kod slušalaca; on im prenosi svoja osećanja i na najbolji način ih pokreće da saosećaju. Na tavnim i tužnim mestima on je mračan i tužan. To se na njemu vidi i čuje. [...] Da sve ovo može proći bez i najmanje kretnje telom, tvrdiće samo onaj kog vlastita neosećajnost primorava da pred instrumentom sedi kao isklesana statua. Koliko god da je ružno gestikuliranje nepristojno i štetno, toliko je ono dobro korisno, budući da kod slušalaca pomaže našim intencijama“ (Bah, 2013: 169).

umetničkih autoriteta) prema kojima se dovodi u pitanje opravdanost potrebe za izvođenjem muzike. Autorkini argumenti proizilaze iz problematičnog poređenja izjednačavanja mogućnosti apstraktnog "čitanja" notnog teksta sa mogućnošću čitanja literarnog teksta "u sebi". Muzičari tokom svoje profesionalne prakse razvijaju mogućnost "čitanja" notnog teksta "u sebi". Međutim, čak i uvežbani profesionalci mogu posvedočiti da zamišljanje apstraktnog zvuka nije isto što i realna čulna senzacija koja nastaje kad čujemo konkretan zvuk instrumenta, sa svim osobinama koje takav poseban ton nosi. Takođe je važno napomenuti da je svako "čitanje" notnog teksta, bilo "izvedeno u sebi" ili u konkretnom zvuku, pristupačnije širem auditorijumu ukoliko je partitura koja se čita sastavljena od jednostavnih muzičkih elemenata (na primer ako je u pitanju jedna melodijska linija ili neka homofona faktura jednostavne harmonske pratnje), dok "čitanje" složenih (naročito komplikovanih polifonih faktura) podrazumeva visok stepen muzičkih "čitalačkih" kompetencija, koje u najvećoj meri razvijaju upravo pijanisti. Ova pojava je dobro poznata u savremenoj muzičkoj pedagogiji gde u svim njenim oblastima postoji predmet koji podrazumeva obligatorno izučavanje čitanja muzičkih partitura kroz njihovo sviranje na klaviru. Ova praksa zapravo je utemeljena na sličnosti između izvođačkih mogućnosti klavira i orkestra.

### 3.3. Analogija između klavira i orkestra

Klavijaturni instrumenti koji su u širokoj upotrebi od XVIII veka, tehnički su najsavršeniji. Postoje brojne objavljene studije koje iznose manje ili više ubedljive argumente u prilog ovoj tvrdnji (Sandor, 1981). Konstrukcija klavijaturnih instrumenata predstavljala je ne samo tehnološku inovaciju, već i ontološku promenu perspektive mišljenja kad je reč u sviranju i stvaranju muzike. Najveća prednost klavijaturnih instrumenata proizilazi iz takozvanog "temperovanog" sistema na kome su izgrađeni.<sup>104</sup> Osim toga, mogućnost jednovremenog izvođenja više melodijskih ili harmonskih elemenata pred pijanistu postavlja kompleksniji

---

<sup>104</sup> U takvom sistemu tonske visine su unapred podešene pa se pred izvođača postavlja zahtev da u određeno vreme dejstvuje najčešće pritiskom na naznačenu dirku, pri čemu izvođač ne mora nužno i čuti zvuk koji je proizveo svojim dejstvom. Ova osobina klavijaturnih instrumenata (i gitare u velikoj meri) ne postavlja sluh kao nužan preduslov za stvaranje muzike (među pijanistima postoje i oni koji čuju malo ili nimalo, što nije slučaj sa izvođačima na drugim instrumentima ili pevačima). U svojoj poetičkoj sentenci pijanista, Dino Lipati (Dinu Lipatti), govori da "muzika mora živeti pod našim prstima, pred našim očima, u našim srcima i našem umu, sa svime što mi, živi, možemo doneti kao dar" (preuzeto sa internet stranice: <http://www.dinulipatti.org/teacher-method>), pri čemu izostavlja sluh kao telesni atribut neophodan za oživljavanje muzike. Ovo je verovatno jedan od razloga zbog čega pijanizam zauzima centralno mesto posmatrano iz perspektive broja poklonika involviranih u mnoge vidove njegovih manifestacija od tradicionalnih do modernih i participirajućih.

zahtev u odnosu na druge muzičke izvođače, te je pijanizam nužno zadržao veliku bliskost sa izvođaštvom na drugim instrumentima i orkestrom u celini (Schenker, 2000: 7), što takođe ukazuje na opravdanost njegove centralne pozicije u muzičkom izvođaštvu.

Veliki broj pijanista u svojoj pedagoškoj praksi koristi se simulacijom dirigentskih pokreta kada je potrebno da sugerišu drugom izvođaču neku muzičku pojavu, najčešće vezanu za ritam, tempo i njihove oscilacije. Kada govori o svom iskustvu sa korišćenjem dirigentskih tehnika prilikom rada na muzičkom delu, Neigauz kaže da se „običnim gestom – zamahom ruke, može ponekad mnogo više objasniti i pokazati nego rečima“, te da „to i ne protivureći samoj prirodi muzike, u kojoj se uvek skriveno oseća pokret, gest (‘rad mišića’), koreografsko načelo“ (Neigauz, 1970: 39).<sup>105</sup> Dogantan Dak takođe piše o ideji *foronomije*<sup>106</sup> u pijanističkom izvođaštvu. Pozivajući se na jedno od istraživanja, ona objašnjava da „izvođač u nameri da isprati dinamički oblik i muzičku jedinicu od početka do kraja kao jedan unificirani impuls, ima potrebu za vrstom kontinuirane reprezentacije znanja, koja je u većoj meri analogna i proceduralna nego što je deklarativna“ (Reybrouck, 2001: 126, citirano u Dođantan-Dack, 2011: 251). To je vrsta znanja koja dolazi iz *oblikovanja formi* i koje bi dobro ilustrovao koncept *foronomije* koji ukazuje na kontrast između znanja stečenog na osnovu geometrijskog prikaza – krivulje, na primer – praćenjem njene fizičke putanje/traga, i znanja koje dolazi iz gledanja njene statičke reprezentacije, na primer crteža (ovde je naglasak na dimenziji vremena preko koje se uspostavlja kategorijalna razlika između krivulje i crteža). Dogantan Dak podseća da su različiti filozofi poput Merlo-Pontija (Merleau-Ponty, 1968) i Sartra (Sartre, 1978) sugerisali da postoji intimna konekcija i kooperacija između vizije i kinestetičke senzacije, a to je čulo dodira. Sartr je pisao da se pokret oseća kao serija kinestetičkih senzacija koje „mogu funkcionisati kao analog za trajektoriju koje upisuje telo u pokretu ili postoji pretpostavka da upisuje, što znači da kinestetički nizovi po analogizmu mogu funkcionisati kao substitucija za vizuelnu formu“ (Sartre, 1978: 115. citirano u Dođantan-Dack, 2011: 251). Ostaje gotovo u potpunosti neistraženo pitanje da li kinestetički nizovi u ovom smislu mogu funkcionisati kao zamena za auralne/zvučne forme (Dođantan-Dack, 2011: 251). Ipak, *foronomsko* razumevanje oblika proizilazi iz kontinuiranog i vremenski nedeljivog iskustva pokreta. Dogantan Dak piše

---

<sup>105</sup> Moglo bi biti primećeno da citirana teza implicira jednu od temeljnih pretpostavki ove disertacije čije bi promišljanje, u krajnjem ishodu, moglo dati odgovor na pitanje da li je gest esencijalni i najstariji oblik komunikacije i umetničkog izraza. Ovaj odgovor bi mogao poljuljati fundamentalnu epistemološku platformu XX veka u polju humanističkih nauka (takozvani "jezički obrt"), koji prepoznaje presudni uticaj jezika (kao društvenog agensa) na celokupnu simboličku stvarnost i sve njene diskurzivne nivoe, pa tako i umetnost (Bešlagić, 2016: 11).

<sup>106</sup> Izraz *foronomija* koristi se za merenje kretanja. U suštini izraz se koristi u sličnom značenju kao i *kinetika*, a odnosi se na nauku o zakonima kretanja tela (čvrstih i tečnih).



da izvođač, na sličan način, ne saznaje ritmičko-melodijske forme izražene u zvuku odvojeno od fizičkih gestova i pokreta potrebnih za njihovo izvođenje. Svaki gest zamišljen da kreira jedinicu muzike neizbežno će objediniti strukturu i ekspresiju, kao i biomehaničke i afektivne komponente, koje teorija posmatra odvojeno. U svakom slučaju, promišljanja u pravcu analogije između *foronomije* i izvođačkog gesta, u perspektivi klavirskih pedagoga, poput Nejgauza, koji koriste pokrete rukama, slične dirigentskim, kao svojevrsnu praksu "iscrtavanja" oblika melodijskih linija i/ili dinamičkih i agogičkih kretanja muzičkih izraza, davno su prepoznata kao svrsishodna.

Prva spoznaja o mogućnosti muzičkog izražavanja kod najvećeg broja ljudi nastaje kroz pevanje. Pevanjem nastaju vokalni muzički izrazi koji ne zahtevaju nužno dopunu u vidu oblikovane instrumentalne pratnje. Prva prirodna zvučna dopuna pevanju jesu pokreti šaka (i stopala) kojima je moguće izvesti perkusione muzičke deonice, samo pomoću ljudskog tela, bez upotrebe instrumenata. Ljudsko telo je prirodni generator muzike koji može imitirati sve druge muzičke instrumente. Ljudsko telo je pra-instrument. Ono je zapravo klica inseminacije vokalno-instrumentalnog muzičkog izraza. Orkestar, kao skup različitih instrumenata koji učestvuju u zajedničkom izvođenju muzike, predstavlja usavršeniju i kompleksniju verziju ljudskog tela. Iz ovoga bi se moglo zaključiti da je prirodna telesna, može se reći i organska, instrumentalna dopuna vokalnom melodijskom izrazu nastala iz ritmičkih pokreta ruku i nogu. U tom smislu, proizilazi i da je superiornost klavira u odnosu na druge instrumente utemeljena u ontološkoj ideji tela-orkestra, kao instrumenta na kom je moguće kreirati kompletno vokalno-instrumentalno muzičko delo i to pokretima izvedenim od strane jedinstvenog telesnog subjekta. Na ovu tezu ukazuje i Nejgauz kada piše da je za njega orkestar prvi solo-instrument, a klavir – drugi po rangu i značaju. On takođe podvlači još jedan kuriozitet vezan za komparaciju klavira i orkestra, a to je da „pijanista sam samcit na jednom instrumentu, nemajući potrebu ni za čijom pomoći, [...], stvara nešto celo i savršeno – klavirsko delo, što je sva muzika u njegovim rukama i samo u njegovim rukama“ (Ibid: 65-66).

Feručo Buzoni (Ferruccio Busoni) je u svom kratkom eseju iz 1910. godine *Man Achte das Pianoforte* (u prevodu *Poštujte klavir*) ukazao na temeljne karakteristike klavira i njegovu analogiju sa orkestrom. Ukazujući na slabe strane klavirskog tona (kratko trajanje zvučne vibracije uz konstantno opadajući intenzitet i krutost tona, kao i fiksiranu podelu na polutonove), Buzoni je naveo i neosporne prednosti klavira u odnosu na druge instrumente. Na prvom mestu tu je širok dinamički dijapazon zvuka - od najtišeg mogućeg do najglasnijeg mogućeg, zatim ogroman tonski raspon – od najnižih do najviših tonova, te izjednačenost tembra u svim registrima. Kao važnu osobinu klavira, Buzoni navodi i njegovu sposobnost da

imitira druge instrumente (što je i osobina ljudskog glasa).<sup>107</sup> Na kraju teksta Buzoni napominje apsolutno senzacionalno sredstvo klavira koje drugi instrumenti ne poseduju, a to su pedali (Busoni, 1922: 139-140). Zanimljivo je primetiti da su za upotrebu ovih poluga prilikom sviranja klavira angažovane noge,<sup>108</sup> što predstavlja poseban kuriozitet u muzičkom izvođaštvu koji je u upotrebi jedino kad je reč o sviranju na klavijaturnim instrumentima (i harfi).

Godinu dana kasnije i Šenker je objasnio fundamentalnu ulogu demfer pedala kao sredstva kojim su graditelji klavira upotpunili kapacitete ovog instrumenta što ga je načinilo najadekvatnijom alternacijom orkestru. Za razliku od orkestra, klavir ne može da pruži svu gustinu i kontinuitet zvuka, tako da je upotrebom pedala moguće kompenzovati ovaj nedostatak. Pojašnjeno sa aspekta akustike, demfer pedal podiže prigušivače (demfere) sa žica klavira, koje u tom slučaju mogu slobodno da vibriraju. U tim uslovima, oslobađaju se i alikvotni tonovi, čija zvučna emisija predstavlja neki oblik supstitucije za intenzitet i volumen

---

<sup>107</sup> U vezi sa ovim relativno čestim iskazom prema kom klavir može da imitira druge instrumente, neophodno je naglasiti da ova tvrdnja zapravo podrazumeva da je na klaviru moguće odsvirati svaku melodiju (visine i trajanja tonova) koji se mogu čuti na bilo kom drugom instrumentu. Postoji međutim i jedan poseban kvalitet koji svaki pojedinačni izvor zvuka distinktivno poseduje, a to je takozvani "tembr" ili "boja zvuka". Na primer, tonska visina od 440 Hz (ekvivalent tonu a1), zvuči drugačije ako je proizvedena na različitim instrumentima ili glasovima. Doğantan Dak (2011: 248-249) sugerše da je percepcija *fizičkog izvora* zvuka najdirektnije uslovljena njegovim tembrom, a ne visinom i trajanjem zvuka, te da je način fizičke inicijacije i podržavanja zvuka, to jest, *gestovni* aspekt njegove produkcije, jedan od odlučujućih faktora njegovog tembrovnog identiteta. Zvučni tembr i telo koje stoji iza njega su tako intimno povezani i formiraju jedinstven geštalt u psihološkom mehanizmu percepcije zvuka (Smalley, 1992: 523-525). U tom smislu, u procesu slušanja nemoguće je razdvojiti informacije vezane za tembr od fizičkog izvora i uzroka zvuka. Drugi važan aspekt percepcije zvuka ukazuje na pravilo prema kom je instrumentalni tembr uvek konstantan, bez obzira na promene visine i intenziteta tonova proizvedenih na tom instrumentu (Handel, 1991: 170). Upravo iz razloga što izvori zvuka imaju konstantan tembr (te je samim tim i njihova percepcija gotovo potisnuta na nesvesni nivo), ostali varijabilni elementi muzičke strukture (tonska visina i trajanje, dinamičke i ekspresivne nijanse) imaju centralnu ulogu u procesu slušanja. Iz tog razloga slušalac najlakše pamti muzičko delo kroz visinu i trajanje tonova, dok ekspresivne nijanse koje opaža u procesu slušanja, nakon završetka muzike gotovo da u potpunosti zaboravlja. Za razliku od slušaoca, izvođač pamti ekspresivne elemente muzičkog dela mnogo duže, jer izvođač gradi ovu veštinu kroz dugi repetativni proces tokom kog usporenim i prenaplašenim pokretima uvežbava ekspresivne nijanse (Snyder, 2000: 92). Ispostavlja se kao potpuno prirodna ideja da muzika koja je identifikovana uglavnom kroz visinu i trajanje tonova egzistira nezavisno od svog izvođenja. To je možda razlog zbog kojeg ova ideja ima neupitnu dominaciju u načinu na koji ljudi misle o muzici (Doğantan-Dack, 2011: 249). Još jedan važan argument koji osvetljava prirodu percepcije muzičkih sadržaja koja je primarno vezana za visinu i trajanje tona, a ne i za njegov tembr, nalazi se u činjenici da je tembralni fenomen zapravo zvučni atribut koji je mimetički najmanje dostupan ljudskom glasu. Drugim rečima, glasom je moguće ponoviti visinu i trajanje svakog tona koji proizvede instrument ili neka druga prirodna pojava, ali glasom nije moguće ponoviti i njegovu boju. Ponavljajući vlastitim glasom određene apstrahovane elemente muzičke strukture, slušalac ih lakše pamti, te ih i na taj način prisvaja kao deo ličnih muzičkih afiniteta (Ibid: 250).

<sup>108</sup> Iako ovi pokreti nogu, tačnije stopala, nisu u fokusu publike prilikom posmatranja pijanističkih izvođenja, trebalo bi istaći koliko su ovi pokreti značajni za izvođača u smislu adekvatnog telesnog odgovora na ritmičke impulse muzike. Nejgauz je pisao da „pedal treba umeti uzimati onako kao što prstima umemo da prihvatamo dirku ili akord u letu” (Nejgauz, 1970: 147). On je, prema sopstvenom svedočenju, govorio učenicima: „kada igrate brzu igru, laku igru, vaše noge zacelo umeju da se kreću vrlo brzo, graciozno, da izvršavaju najmanje pokrete; zašto, onda, kada nameštate nogu na pedal, ona postaje panj, koji je sposoban da izvršava samo najprostije, najelementarnije pokrete” (Ibid). Ovo poređenje upotrebe pedala sa plesnim pokretima veoma je indikativno. Nejgauz smatra i da je upotreba pedala u tesnoj vezi sa „opštom slobodom i diferencijacijom pokreta na osnovu najfinijeg i najosetljivijeg sluha” (Ibid).

orkestarskog zvuka (Schenker, 2000: 10).<sup>109</sup> Osim demfer pedala, te "duše klavira" – kako ga je nazivao Rubinštajn, ili te "mesečeve svetlosti koja se rasipa na pejzaž" - kako je slikovito opisivao Buzoni (Nejgauz, 1970: 140), još nekoliko elemenata klavirske tehnike Šenker je naveo kao ključne u razumevanju analogije između klavira i orkestra. Njegovim terminima rečeno, to su: *Hand Pedal* (takozvani *prсни pedal*), zatim *Air Pedal* (odnosno *Luftpedal*), dinamička separacija individualnih prstiju, oktavna udvajanja, te izvođenje basa i basove linije (Schenker, 2000: 11-17).<sup>110</sup>

Među nabrojanim elementima, ubedljivu analogiju sa izvođaštvom na drugim instrumentima koji ulaze u sastav orkestra (duvačkim i gudačkim) ima upotreba takozvanog "luft pedala". U eksplikaciji ove pojave, Šenker (2000: 13) polazi od opažanja da duvači, pevači i gudači dozvoljavaju svom dahu ili potezu gudala da postepeno utihnu uvek kada u partituri nije jasno postavljen zahtev za naglim (iznenadnim i odsečnim) prekidom zvuka. Ova prirodna disolucija nastavlja da traje kroz prostor, bez obzira na metričke i ritmičke obligacije. Tada ekstenzija završnog tona prevazilazi vrednosti njegovog aktuelnog limita, to jest, taj ton realno traje nešto duže nego što je u partituri naznačeno, ali tako da notacija nije u osnovi zanemarena, već ostaje očuvana. Šenker kaže da ovaj fenomen, koji je potpuno prirodan pevačima, duvačima i gudačima, pijanistima je istovremeno potpuno nepoznat. Ova mogućnost nijansiranja tona pomoću pokreta ruke koji proizvodi takav oblik utišavanja (Karl Filip Emanuel Bah ovu pojavu naziva *Ziehen*, odnosno *pod lukom* ili *spojnicom*),<sup>111</sup> pijanistima nije prirodno indukovano tehničkim performansama samog instrumenta. Ipak, Šenker (2000: 14) opravdano piše da bez obzira da li je tempo izvođenja spor ili brz, uvek je moguće dopustiti noti da utihne, čak i kad je ona veoma kratkog trajanja. Najkraći mogući dodir je dovoljan da proizvede ovaj efekat, koji bi mogao biti nazvan *air pedal* (na srpskom jeziku najbliži sinonim za ovaj Šenkerov termin koji se u praksi koristi bio bi *vazduh* ili *polu vazduh*).

---

<sup>109</sup> Pijanisti kada korepetiraju u izvođenjima operskih arija koriste demfer pedal prilikom solističke kadence pevača u situacijama kada postoji potreba da se volumen glasa intenzivira i osloji alikvotnim tonovima nastalim vibriranjem žica instrumenta (po uzoru na orkestar).

<sup>110</sup> Interesantno je primetiti da i Debisi na sličan način upotrebljava pedal. On takođe razmišlja o demfer pedalu kroz prizmu proksimiteta klavirske i orkestarske muzike.

<sup>111</sup> Bah o ovom obliku nadovezivanja tonova i izgradnji fraze piše u svom *Ogledu o pravom načinu sviranja na klaviru* (Bah, 2013: 172). Šenker (2000: 14-15) pojašnjava karakteristične stilske paradigme indicirajući da „kada su raniji kompozitori tražili pojačan intenzitet u prolaznim tonovima i disonancama, kada, na primer, Betoven insistira (prema Šindleru) da sve susedne note treba uvek naglasiti na ovaj način, osnova za ovo je pravilo po kom su svetlost i senka neophodni u instrumentalnoj muzici, što je uporedivo sa prirodnim iščekavanjem glasa ili tona na duvački instrumentima.“ Robert Haten (2004: 140) takođe govori o ovoj stilskoj paradigmi kada kategoriše *luk* kao ekskluzivan primer *stilskog gesta*.

Važno je naglasiti da je potpuno opravdana Šenkerova pretpostavka prema kojoj pijanisti nemaju prirodnu (moglo bi se reći nužnu) potrebu za kontrolom intonacije kroz mehanizam premošćavanja različitih tonskih visina i intenziteta doziranjem daha ili gudala. Klavir je konstruisan tako da je na njemu moguće odsvirati bilo koju kombinaciju tonova i to u kontinuumu ograničenom jedino fiziološkim potrebama izvođača. S druge strane, ako je umeće pevanja (kao specifična retorička veština) u samom korenu razvoja muzičkog izvođaštva kroz istoriju, onda je logično zaključiti da smisleni muzički obrasci imaju svoj uokviren oblik ograničen dužinom trajanja daha.<sup>112</sup> Iako mehanička konstrukcija klavira kondicionalno prevazilazi prirodna fizička ograničenja ljudskog glasa, muzička logika nastala kao posledica pevanja, tog najrasprostranjenijeg retoričkog muzičkog izraza, utemeljena je duboko u ljudskoj svesti, tako da je njena implementacija na druge performativne oblike muzičkog mišljenja, pre svega instrumentalno izvođaštvo, potpuno neupitna. Vokalni muzički izraz, nastao posredstvom ljudskog glasa, u osnovi je svake muzičke ideje, naročito narativne.

### 3.5. Telesni gest kao nosilac performativnog izraza

Fundamentalni nosilac performativnog muzičkog izraza je telesni gest izvođača. Kao što je glas „osnovno izražajno sredstvo“ u retorici jer preko glasa neposredno „možemo da delujemo na slušaoce i uspostavimo komunikaciju sa sagovornikom“ (Marković, 2002: 21), tako je telesni gest u performativnim, audio-vizuelnim i kinestetičkim umetnostima fundamentalno (prvobitno) sredstvo izraza. Telesni gest je medij koji istovremeno komunicira posredstvom auditivnih senzacija (na primer tapšanjem dlanovima, lupanjem stopalima o podlogu i produkcijom drugih telesnih zvukova), zatim vizuelnih, kinetičkih i kinestetičkih senzacija.

Ontološku tezu o glasu kao auditivnom pra-instrumentu obrađuju brojne studije. Jedna od najznačajnijih muzičko-teorijskih ideja kojom se u fokus postavljaju biološke performanse i kompetencije ljudskog glasa, je Šenkerov koncept *vođenja glasa (voice-leading)*.<sup>113</sup> Aleksandra Pirs (Pierce, 1994) u svojim istraživanjima nastavlja tragom „šenkerijanske analize“, te razvija svoj koncept o artikulaciji specifičnog *tona glasa (tone of voice)*, o čemu je

---

<sup>112</sup> „Govor, rečenica, stih, pevana fraza zavise od kontrole procesa respiracije, to jest od pravilnog udisaja, kapaciteta daha, ekonomisanja dahom i kontrole kompletnog procesa respiracije. [...] Pravilno disanje je osnovni preduslov za zdrav i harmoničan rad celog organizma. Tehnika pravilnog disanja pomaže nam da, pre svega, rasporedimo dah, kontrolišemo izdisaj, govorimo ili pevamo na dahu, ekonomišemo dahom, pravimo pauze na držanom (zadržanom) dahu“ (Marković, 2002: 22-23).

<sup>113</sup> Pogledati definiciju ovog koncepta na strani 37 drugog poglavlja ove disertacije (fusnota 35).

detaljnije pisano u poslednjem delu prethodnog poglavlja (naslovljenom *Studije o pijanističkom gestu*). U svojoj doktorskoj disertaciji *Prokofjev i muzički gest - klavirske sonate* (2013: 214) Nataša Crnjanski piše da je ideja Pirsove izgrađena na prirodnoj konvergenciji Šenkerove teorije sa naratologijom i teorijom otelovljenja. U interesantnoj studiji indikativnog naslova, *Unsung Voices (Neo(t)pevani (netransparentni) glasovi)*, Karolin Abate (Abbate, 1996) na primeru operске i instrumentalne prakse XIX veka, otvara nove interpretativne mogućnosti kroz usmeravanje istraživanja na glasove projektovane u muzici i njenim materijalnim, odnosno telesnim izrazima. Reanimirajući u novom kontekstu metaforu "o muzici koja peva" (karakterističnu za estetiku XIX veka), Abate predlaže nekoliko interpretativnih strategija koje decentralizuju muzički kriticizam i razmatraju muzičke gestove koje konvencionalna muzička analiza često marginalizuje. U svojoj knjizi *Glas i ništa više* (2012) Mladen Dolar takođe piše da je rođenje opere pratila dilema da li je za nju primarna reč ili muzika. On piše da je kroz prizmu dileme vezane za „dramatičnu napetost između reči i glasa“ i njihovu „nemoguću i problematičnu vezu“ koja je predstavljena kao pokretačka snaga opere, moguće napisati celokupnu istoriju ovog žanra (Dolar, 2012: 46).<sup>114</sup>

Problemom narativnosti u muzici bavio se Ero Tarasti (Eero Tarasti) u svojoj knjizi *A Theory of Musical Semiotics* (1994). Jedno od pitanja koje postavlja Tarasti (1994: 26) posebno je zanimljivo u kontekstu studija muzičkog izvođaštva. Pitanje se odnosi na dilemu da li narativnost u muzici pripada strukturi komunikacije (Tarasti ovaj programski nivo određuje kao površinski) ili strukturi signifikacije (koju Tarasti određuje kao program dubinske strukture). Tarasti primećuje da „iza muzike, govora i gesta leži nepoznati faktor kojeg nije moguće redukovati na čistu muzičku sintaksu ili govor, kao ni na spoljne, merljive pokrete gesta“ (Ibid: 38). S tim u vezi, Tarasti smatra da „postoji mogućnost da značenja/signifikacije u dubljem smislu, ne dolaze u muziku od spoljašnjih funkcija socijalne komunikacije već kroz modalizacije“ (Ibid: 27). *Modalizacije* je moguće razumeti kao individualno *oblikovanje* muzičkih iskaza.<sup>115</sup> Tarasti pojašnjava da je upravo subjekt taj koji „daje smisao apstraktnim, pokretnim zvučnim formama samo u procesu slušanja muzike, modalizujući muzičke strukture na isti način na koji čovek govori, modalizuje govor svojim željama, voljom, verovanjem i emocijama“, te da „čak i najjednostavniji muzički iskaz može biti prezentovan kao modalni iskaz ili interpretiran kao takav“ (Ibid). Tako Tarasti iznosi tezu da muzika uvek ostvaruje

---

<sup>114</sup> Dolar upućuje zainteresovane za ovu temu na knjigu *Opera's Second Death* (2002) koju je napisao zajedno sa Slavojem Žižekom.

<sup>115</sup> Tarasti se oslanja na Gremasovu (Greimas) semiotičku teoriju u kojoj *modaliteti* „označavaju sve namere sa kojima osoba koja izgovara neki iskaz može da oboji svoj 'govor'“ (Tarasti, 1994: 38).

uverljivu komunikaciju u slučaju kad se izvodi, i da se ta komunikacija (ostvarena kroz izvođenje muzike) dešava čak i u slučajevima kada kompozitori poriču svoju intenciju da komuniciraju sa slušaocima kroz svoje delo. Tarasti skreće pažnju na još jednu zanimljivu tezu pozivajući se reči Stiva Rajha (Steve Reich) koji svedoči kako zadovoljstvo koje oseća dok svira ne dolazi od zadovoljstva zbog somoizražavanja, već to zadovoljstvo dolazi od podređivanja samog sebe muzici, što njega lično (Rajha) dovodi do osećaja ekstaze usled fuzije sa muzikom koju izvodi. Drugim rečima, kako zaključuje Tarasti, „Rajh ne želi da modalizuje svoju muziku, već želi da on postane modalizovan kroz muziku“ (Ibid).

Povezanost između tela i muzike, odnosno glasa i jezika, nije uvek jednostavna. U izvođaštvu je prirodna veza između zvuka i tela koje proizvodi zvuk oduvek bila neupitna, jer je realna, čulno posredovana muzika, vekovima unazad postojala jedino u formi živog izvođenja. Pronalazak fonografa, kao varijante mehaničkog akuzmatičnog zvuka,<sup>116</sup> u prvo vreme nije izmenio model prema kom je cilj svakog snimka upravo bio da simulira živo izvođenje. Međutim, tokom samo nekoliko decenija repetativnost snimljenog zvuka uticala je i trajno izmenila očekivanja slušalaca. Tako su se sa mogućnošću snimanja zvuka i pozicije u izvođačkoj relaciji promenile.<sup>117</sup>

U detaljnim promišljanjima ontoloških metamorfoza nastalih kao posledice materijalizacije muzičkog izvođenja objavljenim u knjizi *Capturing Sound, How Technology Has Changed Music* (2004), autor knjige Mark Kac (Mark Katz), izdvaja sedam karakteristika tehnologije snimanja zvuka koje su trajno izmenile muzičko izvođaštvo tokom XX veka. Prvu od pomenutih osobina na kojoj se temelje sve ostale Kac je artikulisao kao *opipljivost* (*tangibility*). U osnovi ove osobine snimljenog izvođenja je ontološka zamena nematerijalnog, prolaznog, neponovljivog fenomena umetničkog dela<sup>118</sup> u njegov matrijalni opozit (nosač zvuka). Snimanjem i čuvanjem zvuka u fizičkom medijumu muzika se odvaja od izvođača i može se ponavljati bez akcije živog umetnika (Katz, 2004: 9). Kac definiše: *prenosivost* (*portability*), *ne/vidljivost* (*in/visibility*), *ponovljivost* (*repeatability*) *temporalnost* (*temporality*), *senzitivnost* (*receptivity*) i *manipulativnost* (*manipulability*) kao osobine koje su bitno uticale na promene u samom modelu komunikacije putem muzičkog izvođaštva. Kac s

---

<sup>116</sup> „Akuzmatični glas je, jednostavno, glas čiji se izvor ne vidi“ (Dolar, 2012: 84).

<sup>117</sup> O ovoj temi videti više u radu *Pijanizam u mreži novih medija* (Dinov Vasić, 2019).

<sup>118</sup> U svom kultnom delu *Umetničko delo u doba tehničke reprodukcije* premijerno objavljenom tridesetih godina XX veka, nemački filozof Valter Benjamin (1974) kao esencijalnu razliku između materijalizovane kopije umetnosti i njenog neponovljivog originala prepoznaje gubitak takozvane *aure* ili *auratičnog svojstva*, kao apstraktnog elementa koji poseduje samo neponovljivi original.

razlogom veliku pažnju poklanja mogućnosti vizuelne interakcije između izvođača i auditorijuma. Auditivno snimanje muzike značilo je nemogućnost za slušaoce da vide pokrete izvođača. Ono je uklonilo važan komunikativni kanal, jer izvođači na sceni se ne izražavaju samo kroz zvuk već i kroz facijalnu gestikulaciju i pokrete tela. Na koncertu upravo ovi gestovi izvođača „boje auditivno razumevanje muzike” (Ibid: 20). Brojna psihološka istraživanja<sup>119</sup> potvrdila su ovu tezu. Oslanjajući se na veliko lično iskustvo, slične stavove zastupali su mnogi značajni muzičari u XX veku poput Igora Stravinskog (Игорь Стравинский). Korelaciju između vidljivog izvođačkog gesta i zvuka Kac ilustruje i zapažanjem da slušanje vizuelno neeksponiranih (akuzmatičnih) ljudskih glasova prilikom izvođenja duhovne muzike u formalnim bogoslužjima doprinosi recepciji ove muzike kao čisto duhovne apstrakcije (Ibid: 21).

Gubitak vizuelne konekcije između publike i izvođača kao i posledice ove pojave Kac je nazvao *fonografskim efektom*. Pod ovom formulacijom on podrazumeva transformacije izvođačke prakse<sup>120</sup> koje su nastale usled razvoja tehnologije za snimanje zvuka. Zbog prilagodavanja načina sviranja karakterističnim osobinama novog medijuma nastajali su novi specijalni efekti koji su tokom vremena postali integralni element izvođačke tehnike. Jednim od primera direktnih posledica *fonografskog efekta*, prema Kacu, može se smatrati evidentna pojava koja je tokom XX veka dovela do primetnog pomaka prema stabilnijem i ravnomernijem tempu slabijih fluktuacija u izvođenju klasičnog repertoara. Ova opšta promena retorike klasične muzike nastala je kao direktan odgovor na smanjenje gotovo instiktivnih, predimenzioniranih ekspresivnih izvođačkih gestova nasleđenih iz žive koncertne prakse, koji su prilikom prenosa na isključivo auditivni medij, bez svoje vizuelne komunikacione komponente, delovali bespotrebno, pa čak i besmisleno (Ibid: 23).

Najveću razliku ontološkog određenja donela je *ponovljivost (repeatability)* materijalno fiksirane muzike. Tradicionalna praksa živog izvođaštva bila je ponovljiva u formi ozvučavanja autorovog dela kao zapisanog notnog teksta, ali kao živo izvedena interpretacija bila je unikatna

---

<sup>119</sup> Jedno od relativno novijih empirijskih istraživanja u oblasti muzičke percepcije i vizuelnog polja komunikacije kod muzičara i nemuzičara realizovala je grupa australijskih naučnika sa Univerziteta u Melburnu (Marozeau, Innes-Brown, Grayden, Burkitt, Blamey). Zadatak za ispitanike podrazumevao je opažanje melodijske linije/konstante koja je bila na različite načine „ometana” tonovima/distraktorima, tako da je u određenim trenucima dolazilo i do njihovog auditivnog (registarskog) preklapanja. Od ispitanika obe grupe, koji su zadatak slušali uz pomoć vizuelnog analogona i bez njega, traženo je da na posebnim mernim instrumentima rangiraju stepen svoje poteškoće prilikom nesmetanog opažanja melodijske konstante. Rezultati istraživanja pokazali su da ispitanici, generalno, daleko uspešnije uspevaju da slušno očuvaju melodijsku liniju uprkos postojanju distraktora upravo u situacijama kada je auditivna percepcija potpomognuta vizuelnom prezentacijom muzičkog sadržaja ([www.journals.plos.org](http://www.journals.plos.org)).

<sup>120</sup> Kac razmatra uticaj *fonografskog efekta* na muzičku praksu u celini: kompozitorsku, izvođačku i slušalačku.

i neponovljiva.<sup>121</sup> Za razliku od individualne percepcije koja prilikom ponovnog slušanja istog fiksiranog snimka muzičkog dela može biti različita, akcije koje kreiraju zvuk su na snimku fiksirane i nepromenljive. Ova osobina fiksirane interpretacije imala je najdalekosežnije posledice za sva tri relevantna činioca pijanističke komunikacije: slušaoca,<sup>122</sup> izvođača i kompozitora. Izvođači mogu studirati, oponašati, emulirati ili imitirati snimljene interpretacije,<sup>123</sup> ali i koristiti sopstvene snimke da bi kritičkim odnosom prema svom radu unapredili sopstvenu izvođačku praksu. Za izvođača ponovljivost može biti jednako obogaćujuća, ali i opterećujuća, jer se na snimcima mnogo jasnije čuju sve nesavršenosti izvođenja, što je u slučaju živog koncertnog izvođenja uglavnom bilo od sekundarne važnosti. Neizbežna promena u manifestaciji pijanizma odrazila se i na interpretativne zahteve. Sledeći fiksirane uzore, u centar pažnje postavljen je virtuoзитet sazdan od preciznosti, tačnosti i brzine. Tako je fenomen fiksiranja interpretacije uticao ne samo na izvođačku tehniku, već i na estetiku.

Pručavanja o uticaju koji je na pijanističku praksu imao razvoj tehnologije snimanja muzike i recepcije muzike emitovane isključivo u auditivnom mediju u kojem ne postoji direktna vizuelna konekcija sa pokretima izvođača, omogućila su upliv psihoanalitičkog diskursa u teorijsko polje studija muzičkog izvođaštva.<sup>124</sup>

Za pijanistu je muzika koju se sprema da izvede zapravo njegov *objet petit a*, njegov *pogled* ili *glas*.<sup>125</sup> U teorijskoj psihoanalizi Žaka Lakana (Jacques Marie Émile Lacan, 1953-

---

<sup>121</sup> Svaki pijanista može posvedočiti koliko je vežbe potrebno da se reprodukuje jedan ponovljen ton istih performansi ili cela muzička misao. Na nivou interpretacije klavirske kompozicije u celini ovaj postupak je apsolutno nemoguć.

<sup>122</sup> Fiksirani zvučni artefakti mogu uticati na iskustvo slušanja i to na osnovu njihovog ponavljanja. Ponovljeno slušanje fiksirane interpretacije kod slušaoca podiže nivo očekivanja čak do te mere da može poistovetiti samo delo sa njegovom interpretacijom. Ova osobina snimaka može uticati i na sposobnost slušanja profesionalnih muzičara.

<sup>123</sup> Ova pojava je naročito bila izražena u najranijem periodu snimanja muzike. Tada su snimali značajni pijanisti koji su sublimirali veliku pijanističku tradiciju XIX veka. Kroz pasionirano slušanje ovih istorijskih snimaka mlađe generacije su otkrivale i učile tajne zanata. Indikativan je stav koji na kraju svog epohalnog eseja iznosi Nejgauz (1970: 204) kada kaže: „Za talentovane i napredne pijaniste snimci na pločama su danas, možda, najjače vaspitno sredstvo. [...] možda nije daleko to vreme kada će učenje naprednih pijanista [...] sa individualnim pedagozima, odumreti samo po sebi - i pedagozi će ustupiti mesta pločama“.

<sup>124</sup> Studije koje na ovakav način produbljuju rakurs teorijskih promišljanja o pijanizmu, do skoro nisu bile javno prezentovane niti dostupne. Ranije tendencije sinhronizacije studija izvođačkih umetnosti i psihoanalize najčešće imaju svoje korene u istraživanju i razumevanju psiholoških faktora koji utiču na izvođača u svim fazama učenja i pripreme za nastup. U ranijoj stručnoj literaturi u oblasti muzičkog izvođaštva, pojmovni i metodološki okvir psihoanalitičkog pristupa izvođačkoj praksi koristio je uglavnom za primenu modifikovanih naratoloških strategija, kojima su u svojoj izvođačkoj i pedagoškoj praksi pribegavali brojni pijanisti (Dinov Vasić, 2017: 342).

<sup>125</sup> Lakan je izdvojio *pogled* i nešto kasnije *glas* kao dva glavna otelovljenja *objet petit a* (parcijalni, preostali objekt), ali je njegova teorija iz ranije faze neupitno privilegovala *pogled* kao paradigmatički primer Imaginarnog (jednog od tri Lakanova poretka: Realno, Imaginarno i Simboličko) i uzdigla ga na ravan modela (Dolar, 2012: 55).



1981), takozvanoj *lakanovskoj* teorijskoj psihoanalizi, *objekt malo a* (francuski *objet petit a*) je „ostatak koji utelovljuje fundamentalni, konstitutivni manjak. [...] Objekt malo *a*, kao *izvorno* izgubljen ili nemoguć objekt, podudara se sa samim gubitkom i utelovljuje prazninu. Jer, objekt malo *a* je objekt fantazma koji izaziva našu želju istovremeno bivajući – i to je njegov paradoks – retroaktivno određen tom željom, ili, preciznije: objekt malo *a* je čista praznina koja funkcioniše kao objekt-uzrok želje“ (Lakan, 1986; citirano u Šuvaković, 2011: 505). Metafora *lakanovskog pogleda* potencijalno predstavlja situaciju kada se muzika realno čuje i kada se pijanisti produkovani zvuk (zvučni talas) vraća odbijajući se o (fizičke) granice scenskog prostora. Glas, kao *objet petit a*, bi opet reflektovao onu drugu, unutrašnju situaciju, kada muzika egzistira samo u subjektivom unutrašnjem prostoru, (ne)svesti, kao subjektiv glas. U situaciji scenskog izvođenja od pijaniste se zahteva maksimalna kontrola nad konkretnim umetničkim stvaralačkim činom, u smislu da on(a) istovremeno svojim pokretima tela oblikuje zvučne senzacije i sluša eho tih istih zvukova te u skladu sa trenutnim datostima modelira svoje sledeće pokrete telom kojima će delocirati svoj sledeći (unutrašnji) zvuk u (spoljašnji) prostor.

Knjiga Mladena Dolara *Glas i ništa više* (2012), predstavlja jednu od najznačajnijih fenomenoloških studija o ljudskom glasu. Koristeći dominantno poststrukturalističku i psihoanalitičku terminologiju, Dolar primarno tretira glas kao "preostali objekt" koji je nepravedno ostao zanemaren pred "označiteljem". Glas je u svakom slučaju *conditio sine qua non*, odnosno *uslov bez kojeg nema* značenja, kao što je telesni gest uslov bez kojeg nema performativnog izraza. S druge strane, glas je ono što pridonosi stvaranju smisla, ali u lingvistici je on „instrument, sredstvo, medij, a značenje je cilj“ (Dolar, 2012: 24). Analogijom sa Dolarovim posmatranjem *glasa* kao "instrumenta, sredstva, medija" kojim se postiže (lingvističko) značenje, moguće je postaviti tezu o pijanističkom telesnom pokretu (pokretu ruke), kao *lakanovskom parcijalnom objektu*. Drugim rečima, ono što je *glas* za glasovnog izvođača (glumca ili pevača), za pijanistu, kao performativnog umetnika, to je *pokret rukom i/ili telom* (kao i za plesača ili pantomimičara).

Ovakvim pozicioniranjem *pokreta pijaniste* kao parcijalnog objekta, uz već jasno pozicionirane ideje o analogiji između klavira i orkestra, klavir dobija i jasnu partikularnu distinkciju u odnosu na orkestar, a to je *klavirski zvuk*, njegov *glas*, koji ne nastaje kao zbir pojedinačnih *glasova*, već postoji kao jedinstvena kategorija, a zajedno, u jedinstvu sa pijanistom koji svojim pokretom taj zvuk proizvodi nastaje svojevrsni hibrid čoveka i klavira

(poput kiborga), koji djeluje kao jedinstveni *subjekt* psihoanalize.<sup>126</sup> O ovoj jedinstvenoj osobini klavira govori i Nejgauz kada piše:

„Bojim se da moje česte napomene o orkestru, dirigentu itd. mogu da budu netačno tumačene i zato ću pokušati da ih objasnim. Ja uopšte ne tražim od učenika da *imitira* orkestar na klaviru [...]. Prvo, klavir ima svoju individualnu zvučnu lepotu, svoje 'ja', koje se ne meša ni sa čim na svetu. Drugo, treba znati i voleti to individualno, naročito 'ja' klavira, da bi se do kraja shvatilo i vladalo njime“ (Nejgauz, 1970: 66).

Osim podvlačenja specifične zvučne boje, tog "individualnog *ja*" samog klavira, Nejgauz takođe piše da je „klavir najbolji glumac među instrumentima, jer može da izvodi najrazličitije uloge“ (Ibid: 65). U odnosu na druge instrumente koji su osećajno mnogo konkretniji i izrazitiji, klavir poseduje specifičnu "apstraktnost zvuka" koju Nejgauz opisuje kao "postignuće umom", i zbog koje klavir smatra za "najintelektualniji od svih instrumenata", upravo iz razloga što klavir ne poseduje "čulno telo" koje imaju ostali instrumenti (Ibid). Nejgauz piše da je u cilju eksploatacije najbogatijih mogućnosti klavira „potrebno da u mašti svirača žive osećajni i konkretni zvučni likovi, svi stvarni mnogovrsni tembri i boje ovaploćeni u čovečjem glasu i u svim postojećim instrumentima“, tim pre što „pijanista *sam samcit* na jednom instrumentu, nemajući potrebu ni za čijom pomoći, daje apsolutno potpun lik, stvara nešto celo i savršeno – klavirsko delo“ (Ibid). Koliko je ova simbioza između čoveka i klavira važna, pokazuje i Nejgauzova tvrdnja da je stvaralački duh kompozitora/pijaniste to što određuje zakone klaviru, kojima se klavir onda postepeno povinuje. Kao primer navodi Betovenov doprinos razvoju tehničkih mogućnosti klavira kome je kompozitor za desetak godina unapred predodredio

---

<sup>126</sup> Podvojenost ovog hibridnog odnosa odražava se na podvojenost subjekta. Ova situacija može reflektovati i metaforu lakanovskog podeljenog subjekta. Lakan je definisao pojam subjekta u psihoanalizi preko Frojdove opozicije svesno-nesvesno (u drugoj topici), što je subjekt načinilo mestom u kom se nesvesno artikuliše. U Lakanovoj teoriji *mirror faze* (stadijuma ogledala) subjekt nastaje na osnovu ogledalne refleksije pri čemu ego identitet dolazi od dvojnika. U tekstu *Rođenje u Drugom* Radoman Kordić piše: „Subjekt ne postoji, ni kao prazno mesto, pre no što stupi u poredak označitelja, pre no što ga konstituiše manjak. Ni u poretku označitelja, čije delovanje pokreće, subjekt nije neposredno predstavljen; označitelj ga pokazuje kao neko s one strane njega samog, kao odsutnost koju (označitelj) čini prisutnom tako što je označava; subjekt je naknadna predstava koju određuje delovanje zakona označiteljskog poretka“ (Kordić, 1994: 126). Dakle, subjekt je imaginacija, naknadna predstava, koju određuje zakon simboličkog poretka. Mehanizme „subjektivacije subjekta teorijska psihoanaliza nalazi na mestu alteriteta, na mestu Drugog, čak kao samog Drugog, koji, uostalom, 'nije ništa drugo do čisti subjekt moderne strategije igara i kao takav potpuno podložan računu verovatnoće“ (Lakan, 1983: 284, citirano u: Kordić, 1994: 127). Kako Kordić objašnjava, subjekt predaje Drugom značajnu moć (koja je subjektu nekako pripadala, ili mu je mogla pripasti), a zauzvrat dobija zebnju (egzistencijalnu teskobu). Drugi ne može da zadovolji subjektov zov bića, ne može da mu odgovori ni na jedno pitanje drugačije do pitanjem: šta hoćeš? No upravo zato subjekt i usvaja Drugog jer time usvaja istinu (istinu vlastitog bivstvovanja). Veliki Drugi je prema Lakanu „mesto govora, virtualno mjesto istine“ (Lakan, 1986: 140). Veliki Drugi je mesto istine zato što je nesvesno njegov diskurs (Kordić, 1994: 127).

razvitak, jer je, iako gluv, svojim stvaralaštvom uspeo da ostvari nečuvane klavirske zvučnosti, isključivo posredstvom svoje "apstraktne" misli, svoje uobrazilje, mašte, odnosno unutrašnje predstave zvučne tvorbe. Kako Nejgauz lucidno primećuje: „Samo tražeći na klaviru ono što je nemoguće, postići će se na njemu sve što je moguće“ (Ibid: 66). Kada govori o svojoj drugoj fantaziji „koja neobično podseća na stvarnost“, ovaj veliki umetnik i pedagog objašnjava kako za njega „svaki majstor klavira ima svoju individualnu zvučnu paletu“. Kako sam kaže: „Ja to osećam toliko jako da mi se ponekad učini da je Velika sala našeg konzervatorijuma u zavisnosti od sviranja ovog ili onog pijaniste (na primer: Rihtera, Sofronickog, Gilelsa), da je čak drukčije osvetljena, štaviše da menja svoj arhitektonski oblik“ (Ibid: 67). Ovo svedočenje jasno upućuje na to da je najindividualniji parcijalni objekt, ono što direktno tvori čulno osetljiv nadražaj, u ovom slučaju *zvuk* (kao pandan *glasu*), zapravo individualni *telesni pokret*, distinktivan pijanistički *gest* koji nastaje iz simbioze čoveka sa instrumentom. Koliko je za umetnika važan individualni oblik tog *izvođačkog gesta* pokazuje i stav slavnog ruskog glumca, režisera i teatrologa, Stanislavskog (Константин Сергеевич Станиславский),<sup>127</sup> koji ohrabruje glumca/izvođača da za svaku pojedinačnu situaciju traži rešenje koje je bazirano na njegovom ličnom (individualnom) iskustvu. Kao što Stanislavski govori „o izrazu ‘uopšte’ kao o najvećoj nesreći“, tako i Nejgauz kaže da nema tona *uopšte*, kao što nema ni tumačenja, ni izraza, nema ničega *uopšte*, odnosno sve vezano za umetnost je pod direktnim uticajem individualnog izraza (Ibid). U svojoj knjizi *Glas glumca* Marina Marković se upravo bavi glasom i upotrebom glasa u različitim životnim okolnostima, gde u okviru osnovne teme govori o pozorišnim pravcima i poetikama, kao i o istorijskim činjenicama vezanim za razvoj ove oblasti. Ovaj izvor korespondira sa Nejgauzovom intepretacijom teorijskog koncepta i metodološkog pristupa Stanislavskog. Stanislavski se u svom teorijskom i pozorišnom radu bavio „i problemima glasa, govora, pokreta“, i upravo je, s tim u vezi, isticao „važnost unutrašnjeg pristupa ulozi, liku (‘život ljudskog duha uloge’) i značaj poistovećivanja glumca sa likom“ (Marković, 2002: 14). Ta individualna ravan na kojoj je neophodan susret izvođača i umetničkog sadržaja (koji izvođač telotvori svojim osobenim telesnim performansama), od krucijalnog je značaja za ubedljivu recepciju kreiranog performativnog iskaza. Kao što je glas

---

<sup>127</sup> Metod koji reflektuje odnos ličnog iskustva prema procesuiranju muzike/teksta kao narativa, možemo prepoznati u radu Nejgauza, čija se pedagoška i izvođačka praksa oslanja na pristup velikog pozorišnog teoretičara Konstantina Stanislavskog. Ovaj pristup artikulisan je u sintagmi *umetnost proživljavanja* i neposredno je uslovljen „izvođačevom psihološkom predispozicijom, njegovim mentalnim odnosom prema postavljenom umetničkom zadatku“. Nejgauz i Stanislavski su u svom radu nastojali „da ovladaju mehanizmima nadahnuća i da ga stave pod kontrolu umetničke svesti.“ Ovi umetnici su tragali „za ključevima koji bi im omogućili osmišljeno upravljanje nesvesnim regionima psihe u kojima se krije umetnička inspiracija“ (Šobajić, 1996:260).

individualna telesna performansa, oblik i pokret ruke formiraju gest koji je takođe osobena izvođačka karakteristika zavisna od individualnih performansi.

U uvodu pomenute knjige Marine Marković stoji aluzija „... U početku istorije pozorišta beše – glas...“ (Ibid: 9). Sličnu aluziju, poteklu od Hansa fon Bilova (Hans von Bülow), koji je smatrao da Biblija muzičara treba da započinje rečima: „U početku beše ritam“, citira i Nejgauz (1970: 37). Omaž čuvenom biblijskom pra-početku predstavlja i naslov jednog od radova koji je takođe potekao iz pera pijaniste, a koji se našao u reprezentativnom zborniku radova izloženih na drugom simpozijumu posvećenom razmatranju odnosa muzike i gesta (*New Perspectives on Music and Gesture*, 2011). Naslov rada Mine Dogantan Dak (o kome je već bilo mnogo govora) "In the Begginig was Gesture: Piano Touch and the Phenomenology of the Performing Body", više je nego simboličan, a u kontekstu pijanističke izvođačke prakse, aluzivni iskaz "u početku beše gest" (Doğantan-Dack, 2011: 243), može biti potpuno legitiman.

U svojoj poetičkoj sentenci (citiranoj na početku ovog poglavlja) pijanista Dinu Lipati takođe govori da „muzika mora živeti pod našim prstima, pred našim očima, u našim srcima i našem umu, sa svime što mi, živi, možemo doneti kao dar“ (<http://www.dinulipatti.org/teacher-method>). Zanimljivo je da Lipati pri tome izostavlja sluh kao telesni atribut neophodan za oživljavanje muzike. Dogantan Dak iznosi tezu koja u velikoj meri rezonira sa Lipatijevim iskustvom kada piše da razlog zbog kojeg je recepcija muzičkih fenomena različita u slučaju izolovane slušalačke aktivnosti (kada se muzika samo sluša) i izvođačke aktivnosti (koja u sebe inkorporira i slušalačku i performativnu aktivnost), leži u „samoj prirodi percepcije zvuka“ (Doğantan-Dack, 2011: 248). U psihološkom mehanizmu percepcije zvuka kojim je moguće jasno razlikovanje specifičnih kvaliteta tembra svakog partikularnog fizičkog izvora zvuka s jedne strane, i razlikovanje osobina zvuka pripadajućim određenom tembralnom spektru, odnosno istom izvoru zvuka (poput visine tona, njegove dužine, intenziteta i drugih ekspresivnih elemenata) s druge strane, leži i odgovor na pitanje zašto su u muzikološkom diskursu zanemarena istraživanja vezana za „boju tona i aktivnost tela koje dejstvuje iza tog izvora zvuka“, kao i da razlozi u tom slučaju nisu „bazirani samo na kulturološkim i istorijskim faktorima“ (Ibid).<sup>128</sup> Dogantan Dak smatra da je dominantan fokus na visinu i trajanje tona u muzikološkim istraživanjima opravdan upravo takvom "prirodom percepcije zvuka", koja podrazumeva fizički izvor zvuka potiskujući tu informaciju na nesvesni nivo opažanja, te tako ostavlja prostor za svesno opažanje detalja poput visine i trajanja tonova i njihovih odnosa. Pozivajući se na istraživanje kojim je utvrđeno da broj i amplitude spektralnih komponenata

---

<sup>128</sup> U vezi sa ovim pitanjem pogledati fusnotu 107 na strani 81 ovog (trećeg) poglavlja.

dubokih i visokih tonova na klaviru, iako veoma različiti, ne utiču na percepciju klavirskog tembra kao takvog u svim instrumentalnim registrima (Hajda et al, 1997), Dogantan Dak objašnjava da se „znanje o tembralnom identitetu instrumenata stiče kulturalno, kroz dugotrajno izlaganje njihovom tembralnom vladanju“ (Doğantan-Dack, 2011: 249). Upravo zbog toga što izvor zvuka ima konstantan tembr, centralnu ulogu u procesu slušanja preuzimaju ne-tembralne varijabile muzičke strukture (Ibid).<sup>129</sup>

Krucijalna tačka oko koje Dogantan Dak koncipira svoju tezu prema kojoj "u početku beše gest", svodi se na argument da je „za agensa koji proizvodi muzičke zvukove, to jest za izvođača, iskustvo prirode tembra na neki način drugačije“ (Ibid: 250). Prema njenom dubokom uverenju razlog za to leži u činjenici da su „tembr zvuka i ljudski gest koji inicira i podržava taj zvuk neraskidivo vezani“, te da je „tembr ili boja tona u prvom planu izvođačkog svesnog iskustva muzike koju fizički stvara“ (Ibid). Budući da izvođači poseduju gestove koji generišu tonske boje, njihova pažnja nije dominantno fokusirana na visinu i ritam, kao što je to slučaj kod slušalaca. Za izvođače veći značaj ima boja tona. Štaviše, tembralni aspekti melodija koje izvođači sviraju „predstavljaju istinsko otelovljenje za njih, zato što oni ‘poseduju’ te tonske boje kroz vešto rafinirane telesne gestove i kinestetičke senzacije koje ih generišu“ (Ibid). Tembr predstavlja jedinstvenu interakciju između tela izvođača i instrumenta, rezultat iskustva konstantnog prilagođavanja između sile koja obezbeđuje inicijaciju i izdržavanje zvukova i suprotne sile kojom putem reakcije dejstvuje sam instrument. S tim u vezi, Dogantan Dak iznosi hipotezu prema kojoj izvođači vremenom kroz vežbu i ponavljanje kinestetičkih senzacija razvijaju „memoriju za tonske boje“. Prema njenim saznanjima, ova oblast istraživanja koja se bavi načinima na koje izvođači doživljavaju, predstavljaju i pamte tembr, u potpunosti je zanemarena i u psihologiji muzike. Dogantan Dak potvrđuje Nejgauzova uverenja kada kaže da „deo izvođačke subjektivnosti obitava u njihovom repertoaru tonskih boja, koje su u direktnoj relaciji sa pokretima i gestovima njihovog izvođačkog tela“, navodeći takođe primer da kada se raspoznaje i govori o "Rubinštajnovom zvuku", to „pre svega podrazumeva referisanje na njegov ton, između svih drugih ekspresivnih varijabila, pre nego na njegovo sviranje tonskih visina kao takvo“ (Ibid). Zanimljivo je istraživanje koje je pokazalo da „sa razvojem veštine mentalne reprezentacije izvođenja postaju sukcesivno sve više disocirane od involviranih pokreta“ (Gabrielsson, 2003: 240, citirano u Doğantan-Dack, 2011: 252). To znači

---

<sup>129</sup> Dogantan Dak primećuje da slična ubeđenja deli Džon Rink (Rink, 2004: 38) kada kaže da u empirijskim istraživanjima izvođenja muzike postoji evidentna „sklonost prema proučavanju tempa i dinamike, uglavnom zato što je ove parametre moguće strožije modelirati, za razliku od neuočljivih parametara poput boje i telesnih gestova“. Rink primećuje da je „opsesija tempom i dinamikom novo-vremenski ekvivalent opsesiji relacijama između tonskih visina u tradicionalnim analizama“ (Rink, 2004: 49).

da dok "izvode", profesionalnim pijanistima (koji poseduju zavidan stepen tehničkih veština sviranja) često u fokusu pažnje nisu njihovi telesni pokreti, već konceptualna pitanja koja se tiču same interpretacije dela koje izvode. Ovakav vid automatizacije tehničkih pokreta tela prilikom sviranja analogan je sa tehnikom glasa koju usvajaju glumci prilikom profesionalne obuke. Marina Marković piše:

„I glas je pokret. Pod dejstvom signala iz kore velikog mozga, kretanjem određenih grupa mišića – udišemo i izdišemo. Vazдушna struja pokreće glasnice koje vibriraju. Grkljan, a potom mišići u usnoj duplji, učestvuju u fonaciji – i to je pokret. Pokreti pri disanju, bilo da je u pitanju govor ili pevanje, mogu i treba da budu voljni, iako mnogi psihološki i emocionalni faktori utiču na formiranje glasa. Najvažnije je *postojanje ideje o sopstvenom glasu*, koja će upravljati tako složenim procesima kao što su govor i pevanje. Dobra fonacija je izuzetno značajna za uspešnu komunikaciju i ostvarivanje slobodnog, spontanog govora. Vokalni instrument sakriven je od naših očiju. Tokom glasovne obuke važno je pratiti fiziološki proces koji se odvija, uočiti mišićno kretanje i fiksirati ga u svesti. Aktiviranje vokalne muskulature izaziva različite senzacije, koje se odvijaju tokom fonacije. Uočavanje i pamćenje ovih pokreta i senzacija njima izazvanih od presudnog je značaja za procese respiracije i fonacije. Kada se mišići naviknu na određeni pokret, slobodni smo da zaboravimo naučeno i uvežbano; znači da je čitav proces stavljen pod kontrolu naše svesti i da je sve što činimo, posledica naše volje i znanja o pokretanju pojedinih mišićnih grupa. U stvari, aktivnim vežbanjem, mišići se navikavaju samo na neophodne pokrete, ostale odbacuju; naše telo samo ekonomiče, slušajmo ga!“ (Marković, 2002: 26-27).

Mehanizam pamćenja kinestetičkih senzacija kroz njihovo funkcionalno ponavljanje veoma je važan element u profesionalnom razvoju muzičara izvođača. Dogantan Dak objašnjava da je za izvođača „iskustvo kontinuiteta i jedinstva između boje tona i gesta ekstenzija odnosa između notnog teksta i izvođačke ekspresije, fenomena koji su konceptualizovani kao različiti u muzičkoj teoriji i psihologiji“ (2011: 250-251). Ona podseća da je „muzička struktura, definisana u terminima visine i ritma, u tim okvirima okarakterisana kao nezavisna od svoje izvođačke ekspresije prema kojoj se odnosi u terminima devijacije nominalnih vrednosti naznačenih u partituri“, dok je „iz izvođačke perspektive odvajanje strukturalnih informacija kao nezavisnih od ekspresivne intencije besmisleno, iz razloga što su ta dva aspekta osmišljena kao sjedinjene funkcije željenog načina zvučanja dela, i neraskidivo su povezane sa izvođačkim

gestovima“ (Ibid). Isto čini i glumac kada „analizirajući određeni tekst uočava osnovne karakteristike *lika*, pre svega, razmišlja o dahu, o disanju *lika*“, jer „svaki *lik* diše drugačije kao što hoda i kreće se - drugačije“ (Marković, 2002: 34). Glumac ne odvajava glas kao sredstvo izraza od ekspresivne intencije retoričkog (glasovnog) iskaza *lika* i njegovog performativnog (telesnog) izraza. Nakon ovladavanja glasom, to jest nakon usvajanja „proverene fiziološke, psihološke i tehničke osnove za rad na glasu“, glumac koristi svoju kreativnost u stvaranju *lika* koristeći veštinu „prilagođavanja disanja potrebama lika i zahtevima žanra“ (Ibid). Kad je u pitanju muzičko izvođaštvo, Naomi Kaming piše:

„kreiranje ‘lepog tona’, kroz dobro izbalansirano fizičko prilagođavanje instrumentu, ima centralnu ulogu u kreiranju impresije muzičkog lika (musical personality). Tako se osmišljava ‘sonično sopstvo (sonic self)’. To nije prethodno postojeći personalni element, već kreacija koja dolazi u bivstvovanju sa zvukom [...]. Samospoznaja izvođača nije direktna intuicija posmatranog ‘ja’, već osećaj integracije sopstva kao emergencije nastale iz opipljivih znakova: sopstvo-kaogest i sopstvo-ka-artikulisana struktura, između drugih stvari“ (Cumming, 2000: 23,32, citirano u Doğantan-Dack, 2011: 250).

Komparacijom glumačke tehnike glasa i pijanističke tehnike gesta, može se izneti pretpostavka da između ova dva vida performativnih izraza postoje jasne podudarnosti. Ubedljivost komunikacije posredstvom glasa i muzičkog gesta u najvećoj meri zavisi od kvaliteta njihove artikulacije (Marković, 2002: 43). Kao što nepravilno "oblikovanje glasa" u artikulacionim procesima može da dovede do poremećaja u govoru (Ibid: 42), tako i „*različito oblikovanje tonova*, njihovo *zvučno ‘izgovaranje’* [...] doprinosi razgovetnosti muzičkog teksta, ali i njegovoj većoj izražajnosti i karakterizaciji“ (Despić, 1997: 203). Zato je za pravilno razumevanje i komunikaciju posredstvom pijanističkog izvođačkog gesta, naročito važno objasniti specifične izvođačke postupke kojima se ostvaruju različiti načini artikulacije u muzici (Ibid).

### 3.6. Artikulacija pijanističkog gesta

Dejan Despić pod pojmom "artikulacije u muzici" podrazumeva "*različito oblikovanje tonova*". Despić (1997: 203) piše da je *artikulacija* zapravo sinonim za "*zvučno izgovaranje*" tonova. U toj definiciji polazi se od „značenja artikulacije u jeziku (lingvistici), gde se tim nazivom označava jasno i razgovetno izgovaranje slogova i reči (lat. articulatio = raščlanjavanje – od

articulus = zglavak, članak)“ (Ibid). U govoru, osim što utiče na razgovetnost izgovora glasova, artikulacija značajno utiče na sve kvalitete glasovne produkcije, jer „od oblikovanog glasa zavisi i rezonanca, to jest zvučnost, čujnost. Što su aktivniji i pokretljiviji organi za oblikovanje glasa, to je i emisija glasa u prostoru bolje plasirana. [...] Artikulacioni procesi zavise od angažovanja organa za oblikovanje glasa, ali i od složenih psihofizičkih procesa. U organima za oblikovanje glasa (usna i nosna duplja) dešavaju se procesi u kojima ton (zvuk) prelazi u fonem. Svaki fonem ima svoje individualno značenje i akustički kvalitet, način artikulacije“ (Marković, 2002: 40-41). Prema sličnom modelu, u pijanizmu svaki partikularni akustički kvalitet, to jest način artikulacije muzičkog gesta, takođe može ukazati na specifično simboličko značenje.

Artikulacioni procesi u govoru zavise od aktivnosti organa za oblikovanje glasa koji su pod kontrolom složenih psihofizičkih procesa. Sviranje na muzičkom instrumentu takođe podrazumeva produkciju artikulisanih zvukova. Šenker je pisao da je u pijanizmu ruka ta koja svojom pozicijom i pokretom oblikuje "iskaz", osim što svojim angažovanjem proizvodi zvuk pritiskom na dirku klavira (Schenker, 2000: 8-9). To znači da je artikulacija pijanističkog gesta primarno određena pozicijom i pokretom ruke. Za razliku od govora u kome primarni značaj u procesu artikulacije ima „svest o položaju organa u usnoj duplji, pokretnih i nepokretnih“, kao i „pamćenje mišićnih pokreta u usnoj duplji“ koji su inače „ljudskom oku skoro u potpunosti nedostupni“ (Marković, 2002: 42), pijanistički izvođački gest ima multimedijalno svojstvo da osim što produkuje i oblikuje zvuk u auditivnom medijumu, ovaj performativni fenomen je u potpunosti i vizuelno dostupan. Performativna praksa je neodvojiva od tela, a ova generativna veza naročito je prisutna u muzičkom izvođaštvu. Čarls Rozen (Rosen, 2002: 28) je smatrao da su kinestetički gestovi pijaniste neizbežno vizuelni prevod značenja muzike. Učenje instrumenta je slično procesu u kome igrač uči postavku tela, položaje, korake, pokrete i figure. Muzičari često usvajaju položaj i pokrete tela svog učitelja (čak i facijalne gestove). Vizuelni kapacitet izvođačkog gesta ima dvostruku funkciju, jer osim što od vidljivog oblika i pokreta ruke direktno zavisi artikulisanost produkovanog zvuka, ova vizuelna komponenta koju kreira pokret ruke može, i trebalo bi, da sadrži i jasnu vezu sa značenjskom ravni vanmuzičkih sadržaja. Drugim rečima, ono što glas artikuliše u auditivnom domenu, telo izvođača može da podrži gestikulacijom, jer ako se gestikulacija, takozvani "govor tela" ne podudara sa ekspresijom glasovnog iskaza, onda takav retorički izvođački gest ukazuje na neku od stilskih figura, najčešće ironiju, sarkazam, karikaturu i slično. Reč oblikovana glasom može da bude varljiva u svojoj značenjskoj intenciji, međutim, kada je u pitanju pijanistički gest, onda je



takav, nekorespondentan odnos između značenjskih ravni apstraktnog auditivnog gesta i njegovog vizuelnog materijalnog analoga, gotovo nemoguć.

Muzička teorija razvila je sistem notacije (zapisa) u kom je pomoću niza oznaka za artikulaciju moguće obeležiti određene načine izvođenja, kako pojedinačnih tonova, tako i manjih i/ili većih grupa, i njihovog međusobnog odnosa u tom pogledu. U muzičkoj teoriji i u muzičkom pismu postoje dve osnovne vrste artikulacije i to su „(po)vezano nizanje uzastopnih tonova i njihovo manje ili više izraženo odvajanje, koje većinom podrazumeva i izvesno *skraćivanje* trajanja svakog tona. Prvi način izvođenja najopštije se naziva *legato* (doslovno: vezano, povezano – od ital. *legare* = vezati), a drugi način – *stakato* (ital. *staccato* = odvojen, zaseban). Među njima postoje i neki prelazni vidovi, a naročito u okviru ovog drugog i razne nijanse“ (Despić, 1997: 203). S druge strane, u izvođačkoj pedagogiji akcent je na učenju pravilnog izvođenja svih modaliteta artikulacije. Svaki od načina artikulisanja zvuka ima utvrđen performativni oblik i funkciju koji proizilaze iz muzičke izvođačke tradicije.

Šenkerova zbirka eseja (2000) sadrži kompletnu eksplikaciju partikularnih vidova artikulacije pijanističkih gestova. Postoji i jedan mali priručnik za roditelje i klavirske pedagoge koji rade sa decom predškolskog uzrasta, u kojem je cela ova oblast izvođaštva prikazana i objašnjena na najjednostavniji (metaforičan) način, pristupačan dečijem iskustvu i mašti, koji je kao takav univerzalno dostupan i relevantan. Reč je o tekstu koji je kao metodološki priručnik za svoju klavirsku školu napisala Irina Gorin (Irina Gorin), a koji je izdat 2014. godine kao sublimacija pedagoških iskustava ove pijanistkinje, poreklom iz Ukrajine, koja poslednjih 17 godina živi i radi u mestu Karmel, u američkoj državi Indijani. Ovaj metod na kreativan način, maštovitim sredstvima kombinuje dostignuća ruske pijanističke škole i američke klavirske pedagogije. Pristupom koji kombinuje Šenkerove eksplikacije sa metaforičnim opisima Gorinove, moguće je na plastičan način objasniti suštinu prirode različitih artikulacija pijanističkih gestova, kao i simboliku njihovog vizuelnog potencijala.

Za razliku od muzičke teorije koja kategorijalno deli muzičku artikulaciju na „(po)vezano nizanje uzastopnih tonova i njihovo manje ili više izraženo odvajanje“ (Despić, 1997: 203), u pijanističkom izvođaštvu postoji nekoliko distinktivnih oblika artikulacije zvuka: *legato* (*legato*), *non legato* ili *artikolato* (*articolato*), *tenuto* (*tenuto*), *portato* (*portato*), *stakato* (*staccato*) i *markato* (*marcato*). Svaki od ovih oblika artikulacije kreira se jasno profilisanim pokretom kojim se "izvodi" muzički gest (audio-vizuelni kinestetički sadržaj). Osim toga, svaka specifična artikulacija može da reprezentuje i čitavo polje konotativnih značenja proizašlih i/ili povezanih sa simbolikom određenog pijanističkog pokreta.

Šenker objašnjava „prirodu *non legato*“ artikulacije kroz analogiju/sličnost sa orkestrom (Schenker, 2000: 19). Kao najbolji primer za ovu vrstu artikulacije on navodi instrumentaciju fuge iz trećeg stava Bramsovog *Nemačkog rekvijema*, koju bi trebalo simultano da sviraju gudači u *non legato* i duvači u *legato*. Kombinacija ova dva elementa je ono što Šenker preporučuje pijanistima kao model za *non legato* efekat. Način na koji gudači izvode *non legato*, odvajajući pokret gudala (odnosno pritisak) na svakoj noti, mora postati deo finalnog efekta kao i *legato* duvača.<sup>130</sup> Šenker smatra da je poređenje sa violinskom tehnikom veoma podesno za precizne instruktivne distinkcije. Poznato je da zvuk na violini zavisi od dužine korišćenog pokreta gudala. Sama „umetnost izvođenja, ekspresije zvučnih ideja, leži u alternaciji dugih i kratkih pokreta gudala i u korišćenju obilja nijansi“ (Ibid). Isto važi i za "tehniku gudala" primenjenu na ruku pijaniste. Pijanisti mogu, i svakako bi trebalo da koriste duža i kraća "gudala", poput violinista, to jest, pijanisti mogu da imitiraju iznenadne prekide poteza gudala. Ova vrsta tehnike pred violinistu postavlja zahtev za maksimalno preciznim zaustavljanjem gudala, jer bi svaki nekontrolisani dalji kontakt sa žicom produžio zvuk preko željenog limita. Tako i pijanista prilikom izvođenja *non legato* artikulacije ima zadatak da striktno definiše granice trajanja zvuka. Pravilno izvođenje bilo bi osigurano upotrebom iznenadnog "cimanja, drmanja, trešenja" koje vodi od dirke do podlaktice i lakta. Izostajanjem takvog specifičnog načina determinisanja zvuka, pijanista ne bi uspeo da obezbedi željeni efekat (Ibid: 20).

Šenker skreće pažnju na činjenicu da je kroz istoriju muzike evidentna prevalencija *non legato* tehnike u ranijim epohama, kada je „frazama generalno nedostajala sinteza, to jest, kada su fraze bile kratke i nediferencirane“ (Ibid).<sup>131</sup> U takvim muzičkim praksama nisu postojale veće motivske jedinice koje daju priliku za kontrastne grupe povezanih i odvojenih tonova. Šenker smatra da kontrapunktski tretman koji je korišćen u starim vremenima pokazuje da su skoro svi tonovi služili kao kontrapunktski delovi i da su kao takvi svi imali isti estetski značaj i istu funkciju. Tek kasnije, sa uvećanjem obilja tonskog sadržaja, pojavila se i diferencijacija tonova koja se svodila na grupisane i odvojene. Najzad, tek razvoj prave *legato* artikulacije (od

---

<sup>130</sup> Dejan Despić (1997: 205) piše da su uzastopni tonovi artikulisani *non legato* onda kada se izvode „svaki za sebe, ali *ne prekidajući zvučnu nit*; među njima se čuje *granica*, ali *ne i pauza*. Na duvačkom instrumentu ta se *granica* ostvaruje tzv. *udarom jezika*, na gudačkom – *promenom poteza*, tj. pokretom gudala u suprotnom smeru, ali bez zaustavljanja ili podizanja sa žice, u pevanju – samim prelaskom na *novi slog* teksta. U gudačkoj artikulaciji je za ovaj način izvođenja uobičajen naziv *detaše* (franc. *détacher* = odvojiti, rastaviti).“

<sup>131</sup> Zanimljivo je objašnjenje prevodioca u vezi sa Šenkerovom upotrebom termina "sinteza". Prevodilac se poziva na relevantne izvore iz uredničkog uvoda iste zbirke (Schenker, 2000: xii), prema kojima Šenker koristi termin "sinteza" kao sinonim za „koncept organske jedinice, to jest, ideje umetničkog dela u kojem je svaki deo organski povezan, podržan jednom objedinjujućom pozadinskom strukturom“ (Ibid: 20). Ovaj Šenkerov termin i njegova upotreba u smislu "organske jedinice", u velikoj meri rezoniraju sa Hatenovom teorijom o muzičkom gestu.

vremena Betovena) donosi pojavu muzičke celine koju čini grupa tonova objedinjenih jednim dahom ili pokretom gudala (Ibid).

Irina Gorin u svom radu takođe pravi paralele između tehnike disanja i *non legato* artikulacije. Ona *non legato* tehniku opisuje kao „relaksiran, fleksibilan pokret kroz celu ruku. Ovo započinje nežnim podizanjem podlaktice i zgloba (mali, ugladen pokret naviše); zatim sledi potapanje ruke u klavijaturu čvrstom jagodicom prsta i blagi pad zgloba ali bez zakucavanja u dirku; i konačno student ugladeno oslobađa ruku (plutajući pokret naviše), povlačeći sa sobom podlakticu i zglob“ (Gorin, 2014: 37). Gorinova pojašnjava razloge zbog kojih je *non legato* tehnika najprikladnija u početnim fazama učenja sviranja na klaviru. Prema njenim rečima „*non legato* artikulacija se razvija prirodno iz disajnih vertikalnih pokreta zgloba i dozvoljava učitelju i studentu da se koncentrišu na mehanizam relaksacije ruke u svom najčistijem i pojednostavljenom obliku“ (Ibid). Irina Gorin pokrete zgloba poredi sa disanjem. Ona kaže da zglob pravi "udah" neposredno iznad dirke dok prst istovremeno ostaje u kontaktu sa površinom dirke. Pokret koji simbolizuje "izdah" odigrava se zajedno sa pritiskom na dirku. Gorinova tvrdi da aktivno disanje u toku izvođenja *non legata* pomaže u razvijanju osećaja prirodnog pokreta podlaktice i ruke. Ona naglašava da je svrha ove vežbe da kod studenta razvije naviku relaksacije ruke nakon napuštanja dirke. Osim toga, ova vrsta artikulisanja tona najpodesnija je za usmeravanje pažnje studenta na sam čin produkcije tona, što najdirektnije utiče na sve njegove distinktivne kvalitete.

Iako ovako postavljene "vežbe" za proizvodnju zvuka mogu delovati sterilno i muzički neinventivno, trebalo bi skrenuti pažnju na njihovu esencijalnu poziciju u profesionalnoj pijanističkoj praksi, naročito u njenim ranim fazama učenja u dečijem uzrastu. Svi značajni klavirski pedagozi pisali su o važnosti "rada na tonu" (Nejgauz, 1970: 57). Usvajanje veštine oblikovanja tonskih varijeteta na instrumentu osnovni je preduslov svakog daljeg rada na razvijanju performativnih muzičkih izraza. Koliko umetničkog sadržaja može da generiše samo jedan ton izveden kreativnim izvođačkim gestom na klaviru može adekvatno da ilustruje sledeći primer. U zbirci kompozicija *Album za mladež* op. 39 (*Детский альбом*, 1878) Čajkovskog (Чайковский), postoji jedan manji komad sa naslovom *Bolesna lutka*. Struktura tog komada je krajnje jednostavna, ali je njen poetični sadržaj izuzetno sugestivan ako se doživi kroz intenzivne emocionalne impulse koje većina dece prepoznaje u sopstvenom životnom iskustvu. Kompozicija je izgrađena na ritmizovanim razloženim akordima čiji je poslednji ton u nizu artikulisan kao izraziti *non legato* izdržan u svojoj punoj vrednosti (što je sugerisano oznakom za takozvani *tenuto*, od ital. držano, izdržano). Ovaj ton je posebno pogodan za demonstraciju tehnike koja simulira "disanje" pomoću zgloba i "slušanje" živog tona (taj ton u ovoj konkretnoj

situaciji može da se razume i doživi kao "jecaj, bolan uzdah/izdah"). Kroz ovakve "vežbe" iz literature, izvođač se od prvih susreta sa sviranjem, odnosno "izvođenjem muzike", uči da je za kreaciju muzičkog performativnog iskaza najvažniji element zapravo adekvatan izvođački gest. Artikulaciono oblikovan pijanistički gest je u jasnoj simboličkoj relaciji sa notiranim zapisom, kao njegov egzistencijalni uslov, a ne kao njegova segregativna posledica.

Za razliku od *non legata*, Šenker smatra da tehnika *legata* predstavlja specifičan voljni čin u cilju povezivanja malih i najmanjih jedinica, odnosno grupa nota, jer da bi se kreirao "pritisak" i *legato* mora postojati specifična izvođačka intencija (Schenker, 2000: 21). Tehnika *legata* je, bar zasad kako precizira Šenker, najteži i najkomplikovaniji način sviranja za pijanistu. Kao što violinista ne može da poveže nekoliko nota kontinuiranim pokretom gudala na jednoj žici, niti pevač može povezati nekoliko nota jednim dahom, na sličan način jedino "mirno" pozicionirana ruka daje mogućnost sviranja nekoliko nota u progresivnoj sukcesiji tako da se tonovi "stapaju" jedan u drugi kao da formiraju zvučni lanac, poput efekta *legato* grupe izvedene na violini ili pevanjem (Ibid).

Šenker piše da osim "mirne ruke" (to jest, bez karakterističnog "drmanja ruke" potrebnog za postizanje *non legato* artikulacije), *legato* tehnika u većoj meri zavisi od posebne tehničke veštine. Ova tehnika, prema Šenkeru, bazirana je na sledećim elementima: aktivnost prstiju, artikulisanje *legata* i načini simulacije. Aktivnost prstiju je veoma važna za *legato* tehniku. Zadržavanje prstiju na dirkama uslovljava i trajanje "živog" zvuka na klaviru. Šenker najpre detaljno objašnjava važnost zadržavanja takozvanih "ležećih" tonova (ovaj efekat se naziva i "prsni pedal"), i to kroz analogiju između klavirskog i orkestarskog zvuka. S tim u vezi on pojašnjava da je sama ideja sekventnog nizanja tonova proizašla iz „nezavisnog fenomena“ poznatog kao *portamento* (Ibid).<sup>132</sup> Ovaj efekat se koristi prilikom oblikovanja melodijskog skoka tako što se određeni interval oblikuje na način da se "ispuni zvučni prostor" koji postoji između početnog i ciljnog tona tog skoka, kako bi njegov okvir (samim tim i oblik) bio uočljiviji. Pošto na klaviru nije moguće izvesti u potpunosti ovaj efekat, ekvivalentnost se postiže isticanjem intervalskog "okvira" kroz njegovu simultanu determinisanost, tako što prstom zadržimo početni ton melodijskog skoka dok istovremeno sviramo ciljni ton, a početni ton pustimo tek nakon jasno čujnog simultanog zvučanja "intervalnog okvira".

---

<sup>132</sup> Despić (1997: 210) objašnjava da je takozvani *portamento* (čiji naziv ne treba mešati sa *portato* artikulacijom) efekat sličan kraćem glisandu „prvenstveno u pevanju, ali i na gudačkom instrumentu. Tu se, polazeći od jedne tonske visine sledeća doseže *brzim 'prenošenjem'* glasa, odnosno prsta na žici, do nje, uz ovlašno predene, manje čujne međutonove“.

Sledeći element o kom Šenker govori je tehnika artikulisanja *legata*. On kaže da se u svim muzičkim izvođačkim disciplinama tehnika *legata* sastoji od individualnih tonova u okviru grupe koje primaju pritisak odvojeno, bez obzira što to striktno posmatrano nije u *legato* maniru. Kao što violinisti i pevači mogu naglasiti pojedinu notu u frazi, tako pijanista može (čak i dok drži jedan prst na dirki, kao u *portamento* efektu) premestiti ruku i šaku elastičnim pokretom u cilju "uzimanja" sledeće dirke sa pozicije koja je u većoj meri ekstenzivna nego što bi to zahtevala striktna daljina između dirki. Šenker ove pokrete slikovito opisuje kao ruku koja „korača napred i nazad po dirkama koje joj služe umesto čvrstog tla“ (Ibid: 25). Prema Šenkeru, postoje dva osnovna tipa *legata* koje izvođač može koristiti u zavisnosti od zahteva muzike. Prvi tip zahteva veoma "mirnu" ruku do stepena potpune rigidnosti. Šenker ovaj tip *legata* poredi sa glumcem koji na sličan način, zadržavajući određeni stepen intenziteta glasa, izražava tenziju koju zahteva dramska situacija. Drugi tip opisuje kao "ekspresivni" *legato*, koji opet dozvoljava bezbrojne nijanse proistekle iz pokreta ruke kojim se "dozira i raspoređuje" pritisak na dirke u okviru melodijske fraze. Postoje i načini simulacije *legato* artikulacije u situacijama kada na klavijaturi fizički nije moguće izvesti *legato* u smislu *portamenta*, to jest, kada melodijski skok prevazilazi fizičku veličinu šake. U tim situacijama „gest zamenjuje efekat“ (Ibid). Irina Gorin (2014: 38) ovaj gest poredi sa imaginarnim formiranjem "duge" ili simuliranjem putanje "leta leptira".

Gorinova u svom radu takođe najveću pažnju poklanja učenju pravilnog izvođenja *legato* artikulacije. Ona smatra da je od esencijalne važnosti „naučiti studenta da postigne ugladenost zvuka prilikom prelaza sa jednog na drugi ton“ (Ibid: 41). Zato ona insistira da učenje sviranja *legata* treba početi sa vežbama baziranim na sviranju dve (po)vezane note (takozvani *legato* parovi). Cilj ovih vežbi je postizanje sinhronizacije početka zvučanja drugog tona sa završetkom zvuka prvog tona (Ibid: 42). Pritom, treba imati na umu da „linija koja je formirana od dva zvuka istog volumena ne stvara utisak (po)vezanih zvukova“, te da se „veza javlja jedino ako je prisutna dinamička i ritmička konekcija između zvukova“ (Ibid). Gorinova u realizaciji ovog temeljnog tehničkog zahteva insistira na jedinstvenom pokretu ruke, šake i prstiju, kao i kod izvođenja jednog *non legato* tona. Drugim rečima, ona zapravo insistira na pravilno oblikovanom pijanističkom gestu. Izvođenje ovog pijanističkog gesta Gorinova opisuje na sledeći način:

„*Legato* parove treba svirati drugim i trećim prstom jer su oni najstabilniji. Prvi zvuk u paru treba svirati duboko, sa pokretom prema unutra (isti pokret kao za *non legato*). Zatim je potrebno polako stupiti na susednu dirku tako da se drugi zvuk svira mekše i lakše, potpomognut plutajućim pokretom zgloba. Šaka i zglob

moraju biti fleksibilni kako bi omogućili spoznaju o tranziciji težine sa jednog prsta na drugi. Veoma je korisno vežbanje legato parova uz disanje. [...] Povezivanje više nota (tri i četiri) legato samo je modifikacija sviranja dve note pod lukom. [...] Na taj način, student uči da svira petoprstu poziciju na kombinovani pokret zgloba, kada se zglob neznatno kreće prema poslednjem prstu u grupi. Ovi pokreti su neophodni za ugladeno izvođenje legata i za osećaj 'disanja' ruku. Ruka bi trebalo da se kreće slobodno i fleksibilno, povezujući note ugladeno, vodeći prste sa dirke na dirku“ (Ibid: 42-43).

Formulacija Gorinove na jednostavan, ali krajnje precizan način poentira Šenkerovu tezu prema kojoj suština pijanističkog izvođačkog gesta proizilazi iz ideje da „smisao fraze determiniše poziciju i pokret ruke“ (Schenker, 2000: 8), odnosno da su pozicija i pokret ruke (materijalni, telesni nosioci muzičkog gesta), uslovljeni oblikom fraze (kao simboličke muzičke ideje), a da je adekvatna artikulacija (oblikovanje) performativnog iskaza u direktnoj vezi sa konotativnim poljem koje određena muzička ideja može da simbolizuje.

Načini odvajanja tonova pri izvođenju takođe mogu biti različiti, kao i njihov zvučni rezultat. Osnovni način odvojenog izvođenja tonova je *stakato* artikulacija. U tom slučaju se pri izvođenju „stvarno trajanje pojedinih tonova u odnosu na notnu vrednost kojom su zapisani unekoliko smanjuje, a između njih se javljaju *kratke, neispisane pauze*“ (Despić, 1997: 205).<sup>133</sup> Šenker piše da je preduslov za *stakato* artikulaciju svojstvo pojedinačnog tona da izdrži određeni pritisak i u tom slučaju od najvećeg značaja je visina koju ruka dostiže prilikom akcije i reakcije pritisnutog tona (2000: 31). Drugim rečima, i prilikom *stakato* artikulacije „za različite ekspresije relevantna je određena distanca od dirke“ (Ibid). Šenker objašnjava da visina u ovom slučaju ima krucijalnu funkciju iz dva razloga: da izrazi određenu elastičnost odskočne reakcije dirke, i da istovremeno utiče na snagu sledećeg udara na dirku.

U pojašnjavanju distinktivnih osobina *stakato* artikulacije, Gorinova usmerava pažnju na potiskujući momenat u egzekuciji ove tehnike „koji se odvija u suprotnom smeru od *non legata*“, a opet „slično *non legatu*, izvodi se na 'izdah'“ (2014: 44). U početnim fazama usvajanja ove tehnike Gorinova insistira na pravilnom izvođenju *stakata* "sa dirke". U tom slučaju „vertikalni razmak između mirujuće dirke i njene pozicije kada je pritisnuta do dna, kreira odgovarajuću distancu za odgurujući pokret“ (Ibid: 45). Od kvaliteta tog "odgurujućeg"

---

<sup>133</sup> Postoji i varijanta oštrijeg, naglašenog *stakata*, kada je skraćivanje tonova još izrazitije. Ova artikulacija se naziva *stakatisimo* (ital. staccatissimo). Pošto oštrina po svojoj prirodi deluje i kao izvesna akcentuacija, a često je povezana i sa visokim stepenom dinamike, ekstremna varijanta *stakata* dobija karakter "udara" i tada se naziva *martelato* (ital. martellare = udariti čekićem), što u pijanističkoj artikulaciji odslikava i sam pokret ruke (Despić, 1997: 206).

pokreta sa dna dirke, koji može biti realizovan u rasponu od ekstremno kratkog i oštrog do prilično "ublaženog", uz proporcionalno zadržavanje na dnu dirke, zavisi i dužinu skraćivanja tona. Ova druga varijanta "ublaženog" *stakata* (kao neka vrsta "srednje vrednosti" između *stakata* i *tenuta*, ili kao kombinacija *stakato* artikulisanih nota, to jest jasno odvojenih, i istovremeno povezanih jedinstvenim izvođačkim pokretom), relativno je česta i naziva se *portato* (nošeno, od ital. portare = nositi), a kao "mekša" artikulacija većinom se vezuje uz dinamiku nižih stepena i naglašeniju melodijsku izražajnost (Despić, 1997: 206).

Jedan od primera koji u slikovitom, gotovo "filmskom" maniru, ukazuje na simboličnu vezu između pijanističkog gesta oblikovanog u izrazito *portato* artikulaciji sa mogućim vanmuzičkim sadržajem kompozicije, nalazi se u Debisijevom uvodnom prelidu naslovljenom *Plesačice iz Delfa*, o kojem će biti reči i u sledećem poglavlju. Akordi koji "obavijaju" obrise melodije izrazito fragmentarne strukture u prva tri takta kompozicije notirani su u srednjem, centralnom registru u *portato* artikulaciji, kao i kadencirajuća fraza koja započinje u drugom delu četvrtog i završava u petom taktu, a koja je notirana u istoj artikulaciji ali u gornjem, višem registru. Aromatični narkotici koji su "obavijali" senzualne pokrete plesačica proslavljenog antičkog proročišta u Delfima, metaforično simbolizuju pokreti ruku koji oblikuju akorde izvedene u *portato* artikulaciji. Ovi akordi deluju poput vibrantnih, talasnih senzacija koje "izviru" iz klavijature "odgurujućim" pokretom koji, kao takav, opet asocira na "podizanje" eterične supstance, nalik na zvučni "dim" koji se disperzivno razlaže u vazduhu.

Artikulacija u kojoj su tonovi međusobno jasno odvojeni prekidima između njih, ne podrazumeva i prekide melodijske linije „kao što, uopšte, pauza (bar kraća) ne znači prekid muzičkog toka, nego samo njegovo naglašenije *rašćlanjavanje* (segmentaciju – u doslovnom smislu). U ostalom, svest slušaoca ima snagu da poveže u celinu muzičke misli čak i tonove koji ne samo što su skraćeni stakatom nego i odvojeni, čak brojnim, ispisanim pauzama“ (Despić, 1997: 206). Šenker takođe objašnjava da retoričke pauze, čak i kada su jasno notirane, mogu, i treba da budu, integralni deo izvođačkog gesta, kao što „violinista može nastaviti pokret gudačkom kroz osminu pauze [...] nakon što oslobodi žicu“ (Schenker, 2000: 65). Zadržavajući ruku iznad ili na površini klavijature, pijanista performativnim gestom stvara tenziju koja je sastavni deo retoričkih iskaza. Retorika pijanističkog gesta ima najdirektniju ekspresivnu vrednost. Oblikujući eksplicitni performativni gest, pijanista implicitno sugerise retorički iskaz. Iz tog razloga bi se svaki pijanistički gest mogao shvatiti kao "retorički" segment izvođačke naracije.

Prema Hatenoj teoriji o muzičkom gestu, *retorički gestovi* su strategijski potezi kompozitora koji doprinose dramatisaciji muzike.<sup>134</sup> Individualni kreativni izbori koji doprinose dramatisaciji muzičkog toka kroz sve njegove tvorbene nivoe (strukturalni, tembralni, dinamički, temporalni, artikulacioni) zapravo su manje ili više markirani (istaknuti) akcenti i u tom smislu pijanistički gestovi pokazuju i karakteristike retoričkih gestova.

Despić (1997: 203) takođe piše da „u širem smislu u artikulaciju spada i različito *akcentovanje* tonova, utoliko što i ono doprinosi razgovetnijem i izražajnijem ‘izgovaranju’ muzičkog teksta“. Ovi oblici artikulacije najčešće se svrstavaju u takozvanu *markato* artikulaciju, od italijanske reči "marcato" što znači "istaknuto, podvučeno" (Ibid: 226). Trebalo bi imati jasnu svest o tome da akcent u muzičkom toku predstavlja svako odstupanje od muzičke naracije kakvu slušalac, na osnovu prethodnog muzičkog toka, očekuje. Tako osim najčešćih dinamičkih akcenata (odstupanja od pretežne jačine zvuka), postoje i agogički akcenti (odstupanja od pretežnog ritmičkog i/ili temporalnog toka), zatim ekspresivni akcenti (izrazita promena artikulacije i/ili tonskog registra) i drugi. Šenker sve ove artikulacione oblike naziva *retoričkim akcentima* (2000: 45). On smatra da je u muzici, kao i u jeziku, esencijalan odnos između tenzije i relaksacije, kao odraz opozitnog odnosa svetlosti i senke, koji se prirodno javlja u konstrukciji slogova i sentenci. Šenker podseća da bi govor bio bez strukture ukoliko bi se bazirao na jednoj tonskoj visini i sa slogovima jednake dužine, te da bez adekvatne diferencijacije ovih elemenata, ni komunikacija ne bi bila moguća. Zato govornici svakom slogu daju drugačiji naglasak, jer samo takav kontrast u jačini, boji, dužini, kreira različitost, interakcionu relaciju, kontinuitet, odnosno, drugim rečima, komunikaciju (Ibid).

Šenker takođe konsatatuje da za razliku od jezika gde su pripadnici istog jezičkog područja do te mere familijarni sa uslovima "senčenja" govora, da za njih afektivno "bojenje" govornog jezika postaje gotovo neprimetno, u muzici to nije slučaj, osim donekle u pevanju. Pijanisti, opet, ne dele mogućnosti onih instrumentalista čije su izvođačke tehnike bliže govoru, na primer kroz dah ili pokret gudala, koji su donekle podesni za tonska "senčenja". Pijanisti uglavnom pritiskaju dirke na nediferenciran način, iz prostog razloga jer dirke "leže" pred telom, te pritisak na njih ne predstavlja veliki problem i ne sugerise nikakvu asocijaciju sa govorom (Ibid: 46). S druge strane, pijanistički performativni gestovi bliži su plesnim pokretima nego govornoj retorici. U umetnosti plesa takođe postoji ta retorička dimenzija koja

---

<sup>134</sup> Hatén (videti drugo poglavlje, strane 39-40) razlikuje *retoričke gestove* kao jedan od tipova "strateških" gestova opisujući ih kao muzičke elemente (kao što su isprekidanost pauzama, dinamičke, artikulacione, registarske i druge promene) koji nagoveštavaju odstupanje od očekivanog toka u odnosu na stilsko-formalne šeme na bilo kom nivou muzičkog diskursa (Hatén, 2004: 125).



se ogleda u "esencijalnom odnosu između tenzije i relaksacije, odnosno svetlosti i senke", a to je opozitna relacija između dinamike i statike, pokreta i posture, neravnoteže i ravnoteže.

Jedan od najvećih plesnih umetnika i teoretičara XX veka, Rudolf Laban (Rudolf von Laban), smatrao je da su pokret i miran položaj dva osnovna aspekta plesa, a da „kontinuum između pokreta i mirnog položaja karakteriše nekoliko fenomena, kao što su prelazak od asimetrije do simetrije, od neravnoteže do ravnoteže, od mobilnosti do stabilnosti“ (Crnjanski, 2013: 122).<sup>135</sup> Laban polazi od teze da je ples pokret labilne tendencije i da je harmonija pokreta, međutim, povezana sa težnjom za stabilnošću. Prema Labanu, „najjednostavnija forma harmonije je simetrija, balans“ (Maletic, 1987: 53, citirano u Crnjanski, 2013: 122). U svakom slučaju, ako je balans esencija harmonične umetničke forme i ako u performativnom iskazu nema balansa bez retoričkih akcenata, onda je jasno da bez retoričkog oblikovanja performativnog sadržaja ne postoji umetnička komunikacija.

Haten podseća da je svaki (muzički) gest intermodalna pojava koju je ultimativno i prirodno moguće kategorizovati kao "formu misli ili misaonu formu" (Haten, 2004: 131). Despić (1997: 203-204) takođe piše kako izvođač treba da artikuliše „duže ili kraće *smisaone celine*“ takozvane *fraze*, kao „svojevrzne rečenice tonskog govora (franc. phrase = rečenica), čineći ga i na taj način razgovetnijim i razumljivijim za slušaoca“ i da je „dobro, jasno i logično fraziranje [...] važan element izvođačke umetnosti“. S druge strane, Šenker je naglasio da je prilikom oblikovanja izvođačke koncepcije interpretiranog notnog teksta važno razumeti da „**smisao fraze determiniše poziciju i pokret ruke**“ (Schenker, 2000: 8). Drugim rečima, moglo bi se precizirati da je u situaciji pijanističkog izvođenja *smisljena celina pokreta ruke*, odnosno pijanistički performativni gest, maksimalno podudaran na simboličkom nivou sa *osmišljenom muzičkom frazom*, to jest, smisaonom celinom koju takođe kreira sam pijanista na osnovu sopstvenog tumačenja partiture ili pri slobodnoj improvizaciji. Iz perspektive muzičkog izvođaštva ova dva elementa (dva vida gesta) – *pokret ruke* i *muzička fraza* – međusobno su zavisni i uslovljeni. U sledećem poglavlju će upravo ova teza biti detaljnije istražena.

---

<sup>135</sup> Nataša Crnjanski (2013: 122) uviđa da je ova karakteristika plesa analogna „*gestu pod fermatom* u muzici“, odnosno da se može reći da takva tendencija ka ravnoteži postoji i u muzici, i da u oba slučaja (plesu i muzici) „predstavlja manifestaciju harmonije (ne u smislu muzičke harmonije) – od ravnoteže do nestabilnosti i obrnuto“.

#### 4. Performativnost i funkcija telesnog gesta u izvođenjima klavirskih *Preluda* Kloda Debisija

"Umetnička dela stvaraju pravila,  
ali pravila ne stvaraju umetnička dela."  
Klod Debisi<sup>136</sup>

U prethodnom poglavlju ustanovljen je teorijski koncept kojim je objašnjen pojam telesnog gesta u pijanizmu. Osnovna ideja koja formuliše dalja istraživačka pitanja koncentrisana je oko Šenkerove konstatacije prema kojoj „smisao fraze determiniše poziciju i pokret ruke“, odnosno, prema kojoj je izvođački telesni gest određen, to jest, analogan je ili podudaran sa smislom muzičkog elementa koji taj pokret telotvori. Kad su u pitanju umetnički izrazi, naročito performativni, empirijska realnost predloženog teorijskog koncepta često može ukazivati na problematične momente koji proizilaze iz krutih okvira apstraktnih sistemskih obligacija. Konkretno, posmatrano iz perspektive problemske dimenzije ove disertacije, postavlja se pitanje kako pijanista kreira uočljiv i smislen izvođački gest? Postoje li neka specifična pravila koja bi trebalo slediti ili je umetnik-izvođač slobodan da izvede komunikativan performativni izraz prema sopstvenom nahođenju, senzibilitetu i/ili drugim individualnim (telesnim) performansama?

Odgovore na ovakva pitanja treba tražiti kroz fenomenološki pristup, jer skoro svaki kreirani performativni pijanistički gest može predstavljati zasebnu istraživačku temu. Tek nakon uočavanja i analize određenog broja pijanističkih gestova može se govoriti o njihovim eventualnim sličnostima, razlikama i kategorizaciji, a zatim je moguće tragati i za uzrocima uočenih pojava. U *Idejama za jednu čistu fenomenologiju* (1913) Edmund Huserl formuliše fenomenološki zakon koji je nazvao „princip svih principa“. Ovaj zakon ukazuje na to „da je svaka izvorno prezentovana evidentnost izvor zakonitosti saznanja, da sve što nam se u ‘intuiciji’ izvorno (da tako kažemo: u svojoj telesnoj stvarnosti) predstavlja, treba jednostavno

---

<sup>136</sup> Citirano u *Companion to Contemporary Musical Thought* (Paytner, 1992: 590).

prihvatiti kao ono što se prezentuje, ali samo u granicama u kojima se prezentuje“ (Buržinjska i Markovski, 2009: 99).

U okvirima fenomenološke studije svaki fenomen,<sup>137</sup> kao „izvorno prezentovana evidentnost“ predstavlja ujedno i „izvor zakonitosti saznanja“, to jest, svaka empirijska, čulno spoznajna pojava svojom prezentnošću uspostavlja zakonitosti koje su relevantne za njene sazajne oblike. Ovakav pristup u potpunosti korespondira sa Debisijevim motom citiranim na početku ovog poglavlja u kome se kaže da „umetnička dela stvaraju pravila, ali pravila ne stvaraju umetnička dela“. Priroda fenomenološkog istraživanja fokusirana je, dakle, na sam fenomen kao izvor saznanja. Teorijski koncept koji definiše osnovne korelate ovakve studije, predstavlja tek otisnu tačku za dalja istraživanja samog fenomena, u ovom slučaju "telesnog gesta u pijanizmu".

Polazni teorijski koncept u ovom istraživanju prepoznaje dva korelata, to jest, dva elementa koji stoje u uzajamnom odnosu (kao logički pojmovi koji pretpostavljaju jedan drugi), a to su: *telesni gest* i njegov *smisao* (ideja koju određeni pokret može da simbolizuje). Hatten napominje da je Lidov (1993) specifikovao *gest* kao pokret koji je *markiran kao smislen* i to kroz dve dominantne partikularne dimenzije relevantnih značenja – biološku i kulturološku (Hatten, 2004: 125). Prema Hatenu muzički gest je komunikativan, u smislu da „saopštava informaciju o onome ko gest proizvodi“ (Ibid), a ta informacija može biti klasifikovana prema Persovoj kategorizaciji (pri čemu pojedinačni gest može biti višestruko motivisan) kao: *kvalitativno, dinamičko i simboličko*,<sup>138</sup> s tim da poslednji nivo značenja (*simboličko*) usled fenomena *emergencije* (spontanog pojavljivanja višeg stupnja od prethodnog) koji se javlja na nivou percepcije sublimira značenja predviđena nižim nivoima ekspresivnih kvaliteta i/ili dinamičkih atributa (Ibid). Za Hatena, simbolički nivo diskursa obuhvata takozvane *stilističke gestove*, čija je interpretacija oslonjena na konvencije ili kulturološke navike u kontekstima kao što su umetnički stilovi. Konvencionalni *muzičko-stilski gestovi* koji su relevantni za sve nivoe strukture i forme moraju se naučiti, često kroz šegrtovanje kod muzičara kompetentnih za određeni stil (Ibid). U muzičkom izvođaštvu ove konvencije imaju naglašen značaj.

Muzičarima i drugim poštovaocima muzike poznata je mogućnost da se sa velikom verovatnoćom tačno prepozna osoba koja je kreirala neko muzičko delo, iako onaj ko odgovor naslućuje ne zna tačno koje i čije delo sluša. Studenti muzike često na ispitima imaju takozvane

---

<sup>137</sup> Huserlovskim rečnikom definisano: „fenomen je stvar preobražena čistom svešću u predmet koji poseduje smisao“, a „smisao je za Huserla ili očigledan ili ga uopšte nema“ (Buržinjska i Markovski, 2009: 99).

<sup>138</sup> Za detaljnije objašnjenje videti drugo poglavlje, strane 44-45.

"slušne testove" sa zadatkom da prepoznaju koje i čije delo je u pitanju. Kada se uzme u obzir nepreglednost muzičke literature, gotovo da ne postoji mogućnost da se svako pojedinačno delo nauči napamet. Između ostalog i zato je veoma važno razvijati kompetencije najpre u prepoznavanju, a potom i negovanju (naročito kod izvođača) određenih stilskih distinkcija. Ovakvi modeli učenja stilskih gestova govore u prilog tome koliko je izvođenje važno za recepciju muzike. Kod "slušnih testova" se ne koriste partiture, već audio zapisi muzičkih dela (nekad i samo izdvojene sekvence, najčešće kada su u pitanju dela koja traju duže). Partitura ne može da ukaže na izvođačke partikularnosti koje se tiču telesne produkcije oblikovanog zvuka, što znači da jedan isti notni zapis, na primer Mocartov, može biti izveden "u stilu", odnosno "da zvuči kao" da je u pitanju delo Betovena, Šopena ili Debisija. S druge strane, ako je muzika izvedena stilski autentično, onda je moguće permutovati likove stvaralaca koji arbitriraju u okvirima istog ili sličnog stila. Zameniti, pak, jednu stilski autentično izvedenu baroknu kompoziciju za na primer pozno romantičnu ili modernu, u slučaju kompetentnih poznavaca skoro da nije moguće, čak i kada postoji raspoloživ uvid u samo jedan, manje značajan ili karakterističan deo kompozicije.<sup>139</sup> Izvođači u svom radu veliki akcenat stavljaju na stilske kompetencije u tumačenju partiture, jer spektar mogućih značenja na koje izvedeno delo može sugerisati ne može postojati izvan okvira datog stila.

Proces konstrukcije značenja karakterističan je za svaki stil/epohu/pravac ponaosob. U pitanju je posebna i jasno determinisana *označavajuća/označiteljska praksa*.<sup>140</sup> Priroda auditivne kulture, kao sistema znakova (pre svega vizuelnih, ali i auditivnih) jeste u svojoj osnovi tekstualna, i kao svaki kulturološki sistem znakova svoje značenje dobija tek u kontekstu, jer u beskontekstnom vakuumu tekst nema značenje. Tako ni odnosi među auditivnim znacima, toliko puta objašnjeni kroz muzičke teorijske koncepte, zapravo ne nude

---

<sup>139</sup> Treba napomenuti da u pijanističkoj literaturi postoji priličan broj obrađenih dela izvorno nastalih u periodu baroka koje su transkribovali kompozitori i/ili izvođači u periodu romantizma. U tim delima kod neiskusnih slušalaca može doći do konfuzije u prepoznavanju opaženih stilskih karakteristika. Prilikom interpretacije transkribovanih kompozicija izvođač je slobodan da sam odluči u kojoj meri i sa kojim performansama će otelotvoriti specifične modele baroknog i/ili romantičnog stila, to jest kom autoru (baroknom ili romantičnom) će dati prvenstvo u kreiranju dominantnog stilskog izraza.

<sup>140</sup> Proces proizvodnje značenja i prikazivanja u kulturi, odnosno proces proizvodnje proizvođenja kulture kao značenjskog poretka/sveta definiše se kao *označavajuća praksa*, odnosno *označiteljska praksa*. Termin *označiteljska praksa* (fr. *Pratique signifiante*) u kontekstu francuskog poznog strukturalizma i materijalizma (časopis *Tel Quel*, Julia Kristeva, Žak Lakan, Luj Altiser) označava svaki materijalni oblik ili način proizvodnje značenja u polju društvenih otpora i polju dejstva nesvesnog. Engleska varijanta termina, *označavajuća praksa* (*Signifying practice*), u kontekstu britanskih i američkih studija kulture označava svaki materijalni oblik prikazivanja (*representation*) i zastupanja (*advocating*), pre svega materijalne efekte prikazivanja i zastupanja, dok su „označiteljski otpori“ društvenog i nesvesnog najčešće podrazumevani ili potisnuti iz javne upotrebe. Razumeti jednu kulturu znači objasniti kako je značenje verbalno ili čulno-medijski proizvedeno kao „označavajući sistem“ (Šuvaković, 2011: 513).

ključ za čitanje i recepciju muzičkog dela. Recepcija muzike je uslovljena kulturološki, to jest, ona zavisi od prakse određene zajednice koja oblikuje i modelira značenje dela, što opet ukazuje na zaključak da recepcija muzike zavisi u najvećoj meri od njenog izvođenja od strane kompetentnih izvođača.

Recepciju stilskih diferencijacija u muzičkom izvođaštvu, kao autentičan odraz „informacija o onome ko gest proizvodi“, moguće je posmatrati kroz Hattenov model zasnovan na Persovoj semiotičkoj kategorizaciji, pri čemu poslednji nivo značenja (*simboličko*) integriše značenja predviđena nižim nivoima ekspresivnih kvaliteta i/ili dinamičkih atributa (Hatten, 2004: 125). Ove stilske distinkcije u pijanizmu najlakše je razumeti na komparativnom primeru. Da bi razlika u argumentima bila oučljivija, dobro je da navedeni primeri budu u što većoj meri opozitni, kao na primer dva formalno i karakterno slična dela od kojih jedno pripada ranom klasicizmu, a drugo poznom romantizmu. Najsažetije poentirano, prvo delo trebalo bi svirati u svedenijoj i decentnijoj posturi, bez izražene upotrebe drugih delova tela osim prstiju šaka, ručnog zgloba i podlaktice koja je (podlaktica) u ravni sa klavijaturom ili malo ispod nje, dok je kičmeni stub u paralelnom položaju u odnosu na instrument. Ova određenja koja se tiču posture bi, prema navedenoj Hattenovoj sistematizaciji, pripadala kategoriji *kvalitativnog*, jer je u pijanizmu osnovna funkcija pozicije tela da proizvede specifičan tonski (auditivni i vizuelni) kvalitet. U drugom slučaju, pri izvođenju muzike stilski pripadajuće poznom romantizmu, postura bi bila sasvim drugačija. Kičmeni stub bi pre svega oscilirao između vertikalne naklonjenosti prema klavijaturi i zabačenosti od iste, sa primetnim horizontalnim promenama pozicije torza na relacijama levo i desno u odnosu na površinu klavijature. Ruka bi u celosti bila angažovana i to izrazito eksplicitno. Ovakva postura takođe utiče na sam kvalitet tona, a u ovom slučaju jasnije je potencirana i veza između semiotičkih kategorija *kvalitativnog* (Primarnost) i *dinamičkog* (Sekundarnost), jer su eksponencijalni uslovi determinisani kvalitetima stilski autentične posture u direktnoj proporcionalnoj relaciji sa dinamičkim atributima izvođenja. Drugim rečima, ako je pri sviranju angažovan veći deo aktivnog tela, onda i pokreti koje takvo telo proizvodi mogu biti kvalifikovani kao dimaničniji. Ako se imaju na umu ova dva primera, savim je logično da kategorija *simboličkog* (Tercijarnost), koja proizilazi iz konvencija u interpretaciji, može kao takva da prenese bogatstvo dodatnih značenja izvan okvira svojih kvalitativnih i dinamičkih karakteristika (Ibid). To znači da je sasvim razumljivo da će kompetentan slušalac prepoznati markirane muzičke simbole karakteristične za određeni stil, utoliko pre ako su u određenom izvođenju kvalitativna i dinamička ravan usklađene sa simboličkom ravni autentičnog stila.

Haten takođe smatra da su konvencionalni *muzičko-stilski gestovi* relevantni za sve nivoe strukture i forme dela (Ibid). On takođe pojašnjava da na nivou Tercijarnosti (simboli) pojavnost kognitivnih aspekata ekspresivnog značenja može prevazići ono što bi moglo biti predviđeno na nižim nivoima (kvaliteti i dinamika).<sup>141</sup> U opusu svakog kompozitora postoji prirodna sinergija stilističkih gestova i njihovih strategijskih funkcija, koja je u nekim slučajevima upadljivo individualno kreirana tako da je sasvim opravdano govoriti o karakterističnim "muzičkim jezicima" pojedinih kompozitora, pa i izvođača. Jedan od takvih specifičnih "jezika" svakako otelovljuje "rukopis" Kloda Debisija.<sup>142</sup>

Debisijevo stvaralaštvo predstavlja jedinstvenu pojavu u istoriji muzike. On je „jedini stvaralac velikog dela i značaja kome je impresionizam bio težišno i trajno opredeljenje“, te kao takav predstavlja i „jedinstven slučaj u istoriji stilova“ u kom je stil moguće poistovetiti sa autorom „koji ga je u punoj meri i predstavljao i iscrpeo svojim snažnim stvaralačkim potencijalom, izuzetno bogatom zvučnom maštom, posebnim darom za istraživanje novog i neuporedivim ukusom i prefinjenošću u svemu tome“, te je stoga opravdano i reći „**impresionizam – to je Debisi**; ali takođe: **Debisi – to je impresionizam**“ (Despić, 2002: 411-412). Josip Andreis (1966: 640-641) takođe piše da je Debisi idejno povezan sa svojim savremenikima, pesnicima i slikarima, te da je na autentičan način uspeo da ujedini njihova zajednička umetnička nastojanja, ali i možda još potpunije ostvari njihove napore, a da je njegova muzika temeljena na neobičnoj umetničkoj osetljivosti koja na nov način odražava „život u njegovoj stvarnoj i simboličkoj vrednosti“. S tim u vezi, Tijana Popović Mladenović (2008: 50) smatra da kako je „oblikovanje estetičkih i poetičkih postulata impresionizma [...]

---

<sup>141</sup> Ova pojava naročito je prisutna kod dece koja uče sviranje na klaviru. Dete najlakše misli i prihvata muziku kroz kognitivne aspekte njenog ekspresivnog značenja, dok se sa nivoima kvaliteta i dinamike izvođenja upoznaje kasnije. Nejšgauz (1970: 21) nedvosmisleno svedoči o prednostima pedagoškog pristupa koji na prvom mestu daje prednost izražajnom, karakternom izvođenju muzike u odnosu na takozvane "instruktivne" vežbe notirane u formi neke apstraktne kompozicije, uglavnom "tehničkog" sadržaja.

<sup>142</sup> Kada na primer Dejan Despić (2002: 399) piše da je „u takvom i sličnom okruženju Debisijeva muzika govorila novim i **bitno drugačijim jezikom**“, čini se kao da je u kolokvijalnom muzičkom diskursu upotreba termina "jezik" (kao semiotički sistem) gotovo prirodna. Ipak za savremene muzičke semiotičare, ovo pitanje predstavlja važnu istraživačku temu. Najveći spor koncentrisan je oko pitanja da li je muziku adekvatnije razumeti kao "jezik" ili kao "kod". Miško Šuvaković (2011: 363) "semiotički kod" definiše kao „znakovni niz ili sistem na koji upućuje neka poruka. Kod se određuje kao skup semiotičkih ili semioloških činjenica u okviru nekog sekundarnog sistema označavanja. Kod je kombinacija znakova koja omogućava razumevanje slike, skulpture, arhitekture, pesme, muzike, odeće, kulinarskih običaja, magijskih formula“. S druge strane, "jezik" je definisan kao „sistem (struktura ili praksa) izražavanja, prikazivanja i komunikacije određen sintaksom, semantikom i pragmatikom. Pravila sintakse govore o formalnom poretku elemenata i strukturi jezika. Pravila semantike govore o značenjima jezika. Pravila pragmatike govore o praktičnim uslovima upotrebe sistema izražavanja, prikazivanja i komunikacije u društvenim intersubjektivnim odnosima. Smisao postojanja bilo kog sistema (strukture ili prakse) izražavanja, prikazivanja i komuniciranja je stvaranje i posredovanje značenja“ (Ibid: 349). Dakle, značenje se može kreirati tek u komunikacijskom odnosu, a izvođenje jeste upravo prirodni reprezent ovog fenomena.

u potpunosti zavisilo od muzičkog rukopisa samo jednog kompozitora“, onda bi pravilnije bilo „umesto o *impresionizmu* u muzici govoriti o *debisizmu*“.<sup>143</sup>

*Prelidi* (*Préludes, Premier Livre* iz 1910. godine, *Deuxieme Livre* iz 1913. godine) predstavljaju „vrhunac u Debisijevom stvaralaštvu na polju klavirske muzike i najčistije reprezentuju njegov impresionistički stil“ (Mladenović Popović, 2008: 73). Narativna matrica ove partiture pogodna je za opservaciju korelacije sa gestovnom naracijom izvođača, između ostalog i zato što je Debisijev muzički stil duboko koloritan i evokativan, te je kao takav lako prevodljiv na jezik imaginacije, ali i emocija,<sup>144</sup> što ga dodatno čini pogodnim i za bojenje refleksija sugerisanih izrazima pokreta. Njegova muzika može biti inspirativna i baletskim umetnicima,<sup>145</sup> ali i kompozitorima filmske muzike. Debisijevi *Prelidi* dele sa filmom sličnu sinergiju vizuelne i auditivne umetnosti, nastalu iz težnje za predstavljanjem pokreta, a kao proizvod celokupne naučno-tehnološke revolucije i autentičnog duha vremena sa početka XX veka. Osim toga i kao najmanje važno, *Prelidi* danas spadaju u najznačajnija dela pijanističke literature čija je popularnost globalna. Za mnoge pijaniste ove minijature predstavljaju konstantan artistski izazov. Njihova globalna popularnost danas deluje razumljiva i prirodna, jer iako su *Prelidi* nastali na tlu specifične "francuske" kulture, takođe je važno naglasiti da je duh vremena u tadašnjoj francuskoj, takozvani *fin de siècle*, itekako "vibrirao" u tonu kosmopolitskih impulsa. Ova muzika je danas prirodno prepoznata kao kulturološki univerzalna, jer u svojoj esencijalnoj biti ona referira na generičku ljudsku sposobnost "mišljenja u simbolima" (što nije ekskluzivna vrlina niti jedne partikularne kulture), tako da ovu muziku mogu sadržajno potpunije razumeti i spontano prihvatiti pijanisti (ali i slušaoci) sa svih meridijana. Zato je analiza ove muzike pogodna i za sve vidove komparacije u okvirima specifičnih kultura, na sinhronijskom i dijahronijskom nivou.

Ove analize i saznanja izvedena iz proučavanja gesta u izvođenjima Debisijevih prelida, ukazaće i na opravdanost druge polazne hipoteze ove disertacije koja glasi: "*specifični kvaliteti gestovnog jezika pijanizma razvijaju se pod uticajem dijalektičkih procesa u kulturi*".<sup>146</sup> Kao

---

<sup>143</sup> Više o ovoj temi može se naći u članku "Slika *Devojke sa lanenom kosom* u zvuku *debisizma*" (Dinov Vasić, 2018).

<sup>144</sup> Zanimljivo je da termin "emocija" (prirodno instinktivno stanje svesti koje proizlazi iz okolnosti, raspoloženja ili odnosa s drugima), na engleskom jeziku glasi "emotion", a u sebi sadrži i pojam "motion" (delovanje ili proces kretanja ili premeštanja) koji može biti sinonim za "gesture", odnosno "gest".

<sup>145</sup> Ovaj potencijal Debisijeve muzike prepoznao je još 1912. godine čuveni baletski koreograf Vaclav Nižinski (Нижинский), koji je za produkciju *Ruskog baleta Sergeja Džagiljeva* (Дягилев) postavio scensku realizaciju *Prelida za popodne jednog fauna* (Mladenović Popović, 2008: 30).

<sup>146</sup> Dijalektički procesi u kulturi odnose se na kretanja i promene unutar društvenih zajednica koje dovode do razvitka kulture usled uzajamnog delovanja suprotnih snaga u okviru same zajednice.

umeće sviranja (re/produkcije muzike) i re/interpretacije komponovanih muzičkih dela, pijanizam je imanentan zapadnoj kulturi.<sup>147</sup> Za razliku od zapadnoevropske tradicije, gde je komponovanje shvaćeno kao ideal produkcije muzike, u nekim drugim kulturama ovaj ideal predstavlja izvođenje manifestovano kroz improvizaciju (na primer u džez muzici ili istočnjačkoj kulturi), sa akcentom na komunikativnoj funkciji telesnog pokreta. Intenzivnim razvojem kulturnih veza u XX veku dolazi i do diseminacije pijanizma izvan okvira zapadnoevropske kulturne tradicije.<sup>148</sup> U ovom procesu iskristalisana je i svest o centralnoj poziciji gesta, kao "govora tela", u interkulturalnom dijalogu (Fischer-Lichte, 2014: 115), što dovodi do uticaja novih ideja vezanih za ulogu telesnih pokreta u različitim vidovima (kulturne) komunikacije na klasični pijanizam. Debisi je u svom radu kreirao hibridne, multimedijalne umetničke izraze zasnovane na modelu "interkulturalnih dijaloga". Osim što je često tragao za pomalo ekscentričnim izvorima inspiracije u egzotičnim kulturama (antičkim i istočnjačkim), Debisi je praktikovao još jedan vid izraza koji se često nalazi u istočnjačkim kulturama, a to je improvizacija. U knjizi Rodžera Nikolsa *Debussy Remembered*, navedena su svedočenja prema kojima je kompozitor često improvizovao za klavirom prilikom traganja za određenom muzičkom idejom (Nichols, 1992: 18, 49, 72). Prema jednom od svedočenja Debisi je bio izvrstan dok je improvizovao, i u tim momentima delovao je kao da se igra sa još neizvesnom skicom. I sam je često govorio kako zavidi slikarima jer oni mogu „oteloviti svoje snove u svežini skice“ (Ibid: 11).

Debisi jeste izgradio svoju estetiku pod okriljem impresionističkog slikarstva, ali pre svega u simboličkoj poeziji, preciznije, u muzičkom razumevanju i tretmanu stiha i proze kroz simboliku reči (Mladenović Popović, 2008: 15). Kao što Bodlerova simbolistička poezija (shvaćena i kao teorija sinestezije ili univerzalne analogije) prenosi fokus svog izaraza iz spoljašnjeg realnog sveta u unutrašnji imaginarni prostor uma, tako i Debisijeva muzika angažuje *imaginaciju* kao prevashodno svojstvo duhovnih moći čoveka.<sup>149</sup> Kroz sposobnost

---

<sup>147</sup> Zapadna kultura je kroz razvoj notacije uspostavila složenu organizaciju muzičkih zvukova sa širokim spektrom formi i entiteta. Upravo je razvoj notacije (sistema simbola koji označavaju izolovane pokrete) doveo do razdvajanja prezentacije muzike na formu partiture i formu izvođenja (Godøy, 2010: 109).

<sup>148</sup> Velikom porastu interesovanja za klasični pijanizam u različitim kulturama svedoči podatak da samo u Kini klavir studira više od trideset miliona mladih, a njihovi rezultati potvrđeni su kako od strane stručne kritike, tako i od publike koja prati savremenu pijanističku scenu. Jedan od najpoznatijih primera uticaja nekad marginalnih kultura na razvoj klasične muzike i pijanizma je pojava takozvanog *Suzuki metoda* u muzičkoj izvođačkoj pedagogiji. Ovaj efektivan didaktički metod osmišljen je prema modelu intuitivnog usvajanja maternjeg jezika i karakterističan je za istočnjačku kulturnu praksu.

<sup>149</sup> *Imaginacija* je sinonim za moć zamišljanja, uobrazilju, maštu, fantaziju. To je misaona kreativna sposobnost da se u procesu razmišljanja stvori dovoljno jasna predstava o oblicima, karakteristikama i drugim svojstvima neke stvari, odnosa među stvarima, ili odnosa među ljudima, koji tek treba da nastanu.



imaginacije i asocijativnog mišljenja umetnik i konzument u umetničkom izrazu odgonetaju zagonetke konstruisane simbolima, otkrivajući tako duboke i skrivene analogije kroz koje se mogu izraziti suštine ljudi i stvari (Popović Mladenović, 2012: 83).<sup>150</sup> Debisijevi muzički gestovi u prelidima jesu smisleni simboli koji su konstruisani kroz fenomen *imaginacije*, poput Bodlerove pesme *Saglasja (Correspondances, 1857)* čija osnovna ideja leži u nagoveštaju apstraktnih značenja posredstvom materijalnog sveta (Wright, 2005: 33), odnosno u povezivanju čulnog iskustva i umetničkog izraza sa estetikom nagoveštaja (Schlossman, 2005: 177).

Imaginacija je u svojoj suštini slikovna pojava, ali je za razliku od zamrznutog "utiska" kakav je pretendovao da izrazi slikarski impresionizam, muzika u svojoj biti procesualna. Zbog toga je i *muzička imaginacija* procesualne prirode, čak i kada je vizuelna.<sup>151</sup> Debisijeva muzika zapravo je bliža temporalnim, uslovno rečeno "vizuelnim" umetnostima kakve su kinematografija, ples, pantomima, to jest umetnostima koje su zasnovane na procesualnom pokretu (kakav je i muzički izvođački gest). Ostala je dokumentovana Debisijeva odbojnost prema poređenju njegove umetnosti sa slikarskim impresionizmom. To sigurno nije bio kompozitorov lični hir (a verovatno da to nije bila ni odbojnost u meri koja se često potencira u radovima istoričara umetnosti i muzike). U svojoj doktorskoj disertaciji, Ivana Petković (2018: 77-78) skreće pažnju na jedan od Debisijevih intervjuua iz 1911. godine, gde kompozitor nedvosmisleno ukazuje na potencijal, značaj i svrhu fenomena *evokacije/sećanja* u sopstvenom stvaralaštvu. Prema rečima Petkovićeve, Debisi od slikarskog impresionizma jeste preuzeo model istraživanja same materijalne osnove (muzičke) umetnosti kada je, po uzoru na slikarsko razlaganje i ispitivanje boja, započeo analiziranje svih mogućnosti tona, a posebno njegovih kolorističkih dimenzija. Ona iznosi i zaključak prema kojem je Debisijev evokativni kompozitorski postupak u osnovi različit od slikarskog, jer slikar prikazuje samo jedan momenat procesa, dok kompozitor putem evokacije spaja različite momente u jedan procesualni

---

<sup>150</sup> Karolin Potter (Potter, 2003: 137-138) takođe piše da u Debisijevom stvaralaštvu dominira težnja ka „umetnosti zasnovanoj na imaginativnim metamorfozama prirode ili na muzičkom predstavljanju svega onog što može biti opaženo čulom sluha u ritmu sveta koji nas okružuje“.

<sup>151</sup> Osobenost Debisijeve muzike koju neki opisuju kao "fluidnost", intuitivno su naslutili najpre izvođači. Izvođenje muzike je „konkretan oblik muzičkog mišljenja“ (Popović Mladenović et al, 2014: 104). U izvođačkoj praksi, kada postoji neizbežan zahtev za sugestivnim otelotvorenjem muzike, imperativ se stavlja na sposobnost "imaginacije" izvođača. Za razliku od "mišljenja kroz dinamiku verbalnih narativa" karakterističnog u izvođačkoj praksi drugih epoha i žanrova, prilikom izvođenja Debisijeve klavirske muzike (naručito *Prelida*), pijanisti se služe uglavnom imaginacijom određene "atmosfera" putem "mišljenja u slikama". Uostalom, pre *Prelida*, Debisi je objavio dva seta od po tri kompozicije za klavir (1905-1907) pod nazivom *Slike (Images pour piano)*. Ovi poetični komadi spadaju u najduže Debisijeve klavirske kompozicije, a njihovo izvođenje zahteva od pijaniste spoj vrhunske tehnike i senzibilne poetike.

kontinuum (Ibid: 79). Osim toga, Petkovićeva takođe skreće pažnju na još jedan bitan segment muzike koji proizilazi iz njene evokativne i procesualne prirode, a odnosi se na proces *sećanja* koji je zapravo re-kreativan i kao takav nužno transformacioni, budući da nije moguće stvoriti njegovu direktnu i preciznu rekonstrukciju, već samo njegovu "opštu" i posrednu realizaciju (Ibid: 78). Dakle, procesualna priroda muzičke umetnosti, koja je re-kreativna i transformaciona, deli svoje ontološko određenje sa prirodom performativnih izraza? Posmatrano kroz takvu bazičnu prizmu postaje sasvim logično zašto je Debisi (prema mnogim svedočenjima i navodima) želeo da njegovi prelidi zvuče kao slobodne (izvedbene) improvizacije. Akcenat na spontanosti iskaza i izraza u Debisijevoj muzici korespondira i sa izvođenjem (recitovanjem) simbolističke poezije, to jest njenim ritmom, oblikom i bojom. Ritam zapravo igra ključnu ulogu u razumevanju problemskog sagledavanja specifične procesualnosti Debisijeve muzike.

Debisijev tretman ritma ogleda se pre svega u njegovom kreiranju prostorne dimenzije muzike. Ovaj fenomen nije svojstven muzici koja je u svojoj suštini ekskluzivno vremenska umetnost. Kao što su istraživanja u slikarskoj praksi s početka XX veka oslonjena na studiju Hermana Minkovskog *Prostor i vreme* (1908), u kojoj je autor „razradio pojam četvrte dimenzije tako što je prostornim koordinatama x, y, z za tačku u kojoj se razvio oblik, dodao i vreme t“, stvarajući tako "uniju prostora i vremena sa četiri ravnopravne dimenzije koju je nazvao *svet tačke*" (Trifunović, 1987: 18), tako je Debisi *svet tačke* u muzici ostvario uvodeći prostor u ovu "uniju s vremenom". Debisi tvori dimenziju prostora (kao okvira svog zvučnog platna) tako što specifičnim, "dvostrukim" tretmanom vremenskog toka muzike<sup>152</sup> postiže efekat "zaustavljanja vremena" (poput frejma u filmu). Istraživanja koja u fokus stavljaju ovaj fenomen Debisijeve muzike relativno su novijeg datuma (Imberty, 1981 i Popović Mladenović, 2009). Ona potvrđuju tezu prema kojoj se Debisijevo *pismo vremena*<sup>153</sup> „odigrava negde između dva suprotna procesa koja se istovremeno odvijaju na taj način što se spolja, na makroformalnom nivou muzički tok skraćuje i, samim tim, ubrzava, dok se na nižim nivoima iznutra širi, to jest, usporava i produžava“ (Popović Mladenović, 2009: 309).<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> Debisijev muzički tok je u višedecenijskoj muzikološkoj praksi najčešće opisivan kao "statičan" (Popović Mladenović, 2009: 307).

<sup>153</sup> Termin je Embertijev (Michel Imberty), prema njegovoj knjizi iz 1981. godine *Les écritures du temps* (Popović Mladenović, 2009: 300).

<sup>154</sup> O ovoj temi se takođe detaljnije može videti u članku "Slika *Devojke sa lanenom kosom* u zvuku *debisizma*" (Dinov Vasić, 2018).

Pitanje odnosa među umetnostima, odnosno traganje za njihovim ontološkim i morfološkim analogijama, postaje tokom XX veka predmet istraživanja *komparativne estetike*. Ova naučna disciplina pretenduje na sopstveni metod, a njen osnovni zadatak je da upoređuje različite umetničke vrste, odnosno dela, ali i postupke različitih umetničkih izraza. Prema ovoj paradigmi, potvrda ontološke i morfološke analogije među umetnostima moguća je ukoliko se koristi isti metod analize (Petković, 2018: 10). U tom smislu, prilikom traganja za ontološkim i morfološkim analogijama između muzike i slikarstva, kao izrazito nesrodnih umetnosti, fokus bi trebalo usmeriti upravo ka iznalaženju njihovog zajedničkog sadržioca kojim je moguće prevazići razlike u procesualnosti, a to je performativnost. Možda deluje neobično, ali i slikanje, crtanje, kao i pisanje, se u svojoj tehničkoj dimenziji mogu razumeti kao performativni izrazi. Kada na nekoj podlozi umetnik stvara tragove svog vizuelnog izraza (na primer kada crta), onda njegov pokret zapravo sledi unapred formiranu vizuelnu misao/ideju, odnosno linija kao produkt tog pokreta ne nastaje kao spontani (bes)misljeni vizuelni iskaz, već stvaralac prvo u svom umu kreira/zamišlja jasnu predstavu kako će ta linija izgledati i tek onda je "izvodi" ostavljajući njen vidljiv trag na podlozi. Isti performativni čin "izvodi" i pijanista kada pokretom ruke "u poziciji" determiniše "smisao fraze" (Schenker, 2000: 8), poput govornika/glumca čiji glas sledi unapred formulisanu misao.

Debisijsve "smisaone fraze" u prelidima mogle bi se determinisati kao procesualni gestovni simboli. U prelidima su ovi gestovi transparentno iskazani. Kao što je govorio da zavidi slikarima jer oni mogu „oteloviti svoje snove u svežini skice“ (Nichols, 1992: 11), tako je u svojoj muzici Debisi nastojao da na simboličkoj ravni izrazi "otelovljenja sećanja kroz obrise zvučnih oblika". Ključna razlika između ovog akta i slikarskog procesa ogleđa se u samom tragu koji nastaje otelovljenjem gesta ili ideje. Na slici je taj trag statično fiksiran, kao otisak koji nema živu pulsaciju, dok simbolički trag koji nastaje u procesu izvođenja muzičkog gesta ima živ puls koji je temporalno i ritmički determinisan. Dobar primer za ovu pojavu predstavlja *ostinato* figura koja se javlja u prelidu *Stope u snegu (Des pas sur la neige)*. Ova figura koja simbolizuje korak nije samo trag koji oslikava otiske stopala u snegu, već je upravo oblikovana kao pokret koji simbolizuje iskorak. Figura je procesualna, iako njeno konstantno ponavljanje kroz ceo muzički tok prelida doprinosi opštem utisku statične i prazne atmosfere, poput beskrajnog praznog belila.

Upravo čin *otelovljenja*, kao davanja izraza nečemu (u smislu davanja opipljive i vidljive forme nekoj ideji, kvalitetu, osećanju), predstavlja ključni pojam u razumevanju odnosa između izvođačkog gesta i načina na koji je Debisi oblikovao svoje simbole, odnosno muzičke gestove u *Prelidima*. Hatén objašnjava da je muzičke gestove moguće razumeti na osnovu

poznavanja određenog muzičkog stila i kulture. Međutim on dodaje da je čak i bez prepoznavanja relevantnih stilskih i kulturoloških informacija moguće kroz samo izvođenje neke partiture (ili improvizaciju) pronaći adekvatno ekspresivno otelovljenje gesta kroz njegovu akomodaciju u skladu sa izražajnim stilom sopstvenog tela i uma (Hatten, 2004: 94).

Ovo je važno zapažanje o prirodi muzičkog gesta, jer objašnjava modalitete nastajanja novih autentičnih i originalnih kompozitorskih izraza kakav je Debisijev zasigurno bio i ostao. Drugim rečima, verovatnija je pretpostavka da je Debisi putem improvizacije pronalazio adekvatne oblike za svoje gestovne simbole kao otelovljene ekspresivne izraze apstraktnih ideja. Dakle, fenomen *otelovljenja* zapravo pruža mogućnost za razumevanje ovih gestova koji imaju direktnu biološku izrazitost i sociološko značenje za recipijente. Manje je verovatno da je Debisi svoje gestovne simbole osmislio kroz takozvani *proces enkulturacije*, to jest kroz usvajanje postojećih kulturnih i stilskih obrazaca ili ritualnih pokreta u tradicionalnim izrazima datog stila (kao na primer u plesovima). Druga mogućnost je manje verovatna iz razloga što je upravo Debisi bio taj koji je dao jak i potpuno autentičan pečat stilskoj paradigmi svog vremena i na tom putu nije imao neposredne uzore u odnosu na koje bi gradio sopstveni izraz (uprkos jasnoj vezi njegove klavirske muzike sa stilom francuskih klavsenista iz prve polovine XVIII veka).

Prema Hatenu muzički gestovi imaju stilističko određenje i strategijsku funkciju. Kategorizacija *strategijskih* gestova na *tematske, spontane, retoričke, dijaloške i tropološke* gestove, predstavlja kategoriju gestova kao označitelja, od kojih svaki može biti simbol (kao označeno). Zapravo, svaki znak pod određenim uslovima može postati simbol. Tako i svaki pokret kojim se izvodi muzika može biti interpretiran kao *gestovni simbol*, ili kako bi Hatten rekao: „karakteristično oblikovanje koje zvukovima daje ekspresivno značenje“, a koje je bazirano na specifičnom tembru, artikulaciji, dinamici, tempu, pulsu i njihovoj koordinaciji sa različitim sintaktičkim nivoima (Ibid: 93). U nastavku poglavlja akcenat će biti na elaboraciji vezanoj za performativnost i funkciju različitih oblika izvođačkih telesnih gestova, kao i njihovom potencijalnom kompatibilnošću sa simboličkom ravni notirane ideje, a u izuzetnim situacijama biće ukazano na njihovo poklapanje sa strategijskim muzičkim gestovima, uočenim u notnom zapisu.

Za razliku od takozvane "apsolutne" instrumentalne muzike čije forme nisu eksplicitno inspirisane "vanmuzičkim" pojavama,<sup>155</sup> sadržaji Debisijevih prelida imaju jasan programski

---

<sup>155</sup> Muzičarima (naročito izvođačima) poznat je fenomen koji podrazumeva podelu ili kategorizaciju muzičke literature na manje ili više narativna dela. Tako na primer, programska muzika XIX veka često ima rečima navedena uputstva vezana za *autorsku intenciju*, odnosno jasno referira na određeno književno ili vizuelno

karakter koji je sugerisan njihovim naslovima. Debisijev način "naslovljavanja" prelida takođe predstavlja svojevrsni kuriozitet u muzičkoj literaturi. Naime, naslovi prelida zapisani su u zagradama na kraju svake kompozicije, a ne na njenom početku kao što je uobičajeno. Ovaj intrigantni model često je bio povod spekulacijama vezanim za motive autorovog postupka. Najčešće se sreće objašnjenje prema kojem je Debisi verovatno želeo da prepusti interpretatoru (izvođaču, slušaocu, analitičaru) "slobodu asocijacija", nenametljivo ukazujući naslovom na izvor inspiracije, ali bez pretenzije za intencioznim usmeravanjem njegove pažnje u određenom smeru. Zanimljiva su zapažanja Ivane Petković (2018) koja *Prelide* poredi sa slikarskim platnima izloženim u muzeju. U tom kontekstu naslov dela i potpis autora naznačeni na dnu kompozicije potpuno su uobičajeni, tako da u tom svetlu ovaj argument deluje prilično ubedljivo. U svakom slučaju, ova analogija sa slikarskim platnima puno je ubedljivija teza u odnosu na ranije nejasne i nedorečene pretpostavke vezane za kompozitorovu "neuobičajenu" autorsku intenciju.

Osim programskih naslova, Debisi je interpretatorima ostavio izrazito jasna uputstva za izvođenje *Prelida* u samoj partituri. Robert Šmic (Schmitz, 1966: 35) napisao je da se „dobro seća kompozitorovog insistiranja na preciznosti i tačnosti indikacija označenih u partituri u najsitnijim detaljima“. Margerit Long (Long, 1972: 13) je takođe napisala da je Debisi „ostavio sve moguće pokazatelje za izvođenje svog dela“, te da je to činio sa „najvećom pažnjom“ koja se nekada pretvarala u „surovost“. Osim toga, ona je posvedočila da je kompozitor na svojstven, pomalo sarkastičan način, tvrdio da za izvođenje njegove muzike nije potreban fantastičan virtuoзни izvođač, već da je „veran interpretator dovoljan“. S druge strane, na prvi pogled čini se pomalo paradoksalno, ali postoje brojne indikacije koje ukazuju na to da Debisi nije uvek imao jasno predubeđenje kako bi njegova muzika morala biti izvedena. Prema nekim svedočenjima (Nichols, 1992: 161, 165, 244) dešavalo se i to da Debisi lako prihvati interpretaciju različitu od svoje ako bi smatrao da je pijanista koji "drugačije" izvodi delo, ubedljiv u tome. Ovaj kompozitorov iskaz iz 1903. godine jasno ukazuje na njegov stav prema kome delo može imati više interpretacija koje zavise od samog interpretatora:

„Stvarno mislite da pesma ima samo jedno značenje! Zar niste svesni da svaku od vaših pesama transformiše svaki njen čitalac? Isto je i sa svakom muzičkom partituruom. Morate samo slušati eksperte koji govore o njima. Pišete pesme

---

umetničko delo, što je eksplicitno navedeno u partituri od strane samog kompozitora. S druge strane, kompozicije nekih muzičkih pravaca u XX veku (na primer dodekafonije) gotovo da je nemoguće povezati sa logičnim narativom u bilo kom vidu, osim na neki krajnje kreativan i nekonvencionalan način. Ovakvu muziku Nejšgauz pronicljivo i sa dozom sofisticiranog humora poredi sa „otvaranjem komplikovanog i zanimljivog pasijansa“, i to pod uslovom da je kompozicija uspeła (Nejšgauz, 1970: 12).

onako kako Vam se sviđa. Mi možemo iscertati iz njih muziku koja nam se sviđa. A slušalac, ili čitalac, nalazi u njima šarm koji mu se sviđa. Sve je relativno. Znam da svaki umetnički rad sadrži elemente koji su hvaljeni i pozdravljeni bez izuzetka; i lako je videti da su ti elementi najlakše razumljivi osrednjim inteligencijama“ (Ibid: 112).

S obzirom na činjenicu da je Debisi bio veoma jasan i direktan po pitanju interpretacije njegove muzike, to što je smatrao da delo može imati nekoliko značenja svakako ne podrazumeva i dozvolu za apsolutnu interpretatorsku "slobodu". Svedočenja poznavalaca govore u prilog tome da je Debisi insistirao na "razumevanju dela i stila" od strane interpretatora (ova formulacija se podudara sa Hatenovim *stilskim* i *strateškim* gestovima). To znači da je uz adekvatno razumevanje muzike, sasvim moguće pronaći nekoliko relevantnih interpretacija. O tome svedoči i sam Debisi kad kaže da ne može tačno reći do koje mere njegova klavirska muzika može biti deformisana u izvođenju (Lesure & Nichols, 1987: 222). U prilikama kada Debisi objašnjava (ponekad do tančina) kako izvodi svoju muziku (ili kako on smatra da bi je trebalo izvoditi), on o tome govori iz pozicije izvođača, što ni u kom slučaju ne osporava pravo ostalim izvođačima na sopstveni odnos prema muzici koju izvode.

Izvođači svakako imaju pravo i obavezu da na autentičan način prodru u samu suštinu umetničkog dela koje izvode. Možda je najpoznatiju definiciju ovog interpretativnog koncepta formulisao Nejgauz koji, opisujući vrlo direktno metodu svoga rada, doslovno kaže da se ona „ukratko svodi na to da onaj koji svira, što je moguće ranije (posle prethodnog upoznavanja kompozicije i njenog savlađivanja bar u *konceptu*),<sup>156</sup> protumači sebi ono što mi zovemo *umetnička predstava*, tj. sadržaj, smisao, poetsku suštinu muzike, i da ume potpuno da se snađe (da nazove i objasni), sa muzičko-teorijskih pozicija, u onome na čemu radi“ (Nejgauz, 1970: 14). Promišljena zapažanja Dragoljuba Šobajića o Nejgauzovom metodu sežu do samih korena koncepta *umetničke predstave muzičkog dela*. Nejgauz u svom eseju „pokušava da se približi pravom smislu ovog pojma iako ga on ni na jednom mestu u knjizi eksplicitno ne definiše“. Šobajić (1996: 259) pronalazi da Nejgauzovo „neprekidno približavanje krajnjem smislu pojave putem odstranjivanja sve dubljih slojeva koji kriju u sebi samu suštinu fenomena, ima svoje korene u vizantijskoj filozofskoj misli, tačnije u takozvanom *apofatičkom* načinu mišljenja“. Kroz ovaj pristup „pojava se saznaje postepenim određivanjem svega onoga što ona

---

<sup>156</sup> Izraz *koncept* (latinski *conconceptus*, u značenju: pojam, sposobnost shvatanja, moć poimanja) je u diskursu teorije umetnosti često upotrebljavan termin. S druge strane, u pijanističkom diskursu, zastupljenija je varijanta ženskog roda ovog termina, *konceptija*, koja osim već pomenutog, duhovnog značenja, ima i fiziološko, kao: začecje, oplodjenje, zatrudnjivanje. Iako ovaj podatak ne mora ništa značiti, može se zapaziti da je teorijskom umu dato da pojmi i shvata, a umetničkom umu osim da razume, dato je i da začne, oplodi, stvori.

nije“, odnosno razmišljanje se usmerava pomoću negativnih odrednica koje ujedno „nagoveštavaju prirodu samog rešenja“. Tako „subjekat spoznaje ostaje uvek u živom, neposrednom dodiru sa objektom spoznaje“, izbegavajući pri tom fiksiranje objekta u „strogo formulisanu definiciju koja može postati prepreka u sagledavanju suštine fenomena koji se istražuje“, jer se taj nefiksirani proces uvek odigrava u različitom kontekstu.

Navodeći programske naslove na kraju svojih klavirskih *Prelida*, Debisi je u velikoj meri olakšao interpretatorima traganje za "smislom pojave", ili suštinom "fenomena *umetničke predstave muzičkog dela*", odnosno "temom i idejom" kompozicije, to jest njenim *gestovnim simbolima*. U svakom slučaju, skup mogućih interpretacija koje odgovaraju ekspresivnim i karakternim detaljima naznačenim u partituri znatno je sužen. S druge strane, postoje zahtevi oko kojih Debisi nije želeo da pregovara. Nadasve je insistirao na "prirodnom toku" muzike, bez preuveličavanja ekspresivnih gestova. Luis Lalo (Laloy) je izjavio da je „prvi zahtev u sviranju takve muzike taj da sam čin ne sme delovati teško. [...] Kada izvođač oseti šta se tamo nalazi, ne sme se naprezati da postavi tamo nešto čega nema, a to se posebno odnosi na 'efekte'“ (Priest, 1999: 107). Lalo je takođe objasnio da ova muzika mora imati tok, da sve mora da bude celina koja je „okupana u harmoniji“, kao i da ova muzika „neće tolerisati nikakvu ružnoću, čak ni onu inteligentnu“ (Ibid: 109). Ovaj princip kreiranja celine dela na osnovu prirodnog toka jedne ideje Lalo naziva "jedinstvo tona / unity of tone". Poenta ovog principa je da sve „raste iz iste atmosfere“. Izvođenje mora da ima „jedinstvo i kontinuitet“, za razliku od dominantne izvođačke estetike romantizma, gde je naglasak bio upravo na isticanju kontrasnih elemenata i njihovoj snazi. Lalo kaže:

„Najupečatljiviji kvalitet je jedinstvo tona. Sve što ometa celinu, naglašeni glasovi, ritmički prekidi, proizvoljna usporenja ili ubrzanja, ne samo da je nepotrebno, već je katastrofalno. Manja greška bi bila promašiti u potpunosti duh kompozicije, [...] nego li naglo razbiti čaroliju akcentom ili grimasom“ (Ibid: 107).

Moris Dumenil (Dumesnil, 1932: 23) takođe potvrđuje važnost izbegavanja oštrih kontrasta u muzičkoj progresiji koji mogu dovesti do utiska neravnomernosti i isprekidanosti muzičkog toka, što bi izvođač trebalo da izbegava čak i u komičnim delima akcentovanog ritma u kojima takođe treba paziti da ne dođe do pre naglašavanja izvođačevog smisla za humor „koji mora uvek ostati 'galski', diskretan i prefinjen“, a što je moguće postići poštovanjem jedinstva ritmičke linije.

Jedinstvena ideja iz koje nastaje ujednačen muzički tok, taj "jedinstveni ton" kompozicije, mogao bi biti prepoznat i kao *gestovni simbol* sadržan u naslovu svakog prelida.

Na ovaj zaključak može navesti Laloovo objašnjenje prema kojem „tajna jedinice nije zagarantovana eksternim značenjem, nema putokaza, već se oslanja na prirodnu sukcesiju impresija. To je jedinstvo karaktera, pejzaža; jednom rečju, to je jedinstvo tona“ (Priest, 1999: 82). Jednom rečju, to je jedinstvo tona: zvuka i slike, koji zajedno sačinjavaju *gestovni simbol*. U daljem toku poglavlja biće prikazani i objašnjeni načini na koje različiti pijanisti kroz izvođački pokret oblikuju i oživljavaju ove muzičke gestove. Oni tako telotvore smislene muzičke simbole koji mogu biti nositelji komunikacije između sadržaja kompozicije i recipijenata, a u skladu sa sopstvenim kulturološkim portfolijem.

#### **4.1. Metodološka razmatranja**

U osmišljavanju empirijskog oprimeravanja predloženog teorijskog koncepta u ovoj disertaciji, početna intencija bila je da se izvede komparativna analitička studija koja bi pokazala mehanizme funkcionisanja izvođačkog gesta u muzici kroz prepoznavanje strategija re/interpretacije muzičkog teksta od strane izvođača i recipijenata. Analiza je trebalo da, iz široke palete pijanističkih izvođenja, osvetli performativni kapacitet telesnog gesta, njegovu specifičnu funkciju, ali i njegovu potencijalnu univerzalnost. Osim toga, istraživanje je trebalo da ukaže na sinergiju muzičke narativnosti dela (u vidu korelacije sa vanmuzičkim sadržajima kod Debisija) i gestovne "partiture" pojedinih pijanista (njihove sličnosti i razlike), odnosno da utvrdi da li se i kada pijanistički gestovi odnose na značenjsku ravan vanmuzičkih sadržaja ili je u pitanju individualna ekspresivna gestualnost proistekla iz muzičke sintakse samog dela. Očekivano je da bi rezultati analize mogli dati odgovor na pitanje: u kakvom je odnosu gest sa izrazom i karakterom muzičkog izvođenja? Istraživanje je takođe, trebalo da objasni i dijahrono "pomeranje" gestovnog jezika od vremena Debisija do danas, kao i da ukaže na moguću korelaciju sa gestovnim jezikom savremenog plesa.



Kao što je bilo predviđeno, analiza je koncentrisana oko audio-vizuelnog<sup>157</sup> snimka (2016) na kojem pijanista Ilja Itin (Илья Итин) izvodi Debisijeve *Prelude*.<sup>158</sup> Za Itinovo izvođenje može se reći da pripada modernoj kosmpolitskoj pijanističkoj školi i kao takvo predstavlja odličnu referentnu tačku za primenu i dijahronijske i sinhronijske komparativne analize. Relevantni performativni elementi uočeni na ovom snimku komparirani su analognim elementima iz snimaka pijanističkih izvođenja istog dela u interpretaciji sledećih pijanista:

- komparacija sinhronijskom metodom realizovana je pomoću snimaka savremenih pijanista, na kojima delo izvode: Danijel Barenbojm (Daniel Barenboim), Mihail Pletnjov (Михаил Плетнёв), Kristijan Cimerman (Krystian Zimerman), Ketrin Kolar (Catherine Collard), Mauricio Polini (Maurizio Pollini), Ženi Zaharieva (Жени Захариева), Lili Bogdanova (Лили Богданова), Evgenij Kisin (Евгений Кисин), Elen Grimo (Hélène Grimaud), Lang Lang (Láng Lǎng), Jol Jum Son (Yeol Eum Son);<sup>159</sup>

- komparacija dijahronijskom metodom realizovana je pomoću snimaka na kojima delo izvode: Arturo Mikelandeli (Arturo Benedetti Michelangeli), Svjatoslav Rihter (Святослав Рихтер), Klaudio Arau (Claudio Arrau), Anriet For (Henriette Faure), Valter Gizeking (Walter Gieseking), Alfred Korto (Alfred Cortot), Klod Debisi (Claude Debussy).<sup>160</sup>

---

<sup>157</sup> Video umetnost je zasnovana na upotrebi video sistema — elektronske kamere, uređaja za snimanje i monitora za projektovanje snimka. Rani video radovi su nastajali snimanjem nereziranih događaja (performans ili akcija umetnika), a karakteristični su sledeći tehnički aspekti: kamera je statična (jedan do dva kadra) dok dužina trajanja filma odgovara realnom vremenu događanja (nema narativnog filmskog sažimanja vremena). Razvoj video umetnosti je vodio: (1) složenim video i filmskim događajima, gde se video rad približava televizijskom filmu ili narativnom postmodernističkom bioskopskom filmu, (2) video instalacije su prostorne postavke ambijentalnih umetničkih dela u kojima video monitor kao predmet i video slika kao dinamički element događaja igraju konstitutivnu ulogu, (3) video performansi su akcije ili događaji koje umetnik izvodi i koji se tokom izvođenja snimaju i projektuju na taj način da projektovana slika bude sastavni element tekućeg živog događaja (Šuvaković, 1995: 32). Kako se ispravno zalaže Radoslav Lazić u svom novinskom prikazu Ristićevog zbornika *Videosfera* (1986), pravilnije bi bilo govoriti o *audio-videu* kao formi jer „ova čudesna naprava simultano registruje zvučne i likovne signale, koji se neverovatnom lakoćom mogu reprodukovati, za tili čas, kao trajni zapisi audio-vizuelne stvarnosti” (Lazić, 1987: 270).

<sup>158</sup> Snimak se može naći na zvaničnoj internet stranici pijaniste, kao i na You-Tube kanalu instituta Golandski (The Golandsky Institute, Princeton University, New Jersey, USA), na adresi:  
[https://www.youtube.com/watch?v=O\\_5\\_rbNAzBw](https://www.youtube.com/watch?v=O_5_rbNAzBw).

<sup>159</sup> Snimci se mogu redom pronaći na sledećim internet adresama:

<https://www.youtube.com/watch?v=EZ5h10GIT04>  
<https://www.youtube.com/watch?v=iaHqvZk6Gc0>  
<https://www.youtube.com/watch?v=FcnYbpJhpN4>  
<https://www.youtube.com/watch?v=R-wLTRWVKIE>  
<https://www.youtube.com/watch?v=SHYeIhUq6es>  
<https://www.youtube.com/watch?v=MGkp94J6VtQ>  
<https://www.youtube.com/watch?v=bgixOUgr0lg>  
<https://www.youtube.com/watch?v=dqpbDVepLww>  
<https://www.youtube.com/watch?v=gN3S2LMF6Oc>  
<https://www.youtube.com/watch?v=-3dZhOJ60CE>  
<https://www.youtube.com/watch?v=xGjs28oNAzk>

<sup>160</sup> Snimci se mogu redom pronaći na sledećim internet adresama:

Parametri po kojima je komparacija izvedena su: oblik, artikulacija, brzina, dužina trajanja, intenzitet, dimenzije i ekspresivna priroda izvođačkih gestova. Kroz sagledavanje ovih promenljivih i relativnih veličina detektovana je relevantna paleta izvođačkih gestova, a potom i njihova korelacija sa narativnom matricom analiziranog muzičkog dela (Debisijevih *Prelida*). U ovom istraživanju pijanistički gest je definisan kao sinergijska kinestetička forma koja uz kinetičku, implicira auditivnu i vizuelnu dimenziju ove pojave, koja ima za cilj "otelotvorenje" muzičko-poetskog sadržaja sugerisanog u partituri. Ovde treba jasno istaći da je u navedenoj komparaciji opservacija mogla biti kontinuirano izvedena jedino u auditivnom mediju, dok su vizuelni i kinetički mediji ograničeni na dostupne momente zabeležene na snimcima izabranih izvođenja. Zaključci koji su na osnovu ove komparacije izvedeni utemeljeni su upravo na auditivnoj dimenziji muzičkih gestova, uprkos namerama da se pomoću predložene metodologije fenomen pijanističkog gesta osvetli i sa aspekta vizuelnog i kinetičkog momenta. Nakon sprovedenog poređenja po predloženim parametrima moguće je konstatovati da oscilacije koje se javljaju između oblika, artikulacije, brzine, dužine trajanja, intenziteta, dimenzija i ekspresivne prirode pijanističkih gestova (auditivnih, a gde je bilo moguće detektovati i vizuelnih i/ili kinetičkih), nisu dovoljno velike (oscilacije) da bi kompromitovale ideju iniciranu kompozitorovim zamislima, a koja determiniše i koordinate narativne strukture dela. To znači i da je moguće uočiti visok stepen korelacije svih dostupnih pijanističkih gestova (na predloženim snimcima) sa narativnom matricom analizirane partiture.

Zbog specifičnosti proučavanog fenomena (pijanističkog telesnog gesta) trebalo bi pojasniti ovakvu analitičku situaciju u kojoj predložena metodologija ima svojih tehničkih ograničenja. Da bi komparacija bila apsolutno empirijski dokumentovana, trebalo bi obezbediti snimke relevantnih izvođenja u uslovima u kojima se jasno vidi svaki partikularni pokret tela i njegova interakcija sa produkovanim zvukom. Zbog prirode montaže dostupnih video snimaka pijanističkih izvođenja, među kojima ima i istorijski značajnih, proizilazi jasan zaključak da to nije bilo moguće uraditi. Za relevantnu realizaciju ovakvih metodoloških odrednica potrebno je obezbediti snimke pijanističkih izvođenja zabeleženih iz najmanje tri ugla, to jest snimljenih pomoću tri kamere koje bi bile fokusirane na ruke, lice i celo telo pijaniste.

---

<https://www.youtube.com/watch?v=1T958NWjweg>

<https://www.youtube.com/watch?v=SoqSqW0YW7A>

<https://www.youtube.com/watch?v=Cmai8o9Aq2c>

<https://www.youtube.com/watch?v=pnmU0JUczog>

[https://www.youtube.com/watch?v=nGIMNZb2Yuo&list=PLPCzcmU5R1\\_K2SbH-QonqVv4luB7FdZJC](https://www.youtube.com/watch?v=nGIMNZb2Yuo&list=PLPCzcmU5R1_K2SbH-QonqVv4luB7FdZJC)

[https://www.youtube.com/watch?v=fnPPWeK\\_H-A](https://www.youtube.com/watch?v=fnPPWeK_H-A)

<https://www.youtube.com/watch?v=pRI2O2sK83w&list=PLA8B2B8573769AD98>

Jedan od radova koji je direktno inspirisao ovo istraživanje napisao je François Delaland (François Delalande), teoretičar muzike u *Ogranku za muzikološka istraživanja Instituta za audio-vizuelna istraživanja* (Pariz). Njegov tekst iz 1988. godine pod naslovom *Guldova gestikulacija: Ka semiologiji pokreta u muzici* (Gerten, 2005: 91-120) predstavlja sistematizovane rezultate istraživanja pijanističkih gestova legendarnog kanadskog pijaniste Glena Gulda, metodom koja upravo podrazumeva analizu Guldovih pokreta dokumentovanih u tri neobjavljena filma Brinoa Monsenžona *Glen Guld svira Baha* (Ibid: 93). Delaland upozorava na tehnička ograničenja koja ovakav metod podrazumeva kada piše da su „neke filmske sekvence morale biti odstranjene iz korpusa jer su rađene u krupnom planu i prikazuju ruke ili šake, te ne dozvoljavaju da se prati položaj trupa“, ili kad piše kako „preciznija statistička analiza ne bi ovde imala mnogo smisla, budući da je određeni broj sekvenci odstranjen zbog kadra u kojem su snimljene“, kao i da bi „za doslednije proučavanje, snimak sa dve nepomične kamere (koje snimaju položaj tela i mimiku) omogućio sistematsko i potpuno objektivno (merenjem uglova) određenje specifičnih odlika tipova pokreta“ (Ibid: 107).

Uprkos ograničenjima filmskog narativa, Delaland je u svom radu ipak ukazao na nekoliko tema čije se problemske dimenzije preklapaju sa istraživačkim pitanjima elaboriranim u ovoj disertaciji. Delaland je uočio da je veza između „pokreta i pijanističke tehnike“ na prvi pogled očiglednija od veze između „pokreta i muzičke fature“ (Ibid: 111). Iako postoji, potonja veza nije direktna jer se „vrši posredstvom Guldove analize Baha i njegovih izvođačkih opredeljenja“, a Delaland primećuje „da filmska analiza pokreta pruža znatno jasniju i raznovrsniju građu od preslušavanja snimaka“ (Ibid). Delaland takođe primećuje da su „odlike tehnike sviranja – artikulacija, dinamika – vidovi pokreta“ koji mogu biti uključeni u „konfiguraciju svojstava koja karakterišu svaki tip pokreta“, te da se „dinamika i kakvoća detašea (veoma raznovrsni kod Gulda) bolje čuju nego što se vide“ i da je u tom slučaju video snimak prigodna građa jedino „kad se prsti snimaju u krupnom planu“, što je Monsenžon učinio u više navrata omogućivši tako sagledavanje načina na koji Guld „miluje dirku, da bi dobio određeni ‘nežni’ detaše, prelamajući prst ne iz korenskog zgloba već između prve i druge falange“ (Ibid: 112). Delaland zaključuje da postoji uska veza između „delotvornog“ pokreta ruke koja dodiruje klavijaturu (to jest tehničkog pokreta), i „prpratnog“ pokreta „trupa, glave, lica“ (odnosno pokreta celog tela). Spekulacije o motoričkoj ili psihološkoj nužnosti ovih pijanističkih gestova Delaland razrešava sugerisanjem na pretpostavku prema kojoj je moguće da tehnički pokret, na primer u *legato* artikulaciji, i pokret telom, na primer „kruženje trupom“, istovremeno izražavaju apstraktan gestovni simbol, na primer „osećaj stalnog protoka vremena“ (Ibid). Ova pretpostavka u potpunosti korespondira sa tezom iznetom u ovoj disertaciji prema

kojoj je pijanistički izvođački gest (koji integriše i sublimira pokrete partikularnih delova tela) u direktnoj vezi sa smislom muzičke fraze (sugerisanom u partituri), a recepcija tako kreiranog gestovnog simbola je moguća putem apstraktnog mišljenja (asocijativnog ili metaforičnog).

Delaland je uzeo u obzir još dva moguća tumačenja Guldovih pokreta: „pokret kao dočaravanje orkestra i pokret kao pokazatelj predstave o vremenu“ (Ibid: 113). U prvom slučaju je zaključio da je tumačenje opravdano samo u nekoliko posebnih situacija, dok je drugo ocenio kao „verovatnije i mnogo postojanije“ (Ibid: 114), ali da je u tom slučaju „usvajanje određene izražajne sheme plod analize isto koliko i sredstvo analize, i da se dakle predstavlja kao uzročno-posledična veza“ (Ibid: 116). Ono što ostaje Delalandova dominantna teza je pretpostavka prema kojoj je moguće „staviti znak jednakosti između tipa pokreta i izražajnog sadržaja“ (Ibid). Delaland dovodi u blisku vezu proučavanje Guldovih pokreta sa „opštom semiološkom problematikom“ (Ibid: 112). On piše da je „namera“ semiologije da opiše „odražajnost“ koja se uspostavlja između sfere označenog i sfere označitelja. Zatim konstatuje da uz sve napore Žan-Žaka Natjea (Nattiez, 1975) koji je insistirao na „strogim i eksplicitnim“ postupcima u analizi partiture i uz napore Fransesa (Francès, 1958) i Embertija (Imberty, 1979) koji su „dokazali da kod slušaoca postoje konzistentna značenjska polja“, semiologija ipak nije došla do „bitnih saznanja koja bi omogućila da se opiše funkcionisanje tih ‘odražajnosti’“, te da je moguće ukazati na smer istraživanja oblikovan intuitivnim osećajem „da tipovi pokreta imaju neke veze sa onim što se naziva ‘karakterom’ ili ‘izražajnom sadržinom’“ (Ibid: 113).

Na osnovu demonstracije specifičnog metoda zasnovanom na praćenju načina „stvaranja izražajnog karaktera izvođačkih postupaka, koji istovremeno aktuelizuje motoričku i afektivnu shemu, to jest podaje joj materijalno postojanje“, te na osnovu „segmentarne i komparativne analize pokreta“ putem čega je moguće „utvrđivanje tipova i kombinacija koje istovremeno uspostavljaju vezu između pokreta i izražajnog sadržaja“, Delaland zaključuje da je izražajni sadržaj moguće „analizirati na osnovu vidljivih manifestacija kao što je pokret“ (Ibid: 119). On takođe smatra da je ovom metodologijom moguće „dospeti u središte semiološkog programa koji se sastoji u praćenju načina na koji ‘odražajnost’ (veza, *prim. M.D.V.*) između označitelja i označenog funkcioniše“, ali upozorava da ta veza nije uspostavljena na relaciji na kojoj se isprva pretpostavljalo – između notnih sklopova i semantičkih verbalizacija slušaoca, za koje je smatrano da su „jednoznačno povezani, poput dva činioca (korelata, *prim. M.D.V.*) znaka po Sosiru“ (Ibid: 120). Delaland zaključuje da jedina jednoznačna veza postoji između sfere pokreta i afektivne sfere šeme koja se odražava u postupcima izvođača, te da je iz tog razloga jasno „zašto je semiologija koja bi nastojala da smisao koji slušalac dokučuje poveže sa notnim tekstom partiture osuđena na aproksimacije“

(Ibid). Njegov konačni zaključak nakon ove, kako je sam nazvao „prave intelektualne poslastice za istraživača“, to jest analize konzistencije Guldovih pokreta i njegove gestikulacije (koji uprkos tome što se čine kao teatralni i nezavisni od muzičke misli, ipak jesu „sastavni deo sviranja“) i „postepenog otkrivanja logike na kojoj počivaju“ (Ibid: 93), svodi se na tezu da „smisao ne treba tražiti u objektu već u postupcima izvođača i slušalaca“ (Ibid: 120). Ovaj zaključak nedvosmisleno potvrđuje i tezu Mine Dogantan Dak (2011: 247) prema kojoj je za razliku od istraživanja baziranih na metodologiji eksperimentalnih nauka koja ispituju *objektivno telo* muzičara izvođača (po uzoru na muzikološke analize partitura), za jedno fenomenološko istraživanje ove teme najvažnije „razumeti doprinos *živog i živećeg tela* izvođača, sa svojom pulsirajućim životom i karakterističnom tačkom gledanja.“ Dogantan Dak takođe poentira da je „za razumevanje muzike kao izvođenja neophodno uzeti u obzir [...] i odnos koji izvođačko iskustvo ima sa načinima kako slušaoci saznaju muziku, kao i sa načinima kako kompozitori kreiraju muziku“ (Ibid: 260).<sup>161</sup> Dakle, naučnici koji su se bavili ovom temom i metodologijama vezanim za istraživanja njene problemske dimenzije slažu se oko stava da odgovore treba tražiti u "postupcima izvođača (i slušalaca)", ali prvenstveno u "performativnim postupcima izvođača", jer su oni delovanje koje je preduslov za recepciju.

U nameri da se prvobitno predložena metodologija ipak realizuje, razmotrena je još jedna mogućnost vizuelizacije nepostojećih kadrova u izabranim video snimcima kroz „teorijske modele konstrukcije imaginarnog polja filmske slike“, to jest kroz postojeće modalitete „konstrukcije i funkcionisanja filmskog prostora van kadra, [...], u pripovedačkoj strukturi filma“ (Milovanović, 2011: 11). Na ovu ideju navodi to što je "zvučna slika", koja je jedini konstantno dostupan narativ u analiziranoj građi, u velikoj meri podudarna u svim video snimcima. Zato se čini legitimnom pretpostavka da su te "zvučne slike" oblikovane sličnim kinetičkim pokretima? Međutim, iako izazovan i višestruko potentan zbog integracije nekoliko naučnih disciplina (psihologija, naratologija i druge) i teorijskih koncepata relevantnih za ovakav eksperiment (teorija filmske i vizuelne naracije, teorija zvuka i teorija percepcije sa nivoima apercepcije, recepcije i interpretacije), ovakav pristup ispostavio se kao spekulativan iz razloga što pomoću ove metodologije, uprkos svim kreativnim i konstruktivnim naporima, ipak nije moguće obezbediti jasnu empirijsku potvrdu iznetih tvrdnji dokumentovanih kadrovima iz izabranih video snimaka, što je jedna od osnovnih intencija ove disertacije.

Nakon svih metodoloških razmatranja vezanih za empirijsku potvrdu teza iznetih u ovoj disertaciji, kao adekvatan metod ispostavila se analiza dostupnih informacija koje je moguće

---

<sup>161</sup> Za detaljnije objašnjenje videti treće poglavlje, strane 60-61.

dokumentovati predloženim video snimcima. Muzički elementi naznačeni u partituri mogu konstruisati "smisao fraze", odnosno mogu sugerisati ideju o određenom muzičkom gestu. Šenker (2000: 8) je opet objasnio da u "izvođačkom postupku" „smisao fraze determiniše poziciju i pokret ruke“. Na kraju prethodnog poglavlja najavljena je empirijska potvrda teze prema kojoj je „u situaciji pijanističkog izvođenja *smisljena celina pokreta ruke*, odnosno pijanistički performativni gest, maksimalno podudaran na simboličkom nivou sa *osmišljenom muzičkom frazom* (ta muzička fraza je upravo neki muzički gest koji ima svoje stilističko određenje i strategijsku funkciju), to jest smisaonom celinom koju takođe kreira sam pijanista na osnovu sopstvenog tumačenja partiture.“ Pregledom navedenih snimaka izvođenja Debisijevih prelida, može se konstatovati da svi izvođači oblikuju muzičke fraze notirane u partituri na veoma sličan način. Od navedenih parametara koji su posmatrani na snimcima (oblik, artikulacija, brzina, dužina trajanja, intenzitet, dimenzije i ekspresivna priroda izvođačkih gestova), oscilacije postoje uglavnom u brzini, dužini trajanja i intenzitetu samog zvuka, ali se stiče utisak da one ne utiču na oblik, artikulaciju, dimenzije i ekspresivnu prirodu izvođačkih gestova. Tako se ispostavlja da su prvo navedene vrednosti relativne, dok su potonje konstantne.

Relativni elementi izvođenja (brzina, dužina trajanja i intenzitet zvuka) često su uslovljeni objektivnim okolnostima u kojima se izvođenje odigrava. Na ove izbore mogu uticati kvalitet i svojstva instrumenta. Na primer, ako klavir ima "plići hod" dirke, onda je i ton proizveden na takvom instrumentu prirodno slabijeg intenziteta, to jest takav ton je tiši i kraće traje, ali takav ton takođe dozvoljava i veću "lakoću" i brzinu sviranja. Na relativne elemente izvođenja mogu uticati i akustična svojstva prostora u kojem se izvođenje događa. Ako je rezonantnost prostora velika, to jest ako je prisutna velika količina eha, odnosno odjeka zvuka, iskusni pijanisti znaće da prilagode prvenstveno brzinu i intenzitet zvuka, jer je u takvim uslovima muzičke nijanse moguće jasnije percipirati ukoliko je intenzitet zvuka smanjen (pošto fizička priroda takvog prostora prirodno pojačava njegov volumen) i ukoliko je smanjena brzina sviranja kako ne bi došlo do preklapanja disonantnih tonova zbog nemogućnosti kontrole dužine njihovog trajanja (pijanista može da prekine vibraciju klavirske žice, ali ne može da kontroliše eho već proizvedenog zvuka). Osim toga, ne bi trebalo zanemariti ni različite tehnike snimanja zvuka koje su primenjivane prilikom izrade video snimaka, naročito onih čije je datiranje starije. Nisu zanemarljivi ni subjektivni faktori koji mogu usloviti razlike u relativnim elementima izvođenja kao što su senzibilitet samog izvođača i njegovo raspoloženje u momentu

nastanka snimka. Zatim bi trebalo uzeti u obzir i temperament izvođača, kao i kulturološke faktore koji takođe u značajnoj meri oblikuju umetničke estetske preferencije.<sup>162</sup>

S obzirom na to da su oblik, artikulacija, dimenzije i ekspresivna priroda izvođačkih gestova kvalifikovane kao konstantne vrednosti u analiziranim video snimcima (to jest u onim kadrovima u kojima su ovi parametri komparacije vizuelno dostupni), evidentno je da se argumentovani odgovori na ključna pitanja inicirana u ovoj disertaciji (a koja su koncentrisana oko ideje da su u muzičkom izvođaštvu *pokret ruke* i *muzička fraza* - kao dva vida muzičkog gesta, međusobno direktno zavisni i uslovljeni) mogu tražiti kroz analizu ovih (konstantnih) elemenata izvođenja. Osim toga, saznanja bazirana na analizi ovih elemenata izvođenja, moguće je dokumentovati adekvatnim sekvencama iz odabranih video snimaka. Takav metodološki model konačno pruža adekvatnu spregu teorijskog aspekta disertacije i njegovog empirijskog utemeljenja. Zato je u daljem toku ove fenomenološke studije fokus usmeren upravo na opisivanje, objašnjenje i komentarisanje konstantnih elemenata pijanističkih gestova. Osim toga, sve tvrdnje o uočenim korelacijama između kompozitorovih naznaka koje se odnose na oblik, artikulaciju, dimenzije i ekspresivnu prirodu muzičkih gestova zapisanih u partituri i izvođačkih realizacija istih, moguće je materijalno dokumentovati pomoću navedenih video snimaka. Analiza je u najvećoj meri ostala koncentrisana oko video snimka na kojem pijanista

---

<sup>162</sup> U literaturi koja se bavi istorijom i teorijom klavirskog izvođaštva često je obrađivan fenomen takozvanih (distinktivnih) "pijanističkih škola". Aneta Hulah (Anette Hullah), studentkinja Teodora Lešetickog, zabeležila je iskaze svog učitelja, slavnog klavirskog pedagoga, kroz koje je on dao svoje viđenje specifičnosti nastalih razvojem pijanizma u različitim kulturnim sredinama. Lešeticki je govorio: „Od Engleza se očekuje dobar muzičar, dobar radnik i loš izvođač. Upoređujući ih sa Slovenima, koji u mnogome koriste instinkt, njihova glava ih služi bolje no njihovo srce. [...] Amerikance je smatrao daleko spontanijima. Njihova percepcija je brza i posjeduju zavidne tehničke sposobnosti. Oni najvjerojatnije više vježbaju kako bi bili konkurentni, a ne zato što istinski vole muziku. [...] Po mišljenju Lešetickog, Rusi su vodeći u pijanizmu. Uz nevjerovatni pijanizam i tehničke mogućnosti, posjeduju strast, dramsku moć, bazičnu snagu i vanserijsku vitalnost. Iako imaju turbulentnu prirodu, koju je teško držati u okvirima, proizvode fantastične izvođače, pijaniste, kada su u stanju i kada imaju strpljenje da izdrže do kraja. [...] Poljaci su manje snažni u pijanizmu no Rusi i više naginju poetskoj strani muzike. [...] Francuze poredi s pticama u prolazu koje blago lete visoko u oblacima, nesvjesne šta se nalazi ispod njih. Oni su kao poslastica, hrskava, vrlo jasni u sviranju i lijepo fraziraju. [...] Njemce izuzetno poštuje, prije svega zbog njihove ozbiljnosti, strpljenja, posvećenja detaljima, urednosti, intenzivnoj i skromnoj ljubavi ka umjetnosti. Jedino njihov konačan izgled deluje pomalo sivo. [...] Ljubazni Švedani, među kojima je pronašao puno talentovanih muzičara, jednostavno su simpatični, dok Italijane voli, najvjerojatnije, zbog lične naklonosti“ (citirano u Serdar, 2012: 17). Aleksandar Serdar smatra da distinkcije koje su postojale u razvoju pijanizma u različitim zemljama do danas nisu u potpunosti razrešene, te da je različit pristup pijanizmu najverovatnije proizašao iz kulturoloških razlika koje su u XIX veku bile daleko izraženije nego u današnjem periodu globalizacije. Nasuprot Lešetickom, Serdar citira i Artura Šnabela (Artur Schnabel) koji nije prihvatao takav stereotip o različitim tipovima tehnika raspoređenim po nacionalnoj osnovi. Šnabel je govorio: „Ja ne mogu da prihvatim da postoji nešto tako specifično rusko u sviranju sa ravnim i ispruženim prstima. Živio sam trideset godina u Njemačkoj i ne bih bio u stanju da kažem šta je to specifično *njemačka tehnika*. U Njemačkoj je tokom vremena bilo različitih pristupa učenju klavirske tehnike: kako ispruženih prstiju tako i zaobljenih. Lakat fiksiran ili koji se kreće, zalijepljen za tijelo ili daleko udaljen od njega. Koja je od ovih metoda *njemačka tehnika*? Postoji samo jedna dobra tehnika, bilo da vozite bicikl, plivate ili da radite bilo šta drugo, a to je dostići maksimum sa minimumom napora. To je primjenjivo na sve fizičke aktivnosti“ (citirano u Ibid: 17-18).

Iljja Itin izvodi prvu svesku Debisijevih *Prelida*, a ostali snimci su uglavnom upotrebljeni za dokumentovanje specifičnih višeslojnih momenata i/ili intrigantnih distinkcija, mada neretko služe samo kao potvrda uočenih sličnosti koje mogu sugerisati na eventualne "zakonitosti" u pijanizmu kao muzičkoj izvođačkoj umetnosti.

#### 4.2. Analiza izvođenja prve sveske Debisijevih *Prelida*

U radu pod nazivom "Slika *Devojke sa lanenom kosom* u zvuku *debisizma*" (Dinov Vasić, 2018), izneta je pretpostavka o mogućim podudarnostima između Debisijeve muzičke estetike, pesničkog simbolizma i slikarskog impresionizma. Prema toj tezi, ključni elementi koji objedinjuju estetske principe ova tri umetnička medija, generisani su u naslovima samih umetničkih dela. Tako je u radu navedeno da „doslovni citat de Lilove poeme u naslovu prelida“ *Devojka sa lanenom kosom*, „nedvosmisleno upućuje na izvor Debisijeve inspiracije“ (Ibid: 62). Međutim, još je značajnije zapažanje da osim što „postoji više nego dovoljno argumenata koji ukazuju na visok stepen podudarnosti između Debisijeve estetike i slikarskog impresionizma“, takođe je evidentno da i „naslovi brojnih impresionističkih portreta imaju visok stepen sličnosti, [...], bar u prepoznatljivoj gramatičkoj konstrukciji – *osoba sa kosom / suncobranom / rukavicom / papagajem* [...], sa *Le fille aux cheveux de lin*“,<sup>163</sup> a putem uočavanja veze između ovih naslova sa „estetičkim (etičkim i formalnim) sadržajem impresionističkih portreta, mogu se izdvojiti dva ključna elementa na kojima je koncipirana i estetika Debisijevog prelida“, a to su „subjekt i objekt kompozicije, odnosno njena ideja i tema“ (Ibid). Subjekt kompozicije istaknut je u naslovu i to je „lik ili karakter koji formuliše ideju kompozicije, odnosno njenu etičku dimenziju“ (Ibid).<sup>164</sup> Tako se na primer u prelidu *Devojka sa lanenom kosom* može primetiti kako „konstantni ambigvitet između tonalnog i modalnog, dijatonskog i pentatonskog principa, preovladavajućeg dura i mola, formiran izrazito suptilnim izražajnim sredstvima, daje ovom prelidu poseban "ženski" (nesiguran, neodlučan, prevrtljiv,

---

<sup>163</sup> Ovde su navedeni naslovi sledećih slikarskih platana: *La femme à l' ombrelle* (Claud Monet, 1875), *Lise à l' ombrelle* (Pierre-Auguste Renoir, 1867), *La Chanteuse au gant* (Edgar Degas, 1878) i *La Femme au perroquet* (Pierre-Auguste Renoir, 1871).

<sup>164</sup> Primeri subjekata sa pomenutih slikarskih platana „(Moneova supruga i Renoarova žena sa suncobranom, obe u belim haljinama i pozadinom koja referiše na njihove karakterne, etičke i moralne dimenzije, pevačica u kabaretskoj haljini koju je ovekovečio Dega i Renoarova žena u crnoj haljini sa crvenim detaljima koja "drži" papagaja tik pored zlatnog kaveza) svaki za sebe predstavljaju refleksiju idejnog i etičkog sveta slike. Subjekt, odnosno ideja ili karakter Debisijevog prelida referiše na specifičan lik devojke, opisane u de Lilovoj poemi“ (Dinov Vasić, 2018: 62).



nepostojan) karakter“, što upućuje na zaključak da je subjekt kompozicije u tom slučaju lik ili karakter *devojke* (Ibid: 63-64). Objekt je takođe istaknut u naslovu kompozicije i u slučaju ovog prelida to je *kosa*.<sup>165</sup> Objekt kompozicije „telotvori njen osnovni motiv (u prelidu je to jednoglasna melodijska linija koja se jedva čujno pomalja u prva dva takta kompozicije)“ (Ibid: 65).<sup>166</sup> U radu se navodi da je rad sa motivom „bio u centru Debisijeve pažnje“, te da on „svoje motive varira i transformiše po uzoru na slikarsku praksu impresionista koji su slikali čitave serije ili cikluse jednog istog motiva zabeleženog u različito doba dana i iz različitih uglova“ (Ibid). Motivi u Debisijevim kompozicijama „zapravo su simboli, zvučne asocijacije određenih pojava i procesa“ (Ibid), a u radu je izneta opravdana pretpostavka prema kojoj svi karakteristični motivi u prelidu (pored osnovnog) proizilaze iz „*procesa* promena i njegovog značenja, karakterističnih prvenstveno za slikarski impresionizam“ (Ibid: 66).<sup>167</sup> Prema toj paradigmi, u slučaju *Devojke sa lanenom kosom* dolazi se do spoznaje da je „celokupan motivski sadržaj prelida moguće razumeti kao svojevrsnu evoluciju (preobražaj) varijanti osnovnog tematskog materijala (motiva) koji oslikava *sans rigueur* igru treperenja svetlosnih tonova *devojačke lanene kose*“ (Ibid).

Dakle, na primeru navedenog prelida pokazano je da su motivi u Debisijevim kompozicijama *simboli*, to jest, *zvučne asocijacije određenih pojava i procesa*, a zbog svoje multimedijalne prirode, ovi motivi mogli bi biti tretirani i kao *gestovni simboli*, naročito u izvođačkom domenu, to jest kao jasno uočljivi, oblikovani performativni činovi sa simboličkom konotacijom. Tako se ova konstatacija ispostavlja kao višestruko funkcionalna i u slučaju kvalitativne i komparativne analize pijanističkih izvođenja, ovog, ali i ostalih Debisijevih prelida. Iz tog razloga, predstojeći analitički rad biće najpre koncentrisan na detektovanje

---

<sup>165</sup> Pozicije subjekta i objekta na pomenutim slikarskim platnima „svedoče o isticanju ovih elemenata u prednji plan prostorne dimenzije dela. Ova konstatacija sugeriše dalju pretpostavku da je za sagledavanje otelotvorenja kako subjekta, tako i objekta umetničkog dela važno razumeti formalnu strukturu kompozicije, čak u većoj meri kad se govori o objektu.“ Objekt koji je uvek u prvom planu slikarskog platna (videti sliku *La Chanteuse au gant*), zapravo „bliže određuje refleksiju koju portret treba da prizove“ (Ibid: 65).

<sup>166</sup> Pored osnovnog motiva *kose* „moguće je uočiti još nekoliko autentičnih motiva/simbola koji jasno potvrđuju poreklo Debisijeve inspiracije (de Lilova poema), ali i podudarnost sa specifičnim izražajnim sredstvima slikarskog impresionizma. Karakterističan je motiv baziran na melodijskoj skretnici u mekanom, triolskom pokretu [...], a koji može evocirati ‘ševinu pesmu’. Tu su i duže melodijske linije koje se iznenadno završavaju u ponoru svog vrhunca [...] koje mogu praviti aluziju na valovitu arhitekturu brdovitih pejzaža škotske prirode. Međutim, ovakve spekulacije ipak bismo mogli oceniti kao pretežno konjunkturalne, to jest, zasnovane na nagađanjima, naslućivanjima, pretpostavkama“ (Ibid: 65-66).

<sup>167</sup> U radu (Dinov Vasić, 2018: 66) je navedeno da ti *procesi* daju nov smisao kompoziciji zauzimajući raniju motivsku poziciju koju je imao realni svet. Osim toga oni karakterišu nov odnos slikara impresioniste prema svetu i predmetima, a koji nastaje kao posledica različitog treperenja svetlosti iz sata u sat koja menja lokalni ton oblika i njegovu strukturu. Upravo zbog razvijene igre svetlosti impresionizam je zanemario oblik: njegova unutrašnja konstrukcija se rastače do stepena gotovo čiste apstrakcije (Trifunović, 1987: 29).

ovakvih *gestovnih simbola* u *Prelidima* iz prve sveske i njihovim izvođenjima, a zatim će uočeni gestovni simboli biti opisani, objašnjeni i komentarisani (na kvalitativnom i dinamičkom nivou), kako bi potom bila uspostavljena i njihova moguća veza sa narativnom matricom sugerisanom u partituri (na simboličkom nivou).

\*\*\*

Naslov prvog (uvodnog) prelida u ciklusu, *Plesačice iz Delfa* (*Danseuses de Delphes*), jasno upućuje na subjekt i objekt Debisijeve kompozicije – *plesačice* kao subjekt(i) i mistična atmosfera *antičkog proročišta* kao njen objekt. Da bi se pristupilo analitičkoj valorizaciji i komparaciji nekoliko relevantnih izvođenja ove kompozicije, neophodno je najpre determinisati skup implicitnih mogućnosti narativne matrice dela čiji su parametri navedeni u samoj partituri.

Osnovnu ideju koja kreira dominantnu "atmosfera" dela, prirodno telotvore početni taktovi kompozicije. Po uzoru na tradicionalnu kompozitorsku praksu, Debisijeve instrukcije koje profilisu karakter dela nalaze se na samom početku partiture, u gornjem desnom uglu iznad prvog takta.<sup>168</sup> Premda se u klasičnim udžbenicima i u kolokvijalnom govoru muzičara ove reči smatraju oznakama za *tempo* (italijanska reč koja u doslovnom prevodu znači *vreme*), odnosno *brzinu* izvođenja kompozicije, to ne znači da je "brzina vremena" nešto što je "nekarakteristična pojava", odnosno da ne ukazuje na neki distinktivan *karakter*. Tako je *karakter* ovog prelida njegov autor označio sa *Lent et grave* (što znači "sporo i ozbiljno") uz preciznu kvantifikaciju metra, odnosno utvrđivanje broja jedinica muzičkih elemenata u jedinici vremena što u ovom konkretnom slučaju iznosi 44 "četvrtine" u minuti. Osim toga, Debisi je dodatno precizirao izraz početnih taktova prelida kroz sintagmu *doux et soutenu* (što znači "blago i zadržano"). Zvučni sadržaj kompozicije strukturisan je u trodelnom metru koji sam po sebi implicira odjek starih aristokratskih plesova, a ritmička formulacija obrisa melodijske linije koja se pomalja u prvim taktovima, diskretno ali sugestivno reflektuje šarm stilizovane *sarabande*.<sup>169</sup> Autorske naznake determinišu imaginativni koordinatni sistem koji „evocira antičko doba i ozbiljan,

---

<sup>168</sup> *Takt* je naziv za grupu tonova dobijenu ravnomernom podelom vremena u kojem se ritmički elementi ponavljaju po određenom pravilu. U partituri je ova podela prikazana vertikalnom crtom. Taktna mera se označava razlomkom na početku kompozicije.

<sup>169</sup> *Sarabanda* je naziv za staru špansku igru u tročetvrtinskom taktu, umerenog tempa; često se susreće ritam: četvrtina, punktirana četvrtina, osmina, četvrtina, polovina (Heveler, 1990: 375).

svečan ples religiozne prirode, deo rituala Apolonovog hrama u Delfima“ (Petković, 2018: 202).

Kako je već navedeno u prethodnom poglavlju ove disertacije (strana 97), preovlađujuća artikulacija izvođačkog oblikovanja zvuka u ovom prelidu takođe utiče na otelovljenje specifičnog karaktera i atmosfere dela, možda i u značajnijoj meri u poređenju sa drugim parametrima muzičke strukture. Tako je već napred u tekstu predočeno da su akordi koji "obavijaju" obrise melodije izrazito fragmentarne strukture u prva tri takta kompozicije notirani u srednjem (centralnom) registru u *portato* artikulaciji, kao i kadencirajuća fraza koja započinje u drugom delu četvrtog i završava u petom taktu a koja je notirana u istoj artikulaciji ali u gornjem (višem) registru, te da pokreti ruku koji oblikuju ove akorde izvedene u *portato* artikulaciji metaforično simbolizuju aromatične narkotike koji su "obavijali" senzualne pokrete *plesaćica* proslavljenog antičkog proročišta u Delfiju. Ovi *portato* akordi deluju poput vibrantnih talasnih senzacija koje "izviru" iz klavijature "odgurujućim" pokretom koji, kao takav, opet asocira na "podizanje" eterične supstance, nalik na zvučni "dim" koji se disperzivno razlaže u vazduhu.

Osim parametara koji direktno determinišu osobine izvođačkih pokreta (ritam, tempo, tonski registar, artikulacija zvuka), te tako posredno sugerišu i ekspresivne konotacije takvih pokreta (karakter, raspoloženje, atmosferu), treba objasniti još jedan esencijalni element izvođačke tehnike koji takođe može imati asocijativnu funkciju – a to je pozicija same šake, odnosno njena postura. Postura šake koja je prilagođena obliku akorda notiranog u partituri prelida izgleda poput dlanom formirane kupole postavljene na svodove sačinjene od prstiju. Ovakva "formacija" može da simbolizuje svojevrsnu oformljenost "statusa", što opet može da evocira prizor muzejske statue, vajarske forme, spomenika. Uz sinergiju postignutu kroz slojevitost fakturu sačinjenu pretežno od akoradskih formi, evociranje različitih slojeva vremenskih epoha i njihovih refleksija još je intenzivnija.

Dakle, uočavanjem i sagledavanjem svih relevantnih elemenata koji su eksplicitno naznačeni u partituri, postavljen je okvir koji determiniše skup kvaliteta od kojih ni jedan ni bi trebalo da bude zanemaren u izvođenju. Analizom izvesnog broja relevantnih izvođenja, moguće je konstatovati da su u svakom pojedinačnom izvođenju u zadovoljavajućoj meri realizovani navedeni pojedinačni elementi. Takođe, moguće je diskutovati kako na oblikovanje distinktivnih utisaka pojedinačnih izvođenja utiče odnos između navedenih elemenata kompozicije, a koje svaki pojedinac otelovljuje na sebi svojstven način, sa svim neposrednim datostima svoje telesnosti i kreativne imaginacije.

Diskusija o pijanističkim gestovima koji otelovljuju ovaj, kao i ostale *Prelude* iz prve sveske, biće oprimerena segmentima iz video snimaka na kojima delo izvode: Ilja Itin (Итин, 2016), Lili Bogdanova (Богданова, 2014), Danijel Barenbojm (Barenboim, 1999) i Arturo Mikelandeli (Michelangeli, 1978), koji se redom nalaze na slikama izolovanih frejmova (u tekstu ispod).<sup>170</sup>



Ilja Itin (Итин), 2016



Lili Bogdanova (Богданова), 2014



Danijel Barenbojm (Barenboim), 1999



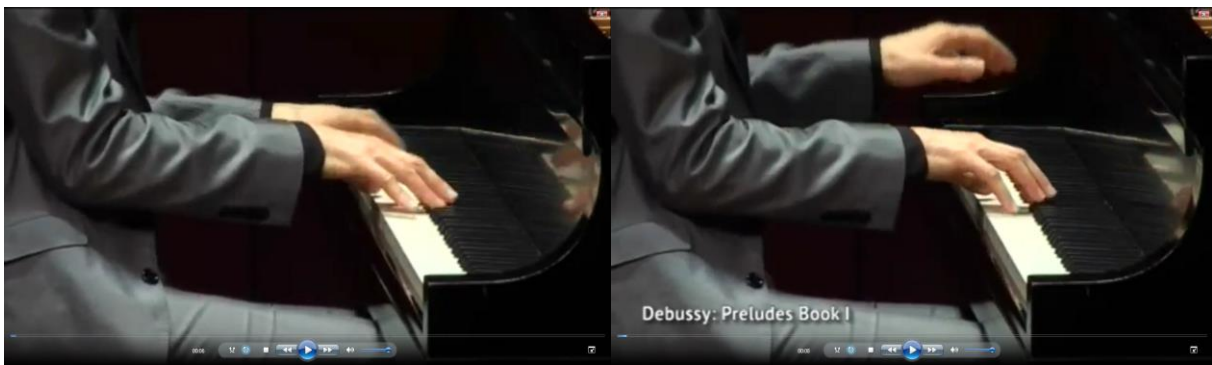
Arturo Mikelandeli (Michelangeli), 1978

Najpre treba istaći opservacije koje se odnose na sva izvođenja. Pijanisti izvode prelid uz dužno poštovanje i egzekuciju svih fakturnih elemenata i ekspresivnih momenata koji su naznačeni u partituri. Evidentan je i njihov veliki respekt prema ranijoj izvođačkoj i interpretativnoj tradiciji. Na slikama iznad vidimo momente u kojima je "oslikana" specifična kretnja u *portato* artikulaciji.<sup>171</sup> Kao što se na slikama vidi (nije slučajno uhvaćeno u frejm), najizraženiji *portato*

<sup>170</sup> Video snimci su redom dostupni na sledećim adresama:  
[https://www.youtube.com/watch?v=O\\_5rbNAzBw](https://www.youtube.com/watch?v=O_5rbNAzBw)  
<https://www.youtube.com/watch?v=bgixOUgrOlg&t=60s>  
<https://www.youtube.com/watch?v=EZ5h10GITO4&t=132s>  
<https://www.youtube.com/watch?v=jbevYTMxvV8&t=129s>.

<sup>171</sup> Za detaljnije objašnjenje pogledati tekst poslednjeg dela trećeg poglavlja pod naslovom *Artikulacija pijanističkog gesta* (strane 94-104).

gest, to jest gest sa najvećom uzlaznom trajektorijom, svojim pokretom ruke pravi Lili Bogdanova. Takva aktivnost deluje vrlo prirodno ako se uzme u obzir specifična težina ruke mlade pijanistkinje, koja u poređenju sa drugim posmatranim pijanističkim delovanjima stvara utisak lakog, eteričnog, čak gracioznog dejstva. Ova karakteristika njenog izvođenja evidentna je kroz ceo tok prelida. Pored toga, na svim slikama je dokumentovan i specifičan oblik šake koji kreira akordska faktura, a koji može da inspiriše "utisak" oblikovanja trodimenzionalnog modela monolitnog izgleda, poput oživljene statue *plesačice iz Delfa*.



Itin 00:06

00:08



Bogdanova 00:54

00:57

Na slikama (iznad) uhvaćeni su frejmovi nastali u vremenskom intervalu od 2 do 3 sekunde. To je vremenski interval u kom je u oba slučaja (Itin i Bogdanova) izveden prvi takt prelida. Kao što se može videti, Itin prvi takt izvodi u rasponu od 2 sekunde, a Bogdanova ima nešto relaksiraniju realizaciju *tempa*, odnosno *vremena* kompozicije, što u krajnjem ishodu rezultira trajanjem otelovljenja prvog takta u intervalu od 3 sekunde. Osim toga, na kraju prvog takta koji je i frazeološki zamišljen kao celina, Itin potencira izolovanje strukturalnog fragmenta (poput efekta "disanja" rukom) naglašavanjem *portato* pokreta leve ruke, dok Bogdanova to isto čini pokretom desne ruke. Oba modela su legitimna i ne kompromituju autorske indikacije naznačene u partituri, a svakako i da ne iscrpljuju sve mogućnosti koje su determinisane notiranim tekstom. S druge strane, svaki model emituje različit asocijativni potencijal koji

direktno utiče na kreiranje različitih "utisaka" u recepciji izvođenih dela. Tako se na primer, za Itinovo izvođenje može konstatovati da je objektivno brže, to jest traje kraće u objektivnom vremenu od izvođenja Bogdanove. Pa ipak, posmatrajući Itinovo izvođenje može se steći utisak da ono evocira vizuelnu impresiju "usporene/lenje" *plesačice iz Delfa*, čija unutrašnja pulsacija zavisi od pozadinskog algoritma "dirigentske" leve ruke. S druge strane, Bogdanova svira objektivno sporije od Itina, ali njeno izvođenje u kome je desna ruka znatno pokretljivija od leve, stvara utisak evokacije "graciozne" igre istih *plesačica iz Delfa*.

Ako se diskusija prenese na veće nivoe, u smislu komparacije većeg segmenta kompozicije i njegovog sagledavanja u više različitih realizacija, onda ove opservacije mogu poprimiti kompleksnije dimenzije. Segment prelida koji je notiran od prvog do polovine devetog takta (videti sliku ispod),<sup>172</sup> u Itinovom izvođenju traje 36 sekundi, u izvođenju Bogdanove traje 48 sekundi, kod Barenbojma traje 58 sekundi, a kod Mikelandelija traje 44 sekunde.

Lent et grave (♩ = 44)  
*doux et soutenu*

*Plesačice iz Delfa*, taktovi 1-9

<sup>172</sup> Slike notnih primera ekstrahovane su iz prvog izdanja Debisijevih *Prelida*. Zbirka je objavljena 1910. godine pod nazivom *Préludes pour Piano (1er Livre) par Claude Debussy*, Paris: Durand & Cie.

Itinovo izvođenje koje objektivno traje u najkraćem vremenskom intervalu i moglo bi se kvalifikovati kao "najbrže", karakteristično je i po tome što svaki melodijski fragment započinje eksplicitnim akcentom. Na taj način, kroz naglašavanje tenzije produkovane periodičnim "sažimanjem" zvučnih vibracija, kreira se svojevrsna dinamizacija segmentacije, što dodatno doprinosi utisku bržeg protoka vremena. Sličan "manir" demonstrira i Mikelandeli, iako je izmerena vremenska perioda njegovog izvođenja ovih nepunih devet taktova puno bliža periodi Bogdanove nego Itinovoj periodi. Ovo zapažanje direktno doprinosi kvalitativnom razumevanju performativne funkcije "retoričkog akcenta" u pijanističkom izvođenju, koji iako različit od "agogičkog akcenta" (koji opet proizvodi dejstvo svojevrsne suspenzije vremena), takođe može modelirati sličan efekat manipulacije u recepciji samog "doživljaja" vremenskog toka.

S druge strane, Barenbojmovo izvođenje u objektivno merenom vremenskom intervalu traje najduže. Barenbojm, osim što je vrhunski pijanista standardnih tehničkih, pa i virtuoznih kapaciteta, ujedno je i dirigent. Zato se čini opravdanom pretpostavka da je njemu pre svih jasna funkcija telesnog gesta za potrebe sugerisanja neke komunikativne muzičke ideje. Međutim, pomalo iznenađujuće deluje konstatacija da su njegovi pokreti prilikom izvođenja prelida svedeni na vrlo racionalnu i diskretnu meru. Njegove ruke su konstantno u bliskom fizičkom kontaktu sa dirkama klavira, te istovremeno ostvaruju i intenzivnu konekciju sa vibracionim efektima kreiranog klavirskog zvuka. U toj "konekciji", takvoj direktnoj vezi sa esencijalnom supstancom izvođenja muzike, Barenbojm kao da pronalazi svu ekstazičnost otelovljenja zvučne slike implicirane partituruom. Upravo ta "komocija", ta specifična "udobnost" uz vidno zadovoljstvo i uživanje u samom činu performativnog oblikovanja zvuka, doprinose intenziviranju utiska doživljaja "zaustavljenog vremena", odnosno prisustva fenomena "bezvremenosti" kao naličja samog "vremena".

Simbolika "vremena" predstavlja važnu ideju otelovljenu tematskim sadržajem prelida. Oblikovanje zvuka u vremenu esencija je same muzike. Organizacija pokreta u vremenu krucijalna je za plesni čin. Manipulacija protokom različitih segmenata vremena kreira dinamiku dramske predstave. Negiranje dimenzije vremena u predstavljačkim vizuelnim umetnostima (slikarstvo, vajarstvo, fotografija) takođe svoju egzistencijalnu ideju fokusira na izdvojeni vremenski okvir, to jest na jedan odabrani trenutak vremena. Sa bilo kog aspekta posmatrano, sve što može biti predmet umetničke komunikacije, to jest sve ono što je u umetničkim izrazima moguće tumačiti kao „energetsko oblikovanje kroz vreme koje može biti interpretirano kao signifikantno“ (Gritten and King, 2006: 1), sve te gestualne umetničke pojave mogu transcendirati ideju "vremena" u celom spektru njenog konotativnog univerzuma.

Pijanistički performativni gestovi predstavljaju jedinstvene primere umetničkih izraza u kojima je takav vid transcendencije neobično transparentan.

\*\*\*

Na margini drugog prelida stoji naziv *Jedra* (*Voiles*). Kompozicija je inspirisana slikom prirode i kao takva deli tematiku najvećeg broja pojedinačnih prelida. Ovo delo takođe prožima ideja "vremena", ali na način koji se bitno razlikuje od uvodne scene i njenih motiva iz perioda antike. Drugi prelid „odaje utisak zaustavljenog vremena, impresiju trenutka izdvojenog iz vremenskog toka, koji dobija univerzalno, vanvremensko značenje i jednostavno traje“ (Petković, 2018: 201). Ova "zvučna slika" priziva u svest predstavu „usidrenog broda, njegovog približavanja i udaljavanja od jedne uporišne tačke“ (Ibid). Kompozicija je dosledno izgrađena na takozvanoj "celostepenoj lestvici" koja ima moć da stvori iluziju "razvodnjavanja" svih činilaca tonaliteta čime izrazito sugeriše ideju fluidne pojave poput "vodene mase". Takav poremećaj tonalnih gravitacionih odnosa kreira iluziju svojevrsnog stanja promenjene težine tela koje pluta kroz prostor ispunjen vodom. Slojevitost fakturnih nivoa među kojima se jasno izdvaja najdublji basov ton (koji opet može da simbolizuje dno vodenog okvira), takođe doprinosi stvaranju zvučnog prostora analognog vodenoj masi. Uz to, karakteristična je izražena upotreba udvojenog kretanja u paralelnim tonovima koje čini okosnicu centralnog melodijskog fragmenta. Ovaj kompozicioni postupak osim što koristi i na neki način evidentira kreativni potencijal celostepene lestvice, ujedno doprinosi intenziviranju tonskog slikanja brodskih *jedara* nošenih "atmosferskim" strujama, a koja su zapravo gotovo uvek postavljena u paru (uostalom i naziv prelida potencira množinu imenice *jedro*, što će reći - *Jedra*).

Opisani melodijski fragment (na slici ispod) sa kretnjom u paralelnim tonovima izvodi se u *legato* artikulaciji, što bi značilo da ovu melodijsku liniju treba odsvirati tako da se stvori efekat niza "klizajućih" tonova, izrazito "glatkih" prelaza, koji se najpre hitro i "gipko" udalje od svog polaznog mesta, kako bi se potom uz kapricioznu promenu pravca noseće struje taj "spušteni" tonski niz vratio "odozgo" na početnu poziciju da bi ponovo nešto laganije "skliznuo" u prvobitnom smeru kretanja i negde se "neodređeno" zaustavio, uz konstantno blago "ljuljanje" basovog tona i obrisa melodijskih niti u srednjem registru.



Modéré (♩ = 88)  
(Dans un rythme sans rigueur et caressant.)

*p très doux*

*pp expressif*

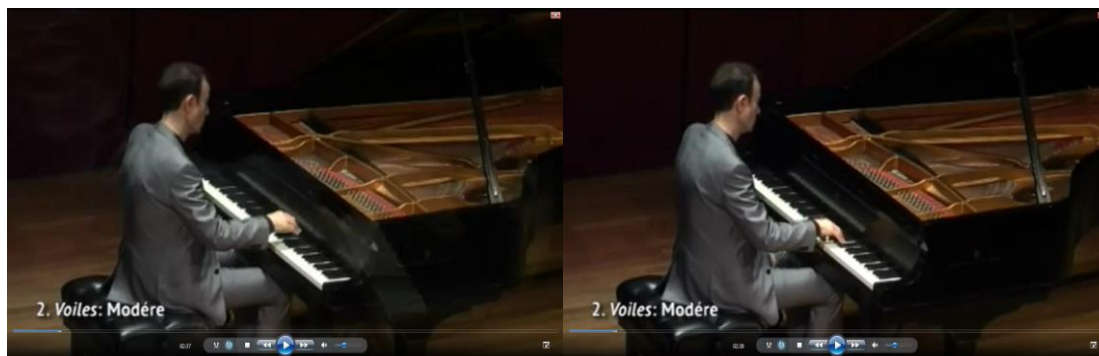
*toujours pp*

*très doux*

Jedra, taktovi 1-13

Interesantno je primetiti da je Debisi u ovom prelidu oznakom za *tempo* kompozicije sugerisao "umerenost" (*Modéré*), a metronomska oznaka od 88 "osmina" u minuti ukazuje na ekvivalentnost pulsacije između ovog i prethodnog dela, s tim što je karakterni izraz "pulsacije" ovog dela naznačen rečima „*Dans un rythme sans rigueur et caressant.*“, što bi značilo „bez ritmičke strogosti i milujući“. Ekspresija "zvučne slike" otelovljene početnim tonskim nizom preciznije je određena sintagmom *très doux* (veoma blago). Zanimljiv kuriozitet je i momenat samog početka prelida u kom se autor umesto "pred-takta" odlučio za zapisanu "pauzu", to jest za vid performativnog oblikovanja tišine. Posebno je zanimljivo analizirati načine na koje pijanisti otelovljuju jedno takvo specifično "plutanje" ruku iznad površine klavijature u iščekivanju momenta "ozvučavanja" strujne vibracije koja će pokrenuti imaginarna *jedra*.

Na slikama ispod zabeležen je Itin u momentu kada započinje drugi prelid. On to čini direktno se nadovezujući na završetak prvog, to jest, napuštajući dirke nakon konačnog utihnuća poslednjeg akorda prvog prelida, te u istom pokretu nastavlja drugi prelid, nagoveštavajući početnu pauzu tek diskretno jednim nonšalantnim zamahom iz zgloba desne šake, "plutajući" na taj način iznad klavijature tek jednu sekundu.

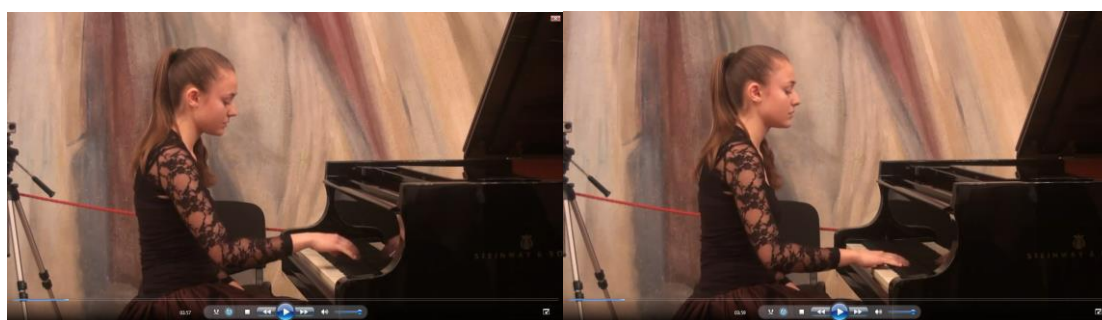


Itin 02:37

02:38

Nakon toga, Itin započinje zvučno otelovljenje prelida u istom maniru u kom je izvodio i prethodno delo, akcentujući upadljivo prvi zvučni ton. Isti model akcentovanja Itin primenjuje skoro na svakom tonu nastupajućem u nizu neposredno nakon svog prethodnika koji traje u nešto dužem vremenskom intervalu, stvarajući tako utisak blagog "kaprica" vazdušne struje koja pokreće *jedra* usidrene barke.

Bogdanova daje više značaja početnoj "pauzi" koja u njenom izvođenju traje cele 3 sekunde (na slici ispod). Osim toga, taj pokret "ljuljuškavanja" rukom iznad klavijature, kod nje ima veću ekspresiju koja se odražava i na zvučnost potonje melodijske fraze. Generalno posmatrano, njeni pokreti su u poređenju sa Itinovim upadljivo "mekši" i pritom su praćeni latentnim kapricom koji je sugerisan oznakama za dinamičku progresiju u drugom taktu prelida (videti notni primer na prethodnoj strani).

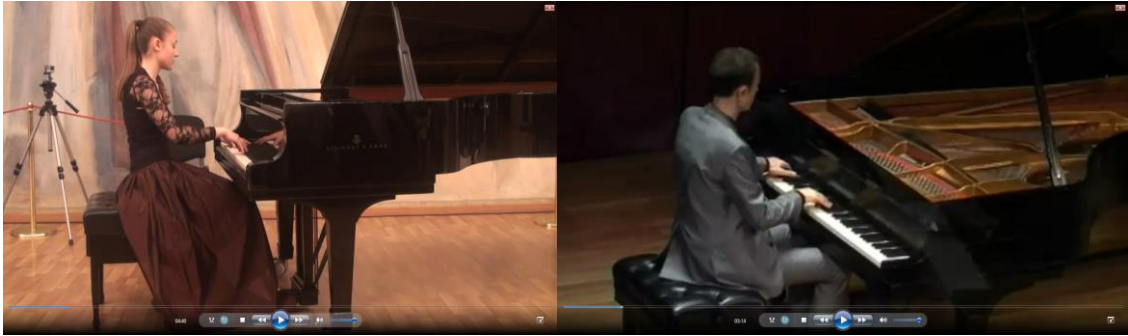


Bogdanova 03:57

03:59

Bogdanovoj uspeva kreiranje jednog izrazito "uglađenog" muzičkog toka, za razliku od Itina čija melodijska fragmentacija emituje izvesnu dozu nervoze. Ova razlika u ekspresivnom pristupu izvođenju prelida rezultira i različitim intervalima vremena u kom dvoje pijanista mlađe generacije izvode delo. Tako prvih 13 taktova Itin izvodi u trajanju od 36 sekundi, dok Bogdanova isti segment kompozicije izvodi 4 sekunde duže, to jest za 40 sekundi vremena (na slikama ispod vide se momenti u kom pijanisti izvode sadržaj zapisan na polovini trinaestog

takta kompozicije). Premda ovi vremenski intervali nisu u većoj meri nesrazmerni u dužini trajanja, razlika u njihovim ekspresivnim dimenzijama je daleko upadljivija.



Bogdanova 04:40

Itin 03:14

U izvođenju ovog dela preovlađuju pijanistički gestovi koji posturom i kretnjama šaka i prstiju mogu simbolizovati "ljuljanje" usidrenog broda, odnosno njegovo "plutanje po vodenoj površini i iznad nje" (na slikama iznad izdvojeni su frejmovi u kojima je vidljiv karakterističan položaj ruku koje "klize" po površini klavijature).

Na sledećim slikama (ispod) najpre je prikazano kako isti (trinaesti) takt prelida izvodi Barenbojm. Kadar iz kog su snimljene njegove ruke još slikovitije poentira dominantni oblik pijanističkog telesnog gesta koji otelovljuje zvučnost imaginarne impresije. Sledeće dve slike reprezentuju izgled Barenbojmovih ruku u momentu uslojavanja muzičke fature. Prva slika je nastala u toku četrnaestog takta, a druga u petnaestom taktu (videti notni primer ispod slika). Barenbojm otelovljuje osnovnu ideju prelida vrlo sugestivno, dočaravajući rukama nemarnu igru *jedara* prepuštenim vodenim i vazdušnim strujama koje pokreću usidrenu barku.



Barenbojm 08:03

08:04



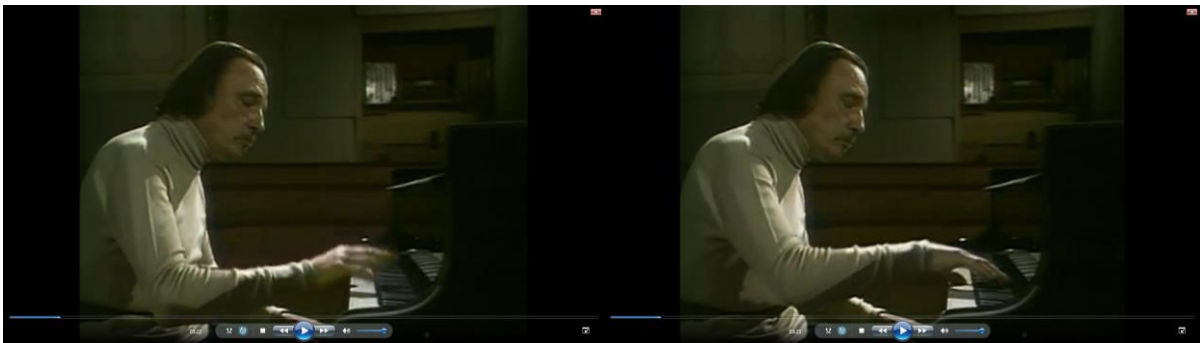
08:06

08:09



Jedra, taktovi 14-15

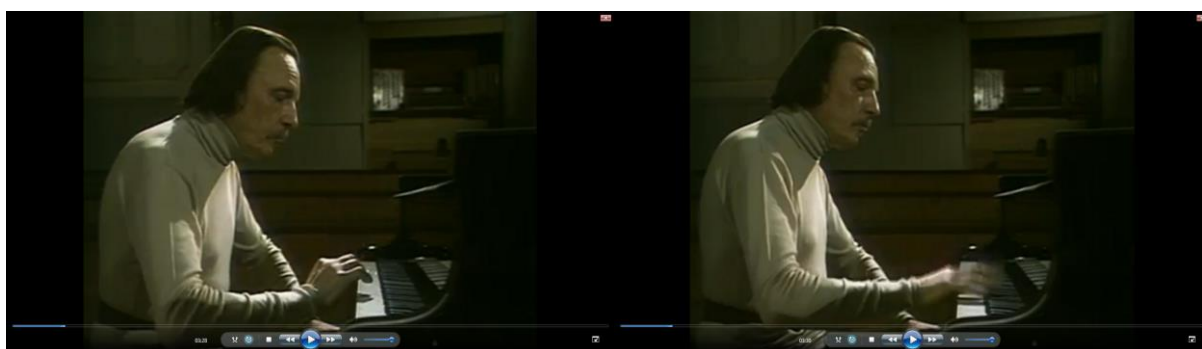
Prvih trinaest taktova prelida u izvođenju Barenbojma traju 45 sekundi, što je 5 sekundi duže od Bogdanove i 9 sekundi duže od Itina. Ove razlike u trajanju pojedinih segmenata prelida najbolje ukazuju na mogućnosti kakve interpretatorima pruža karakter takozvanog *sans rigueur* (što znači "bez strogosti") *tempa* koji je Debisi često koristio kao neku vrstu njemu svojstvenog izraza po kojem je ostao upamćen. Zanimljivo je primetiti da Mikelandeli takođe prvih 13 taktova prelida izvodi kao i Barenbojm u trajanju od 45 sekundi. Na slikama ispod vidi se kako ovaj pijanista izvodi sam početak prelida, najpre prvu pauzu (na prvoj slici), a zatim i prvu tercu (na drugoj slici). Njegova ležerna postura šake u kombinaciji sa pomalo "lenjim" pokretom cele ruke ostavlja utisak "lakog gibanja" usidrene barke na gotovo mirnoj površini vodene mase.



Mikelandeli 03:22

03:23

Na legendarnom snimku Mikelandelijevo izvođenju Debisijevih *Prelida* zabeležen je jedan specifičan momenat u kom pijanista izvodi drugu po redu pauzu (početak trećeg takta u partituri) i koja meri cele 3 sekunde snimka (03:27-03:30). Na prvoj slici (levo) vidi se kako pijanista pomera ruku za vreme trajanja pauze i to u pravcu prema sebi, što je vrlo neuobičajen gest. Na drugoj slici (desno) uhvaćen je momenat lakog vibriranja šake, poput platna izloženog blagom strujanju vazduha iznad mirne vodene površine. Iako krajnje neobičan, pokret prikazan na prvoj slici u datom kontekstu čini se izuzetno logičan. Ovakav gest je istovremeno veoma kreativan u okvirima mogućnosti sugestivnog otelovljenja opisane zvučne slike koju prelid evocira. Naime, manipulacija kretnjama u okvirima prostora klavijature odvija se gotovo apsolutno u dva smera – s leva na desno i obratno, s desna na levo. Međutim, u nameri oslikavanja višesmernog oscilovanja usidrene barke, Debisi vešto koristi "reljefni" potencijal klavijature te komponuje osnovni melodijski fragment prelida u duplim tercama koje se kreću po tonovima celostepene lestvice. Na taj način se "klizeće" kretanje melodijske linije odigrava naizmenično preko crnih i belih dirki, što usmerava pravac kretanja ka kosim trajektorijama – od crnih dirki ka belim i obrnuto, od belih ka crnim dirkama, a u cilju vernog dočaravanja ljuljanja barke koja može da pravi oscilatorne kretnje po vodenoj površini oko svog sidra u svim pravcima, a ne samo na relaciji levo-desno. Mikelandelijevo gest kojim pijanista oblikuje potpuno nov smer kretanja, to jest normalu u odnosu na osnovnu liniju klavijature, u osnovi je izvođačko delo. Kompozitor je na tom mestu u partituri napisao samo pauzu. A izvođač je uzeo slobodu da tu pauzu oblikuje na način koji je fascinantno zbog izuzetnosti logike, kreativnosti i sadržajnosti performativnog postupka. Zapravo, sadržajna interpretacija muzičkog elementa kakav je pauza, u potpunosti je pijanistički ekskluzivitet. To je ujedno i izvanredan primer ko-autorskog delovanja na relaciji kompozitor-izvođač, o čijim granicama kreativne slobode postoje brojne polemike među muzičkim umetnicima.



Mikelandeli 03:28

03:30

Analiza mogućnosti otelovljenja apstraktnog muzičkog gesta u konkretnoj pijanističkoj praksi, već na relativno malom istraživačkom uzorku kog čine prva dva klavirska prelida Kloda Debisija, ukazuje na značajan kreativni potencijal koji u sebi nosi sam fenomen izvođenja muzičkog dela. Izvođač, u ovom slučaju pijanista, ima složen zadatak koji se sastoji kako od rešavanja interpretativnih problema, tako i od pronalaženja stvaralačkih postupaka u smislu kreiranja telesnih izraza koji ne samo da afektivno prate zvučne senzacije, već istovremeno svojim kinestetičkim oblikom mogu simbolizovati određenu muzičku ideju sa kojom su u kompatibilnom odnosu. Kao što je analizom različitih izvođenja prvog prelida moguće ukazati na neke od načina manipulacije muzičkim "vremenom" u smislu relativne dužine trajanja zvučnog toka, tako je analizom izvođenja drugog prelida moguće ostvariti slojevit uvid u legitimne načine na koje izvođač može performativno da oblikuje "tišinu", odnosno muzički gest koji pijanista kreira nezavisno od tehničke proizvodnje klavirskog zvuka. Ovaj momenat otvara prostor za značajnu temu u okviru studija muzičkog izvođaštva, jer je performativno oblikovanje "pauza" notiranih u partiturama fenomen koji apsolutno pripada artistskom umeću samog izvođača i njegovim telesnim performansama, a na koje kompozitorske intencije, postojale one ili ne, nemaju nikakav uticaj. Primer koji je opisan u tekstu iznad tek inicijalno otvara ovu temu. Zbog koncepcije same disertacije, tema inicirana oprimerenim momentom iz konkretne pijanističke prakse predstavljena je u vrlo ograničenim okvirima, što svakako ne znači da nije potrebno dodatno naglasiti njen značaj u kontekstu relevantnih istraživanja vezanih za studije muzičkog izvođaštva i njima gravitirajućih ili srodnih disciplina.

Dakle, na primeru izvođenja prva dva prelida, ukazano je na mogućnosti kojima pijanisti legitimno manipulišu muzičkim "vremenom" kroz njegove dve varijante - "vreme" ispunjeno zvukom notiranim u partituri i "vreme" bez zvuka takođe notirano u partituri znakom za "pauzu". U narednim primerima ekstrahovanim iz izvođenja preostalih deset prelida, u fokusu diskusije dospevaju kinestetičke senzacije i druge okolnosti kroz koje pijanisti kreiraju performativno muzičko delo.

\*\*\*

Treći prelid u zbirci nosi naslov *Vetar u ravnici* (*La vent dans la plaine*). Kao prethodni prelid i ova kompozicija "oslikava" prirodnu pojavu asociirajući svojom zvučnošću „na usmereno strujanje vazduha i na prirodu koja pod njegovim uticajem takođe poprima neki oblik kretanja koji se u muzičkom toku ‘manifestuje’ kroz upotrebu tokatnog ritma“ (Petković, 2018: 201).



Animé (♩ = 126)  
aussi légèrement que possible

Vetar u ravnici, taktovi 1-6

Impresivan je već sam način na koji je Debisi oblikovao osnovnu figuru čija "tokatna"<sup>173</sup> rapidnost neupitno reflektuje vibrantno strujanje zvuka koji podrhtava u okviru intervala malih i velikih sekundi (poput izvođačke tehnike poznate kao *vibrato*).<sup>174</sup> Na ovoj figuri izgrađen je najveći deo prelida. Oznaka koja opisuje *tempo* komada ukazuje na "živost" (*Animé*), a metronomska oznaka sa brojem od 126 "četvrtina" u minuti podrazumeva relativno "brzo" kretanje muzičkog toka. Osim toga, Debisi je naznačio da bi zvuk trebalo da bude "koliko je moguće lak" (*aussi légèrement que possible*), što logično prati i dinamička oznaka *pianissimo* (najtiše). Ono što je u ovom prelidu posebno problematično je upotreba demfer pedala.<sup>175</sup>

Pedalizacija, kao distinktivan vid klavirske izvođačke tehnike, veoma je važna za Debisija. Svedočenja Alfreda Kasele (Casella) i Leona Valasa (jednog od Debisijevih prvih i

<sup>173</sup> Tokata (italijanski *toccata*, prema glagolu *toccare* što znači *dotirnuti*) je naziv za kraću kompoziciju za klavir, orgulje ili drugi klasični instrument sa dirkama, obično u brzom tempu. Ova kompozicija slobodne forme u kojoj se obe ruke često smenjuju pri izvođenju jedne notne figure, bila je omiljena u periodu od XVI do XVIII veka.

<sup>174</sup> *Vibrato* je naziv za zvučni efekat koji se manifestuje u vidu podrhtavanja ili treperenja jednog tona prilikom pevanja ili u sviranju na gudačkim instrumentima.

<sup>175</sup> O demfer pedalu videti treće poglavlje, strana 81.

najznačajnijih biografija) govore da je sam Debisi koristio pedal na samo njemu svojstven način, kao „nijedan živi kompozitor ili pijanista“ (Nichols, 1992: 96), navodeći pritom slušaocima da zaborave na klavirske čekiće (Vallas, 1973: 108). Pa ipak, Debisi u svojim partiturama gotovo nikad nije zapisivao oznake za pedalizaciju (prema uvidu u celokupni klavirski opus, Debisi je ostavio manje od dvadesetak oznaka za pedalizaciju). Kako tvrdi Moris Dumenil (Dumesnil), kompozitor je sam dao objašnjenje za ovu pojavu kada je rekao da „upotrebu pedala nije moguće zapisati, jer ona varira od jednog instrumenta do drugog, od jedne sobe ili sale, do druge“ (Nichols, 1992: 162). Jedna od centralnih i veoma diskutovanih tema među pijanistima je pitanje da li je Debisi upotrebom pedala želeo da "zamagli" svoju muziku.

Naime, Debisijeva dela često nagoveštavaju (moglo bi se reći i podrazumevaju) upotrebu pedala, čak i kada ne postoji konkretna oznaka za njegovo dejstvo, iz razloga što je kompozitor zapisivao note (na primer u basu) koje je nemoguće zadržati bez korišćenja demfer pedala. Mnogi pijanisti od neprikosnovenog autoriteta po pitanju izvođenja muzike francuskih impresionista, smatraju da u ovakvoj literaturi dužina basove note predstavlja sinonim za trajanje demfer pedala, to jest da demfer pedal treba držati nepromenjen sva dok traje zapisani bas, što u nekim slučajevima podrazumeva veliki broj taktova (pa čak i stranica) partiture. Istovremeno se na basovoj osnovi mogu naći i različiti akordski nizovi, koji zahtevaju promenu demfer pedala. Da bi se izbeglo nepotrebno "zamaglivanje", u ovakvim slučajevima pijanisti često postižu zadovoljavajuće efekte upotrebom takozvanog "polu-pedala". Ovaj postupak je opisao francuski pijanista Vlado Perlemuter kao „lako vibriranje stopalom na pedal, koje, ako se uspešno izvede, dozvoljava zadržavanje zvučnosti basovog tona kroz promene harmonije“ (Perlemuter & Jourdan-Morhange, 1998: 14). Ne postoji nijedan izvor koji preciznije potvrđuje da je sam Debisi koristio ovaj postupak, ali se ta pretpostavka uglavnom smatra tačnom, s obzirom na činjenicu koliko je često opisivana njegova "rafinirana tehnika pedalizacije" koja naročito dolazi do izražaja u malim prostorijama u kojima nije moguće koristiti istu količinu pedala kao u velikim muzičkim dvoranama i gde često treba koristiti "vibrirajući" pedal, ako instrument ili prostorija ne dozvoljavaju upotrebu dugog, nepromenjenog pedala.

Debisijev učenik Moris Dumenil upozoravao je na zloupotrebu pedala ističući da su mnogi izvođači zavedeni čuvenim "zamaglivanjem" koje se vrlo često povezuje sa Debisijevom muzikom. On tvrdi da je Debisi želeo da se pedal koristi za povezivanje dugih harmoničnih linija, bez prekida ili međusobnog mešanja, a povremeno je dozvoljavao da se pedalom malo zadrži prethodna harmonija. Postoje još i slučajevi kad je Debisi insistirao na "zamagljenom" zvuku (na primer u prelidima *Magle* i *Jedra* gde stoje zapisane oznake za



demfer pedal).<sup>176</sup> U svakom slučaju ovo "zamađljivanje" bi trebalo koristiti samo u posebnim slučajevima kad se žele postići posebni efekti, pa čak i tad krajnje diskretno (Nichols, 1992: 160).<sup>177</sup>

Dumenil takođe piše, prilično kategorično, da nizove, pasaže i arpeđa (akordska razlaganja) treba "zamađliti" pedalom i uvek ih tretirati kao posebne zvučnosti, vibrirajuće i harmonično, a nikad kao razmetanje brzinom prstiju. Zato on preporučuje obilnu upotrebu demfer pedala prilikom izvođenja fature slične pomenutoj "tokatnoj" figuraciji u prelidu *Vetar u ravnicima*. Takva faktura ne bi trebalo da se izvodi na način da tonovi zvuče izrazito „uredno, čisto i suvo“, već bi tonovi trebalo da budu bukvalno utopljeni u nešto što bi se moglo nazvati „tonski talas/wave of tone“ (Dumesnil, 1932: 12). S druge strane, Robert Šmic smatra da neadekvatnom upotrebom pedala ne treba rastopiti zvuk "uvodnog trilera",<sup>178</sup> koji se u variranim oblicima javlja u gotovo celom toku prelida *Vetar u ravnicima*. Ove figuracije moraju se svirati veoma lako, ali tako da se razume svaka nota, te s toga on predlaže upotrebu veoma površnog demfer pedala, ili da pedal uopšte ne bi trebalo upotrebljavati (Schmitz, 1966: 138).

U svakom slučaju, pedalizacija i "tonsko bojenje" uvek će zavisiti od kvaliteta instrumenta i prostora, ali i od tehničkih performansi samog pijaniste. Svaki pijanista koji je ostavio svoja uputstva o tome kako treba koristiti pedal, moguće da je sam postupao drugačije prilikom svakog pojedinog izvođenja. Ipak, njihove sugestije o ovom pitanju su dragocene i svakako je iz njih moguće učiti (ili bar potvrditi uverenje), a na pijanistima ostaje da sami odluče koju od ovih tehnika i u kojoj situaciji će primeniti u svojim izvođenjima.

---

<sup>176</sup> Pijanistima je poznat i efekat sviranja tona pod levim pedalom u svojoj punoj zvučnosti, čime se dobija pun i zvučno bogat ton, ali manjeg volumena (takozvani *una corda*, odnosno *levi* pedal, deluje s ciljem pomeranja mehanizma čekića tako da oni proizvode zvuk pokretanjem jedne žice, a ne svih dostupnih). Pijanisti imaju podeljeno mišljenje o upotrebi levog pedala u Debisijevoj muzici. U svega nekoliko kompozicija Debisi je zabeležio oznaku *2Ped*, što može ukazivati na činjenicu da se kompozitoru dopadao ovaj tonski efekat (na primer u prelidu *Prekinuta serenada*). Isto pitanje važi i za upotrebu srednjeg, takozvanog sostenuto pedala, koji često predstavlja povod za nesuglasice među pijanistima. Neki pijanisti smatraju da srednji pedal stvara određeni tonalni "vakum" između dugih, zadržanih akorada i onih koji se kreću i smenjuju, i da ga ne bi trebalo koristiti, budući da, prema njihovom uverenju, klavir na kom je Debisi komponovao nije imao srednji pedal, kao uostalom ni većina klavira u tadašnjoj Evropi. Ne postoji izvor koji može rešiti dilemu da li je Debisi imao klavir sa sostenuto pedalom, mada je prema nekim izvorima potpuno izvesna činjenica da je sostenuto pedal postojao na nekoliko Stenvejevih klavira iz tog vremena.

<sup>177</sup> U pismu Žaku Duranu (iz septembra 1915. godine) Debisi piše o pedalizaciji i upozorava na činjenicu da pedal može postati sredstvo za prikrivanje lošeg sviranja: „Imam veoma jasna sećanja o tome šta mi je govorila madam Mote de Flervil. Šopenova je preporuka da se vežba bez pedala, i da se u toku izvođenja pedal koristi samo kad je potreban. Na taj način se pedal pretvara u vrstu 'disanja', što sam zapazio u Listovom sviranju kad sam ga čuo u Rimu. Osećam da Sen-Sans zaboravlja da su pijanisti, uglavnom slabi muzičari, i da seku muziku na nejednake komade, kao pile. Čista istina je možda, da je zloupotreba pedala samo način prikrivanja tehničkih nedostataka...“ (Lesure & Nichols, 1987: 301).

<sup>178</sup> *Triler* je naziv za brzo smenjivanje osnovnog i njegovog susednog tona (najčešće gornjeg).

Na odabranim snimcima četvero pijanista moguće je uočiti različito nijansiranu pedalizaciju, kao i visok stepen podudarnosti brzine izvođenja početne figure. Konkretno, izmerena trajanja prvih 6 taktova prelida kreću se u vremenskim okvirima od 11 sekundi (Itin i Mikelandeli), 12 sekundi (Bogdanova) i 13 sekundi (Barenbojm), što je istovremeno kompatibilno sa metronomskom oznakom za brzinu izvođenja koja je navedena u partituri. S druge strane, izvođenja pijanista nisu tako heterogena kad je u pitanju trajanje celog prelida. Tako Barenbojm i Bogdanova prelid izvode za 2 minuta i 16 sekundi, odnosno 2 minuta i 18 sekundi, dok Mikelandeli to čini za 2 minuta i 4 sekunde, a Itin za fascinantnih minut i 45 sekundi. Ova razlika u trajanjima celog dela proizilazi iz razlike u usporenjima koja su naznačena u kadencirajućim momentima (sa oznakom *Cédez*) koji se u prelidu javljaju svega četiri puta.<sup>179</sup>

Primetno je da Itin koristi nešto duže demfer pedale, dok najmanje pedala na početnoj figuri koristi Bogdanova. Osim toga, primetno je i dokumentovano na slikama ispod da Itin i Mikelandeli (koji objektivno i najbrže izvode prelid) u kreiranju osnovne figure koriste minimalne pokrete prstiju, s tim što Mikelandeli koristi predimenzioniran pokret u levoj ruci koji je istovremeno i dovoljno hitar, čak pomalo "nervozan", što dodatno doprinosi utisku "lakoće" ili preciznije - nepostojanju "težine". Itinovi krajnje racionalni pokreti deluju istovremeno i "statično", te uprkos realno naglašenoj brzini sviranja ne odaju isti utisak "strujanja vazduha" (možda tek njegove "blage" varijante).



Itin 05:44



05:55

<sup>179</sup> *Kadence* (od italijanskog glagola *cadere* što znači *padati*) je naziv za niz tonova ili akorada koji ukazuje na završetak kompozicije ili jednog njenog dela. Takođe može označavati i spuštanje glasa na poslednjem, naglašenom slogu stiha ili rečenice, kao i pokret koji kreira takt u plesu.



Bogdanova 07:52



07:53



Barenbojm 13:17



13:18



Mikelandeli 07:58



07:59

S druge strane, naglašeni pokreti četvrtog i donekle petog prsta desne ruke kod Barenbojma i naročito kod Bogdanove, doprinose snažnijem utisku "strujanja vetra" pre svega zbog vidno intenzivnijeg "podrhtavanja" prsnog nerva i to onog koji je i anatomski "najslabiji". Napetost ovog "najosetljivijeg" prsnog nerva doprinosi istovremenom porastu "nervoze" u celoj šaci, što dodatno kreira utisak njene "odvojenosti od tla".

Kod ovakvih primera otelovljenja specifičnih karaktera prirodnih pojava kroz pijanističko izvođenje važno je primetiti da je u tim slučajevima izuzetno važna sposobnost samog pijaniste da kreira u svojoj ruci (kao najvažnijem delu izvođačkog aparata) autentičan "osećaj" kojim će stvoriti transcendenciju svojevrstne fizičke opipljivosti određene pojave, slike, figure, lika, naravi, temperamenta ili neke druge distinkcije karaktera. Telesni gest u pijanizmu

je kompleksan medij koji istovremeno komunicira posredstvom auditivnih, vizuelnih, kinetičkih i kinestetičkih senzacija. Svojim kinetičkim pokretima pijanista istovremeno emituje auditivne i vizuelne senzacije. Ipak, za samog pijanistu je neophodna i jedna posebna vrsta umeća koje se razvija kroz saznanja stečena u kinestetičkom ili foronomskom iskustvu, to jest kroz razumevanje oblika koje proizilazi iz kontinuiranog i nedeljivog iskustva pokreta. Poznato je da postoji intimna konekcija i kooperacija između vizije i kinestetičke senzacije, a to je čulo dodira. Kroz taktilni mehanizam pijanista upravo kreira taj specifični "osećaj" pomoću kojeg prezentuje određenu ideju oformljenu muzičkim izražajnim elementima.

\*\*\*

Pijanista ne saznaje ritmičko-melodijske forme izražene u zvuku odvojeno od fizičkih gestova i pokreta potrebnih za njihovo izvođenje. Svaki gest zamišljen da kreira jedinicu muzike neizbežno će objediniti strukturu i ekspresiju, kao i biomehaničke i afektivne komponente. Sledeći prelud takođe predstavlja dobar primer za analizu uloge kinestetičkih senzacija u pijanističkom izvođaštvu.

Četvrti prelud iz prve zbirke naslovljen je prema citatu iz Bodlerovog stiha *Zvuci i mirisi kruže večernjim vazduhom* (*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*). Muziku u kojoj je sadržano „svo sladostrašće letnje večeri“ (Heveler, 1990: 148) karakteriše „doživljaj sporog, teškog, neprekidnog, ali u pogledu pravca, ne sasvim određenog kretanja“ (Petković, 2018: 201). Specifičan doživljaj neprekidnog i neodređenog "kruženja" provocira promenjiva metrika dela i raznovrsnost agogičkih akcenata. Oznaka za *tempo* preluda je "umereni" *Modéré*, sa metronomski određenim brojem od 84 "četvrtine" u minuti. Zvukove bi trebalo oblikovati "skladno i fleksibilno" (*harmonieux et souple*). Celim tokom komada preovlađuje *legato* artikulacija, uz mestimične *portato* nizove i poneke *tenuto* zvukove, dok se *stakato* tonovi javljaju svega nekoliko puta i to isključivo kao pedalni tonovi u basu.

Pluralizam artikulisanja zvukova u kompoziciji izrazito akordske fature, sa "bogatim" harmonskim jezikom koji odlikuje upotreba "zasićenih" četvorozvuka (septakorada) i petozvuka (nonakorada) kao i "egzotičnost" otvorene hromatike, doprinosi kreiranju imaginarne "muzičke slike" koja evocira intimnu večernju scenu ispunjenu intenzivnim raspoloženjima i različitim, čulno dostupnim sadržajima.

Modéré (♩ = 84)  
(harmonieux et souple)

Zvuci i mirisi kruže večernjim vazduhom, taktovi 1-10

Otelovljenje ovakvih "muzičkih scena" dozvoljava pijanistima operativnost u okviru širokog prostora koji obiluje mogućnostima za najrazličitije individualne interpretacije. Ono što je esencijalno važno za evaluaciju izvođenja ovakvih sadržaja jeste ubedljivost samog preformativnog čina. Neuporedivo je kompleksnije komunicirati informaciju koja nije verbalna. Drugim rečima, scenu koju muzika ovog prelida može da evocira moguće je opisati literarno, to jest rečima. Literarni opis ima mogućnost da kroz specifičnu preciznost u odabiru znakovnih refleksija svog jezičkog sistema ostvari direktniju komunikaciju. S druge strane, medij u kojem je muzički izvođački gest osnovni element izraza, predstavlja daleko kompleksniji sistem komunikacije. Da bi bio ubedljiv u komunikaciji kroz svoj performativni čin, pijanista bi trebalo ne samo da "misli" pojavu koju otelovljuje, već i da svojim izvođačkim aparatom, odnosno posredstvom svog telesnog gesta, oblikuje "živu" pojavu, oživi njen sadržaj, te da na neki način postane sama pojava koju kreira. Takav zadatak nije jednostavan i podrazumeva posebno osetljiv performativno-receptivni kapacitet izvođača.

Pojačanoj ubedljivosti performativnog čina otelovljenja ovakvih muzičkih sadržaja može doprineti vežba koju praktikuje Aleksandra Pirs, takozvani "ton glasa", o kojoj je bilo reči na kraju drugog poglavlja ove disertacije. Ova vežba u svojoj osnovi sublimira iskonska izvođačka iskustva kroz konvergenciju retoričkih veština i koncepta otelovljenja. Hatén je opisao ovu vežbu kao "promišljeno odabiranje neke reči ili sintagme koju pijanista izgovara naglas, tragajući tako za specifičnom intonacijom i senzibilitetom koji pospešuju lični doživljaj

otelovljenja imenovanog pojma".<sup>180</sup> Potrebno je da pijanista dobro zapamti telesni osećaj koji prati ekspresiju izgovorene reči, te da sa identičnim osećajem sedne za instrument i kaže: „ako bih govorio, zvučao bih ovako“, i u tom stanju duha proizvede zvuk (Pierce, 1994: 100). Ono što je od suštinskog značaja u ovoj vežbi je da kroz nju pijanista uči da "u svoje izvođenje ne prenosi samo kinetičku energiju, već i njen specifičan kvalitet". Ova interpretativna praksa "počiva na intonativnoj inspiraciji i intenciji koja zahteva semantički i pragmatični kontekst, u ovom slučaju reprezentovan kroz reč (znak) u svom punom simboličkom bogatstvu konotativnih i denotativnih značenja". Sagledavajući kompleksnost fenomena izvođenja određene ideje komunicirane jezikom i njenom transcendencijom u otelovljenoj refleksiji, Hatten svedoči ličnim iskustvom o "impresivnom učinku koji ova metoda može imati na poboljšanje veštine ekspresivnog izvođenja muzike (Hatten, 2004: 130)".

Na primerima četiri različita izvođenja moguće je uočiti i evidentirati manji spektar relevantnih interpretativnih posibiliteta ovog "večernjeg komada" koji se može razumeti kao stilizovani *nokturno*, ili kao *uvod*, to jest *preludijum za nokturno*.<sup>181</sup> Na slikama ispod vidi se Itin kako izvodi prvi takt prelida. Čak i na izdvojenim frejmovima sa snimka moguće je uočiti jasan kružni pokret rukama u trajanju od 4 sekunde i koji se kreće od basa prema diskantu, pa kroz udvojene tonove središnjeg dela klavijature do "zgušnjavanja" zvuka na trećoj "dobi" u taktu (agogički akcent),<sup>182</sup> i potom nazad do basa.



Itin 07:33

07:35

<sup>180</sup> Tekst izdvojen navodnicima preuzet je iz drugog poglavlja ove disertacije.

<sup>181</sup> *Nokturno* ili *noturno* (u italijanskoj varijanti) je termin koji se javio davno (prema nekim izvorima u I veku). Naziv označava instrumentalnu kompoziciju koja se izvodila noću, na otvorenom prostoru u parkovima i dvorskim vrtovima. Ovakva muzika se često zvala i *serenada*. Iako postoje i orkestarske kompozicije istog naziva i namene, *nokturno* je najčešće kompozicija sanjalačkog karaktera koja je pisana za klavir. Kasnije je naziv *nokturno* prešao i u književnost gde se odnosio na lirske pesme meditativnog karaktera i elegičnih tonova koji nalaze odgovarajući ambijent u noćnoj tami i miru.

<sup>182</sup> *Agogika* (od grčke reči *agō* što znači *vodim* od glagola *voditi*) u muzici podrazumeva postupne modifikacije *tempa* u cilju što oživljenijeg, živopisnijeg i plastičnijeg izvođenja muzičkog dela.





07:37



07:37

Itinovi pokreti kojima otelovljuje notirani sadržaj prelida nisu "teški", niti su "lenji". Naprotiv, moglo bi se reći da je u Itinovom izvođenju ovog prelida uočljiva doza naglašene afektivnosti koja odaje izvesnu "nestrpljivost", možda i svojevrsnu "groznicu letnje večeri". U njegovom izvođenju prelida nema "neprekidnog pokreta", već su upravo jasno izdvojene celine "kružnih" pokreta koje definišu svojevrsnu ritmizovanu strukturu dela.

Takvu interpretaciju Itin postiže izvođenjem prelida u nešto bržem *tempu* od uobičajenog. To je uočljivo već na nivou trajanja prvih 10 taktova prelida koje Itin izvodi za 22 sekunde, dok Barnbojm isti tekst svira za 29 sekundi, Mikelandeli za 30 sekundi, a Bogdanova za 31 sekundu. Na nivou celog prelida Itinovo izvođenje traje 2 minuta i 45 sekundi, Bogdanova prelida svira za 3 minuta i 28 sekundi, Mikelandeli za 3 minuta i 39 sekundi, a Barenbojm za 3 minuta i 47 sekundi. Itinovo opredeljenje za brži *tempo* izvođenja reflektuje se u najvećoj meri na oblikovanje "kapricioznih" momenata u prelidu. Naime, kod Itina ovi momenti ne deluju kao suptilno istaknuti trenuci vremena, već odaju izvesnu "nervozu".

Bogdanova (na slikama ispod) takođe pravi vidljiv "kružni" pokret rukama izvođeci prvi takt prelida u trajanju od 5 sekundi. Za razliku od Itina, njeni pokreti nisu samo "sporiji" već su i znatno manjih dimenzija posmatrano u odnosu udaljavanja ruku od klavijature u toku "kruženja" od basa ka diskantu i nazad.



Bogdanova 10:27



10:30



10:30



10:32

Ovako modelirani pokreti deluju izrazito amorfno i senzualno, što doprinosi utisku "sporang, teškog i neprekidnog kretanja neodređenog pravca" kojim kroz "večernji vazduh kruže zvuci i mirisi". Specifičnu atmosferu koju bi prelid trebalo da evocira opisao je Šarl Bodler (Charles Baudelaire) u svojoj pesmi *Harmonija večeri* (*Harmonie du soir*) iz zbirke *Cveće zla* (*Fleurs du mal*, 1857):

„Voici venir les temps où vibrant sur sa tige  
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;  
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;  
Valse mélancolique et langoureux vertige!“<sup>183</sup>

Barenbojm je snimio svoja izvođenja Debisijevih prelida u formi filma, to jest filmske priče u kojoj kombinuje različite vizuelne, literarne, plesne i druge elemente čija sinergija kreira daleko neposredniji doživljaj ove muzike. Na slikama ispod izdvojeni su neki od momenata ovog specifičnog narativa koji sugerišu autentičnu "atmosferu" prelida.



Barenbojm 16:59



17:13

---

<sup>183</sup> Jedan od prevoda ovih stihova na srpski jezik glasi:  
„Stiže čas kad drhteći na svojoj dršci sneno  
Cvet je kadionica što širi dah sve jači;  
Vrti se vir mirisni i zvučni dok se mračni;  
Valcer setni, klonuće u san zavrtloženo!“





17:30

19:50

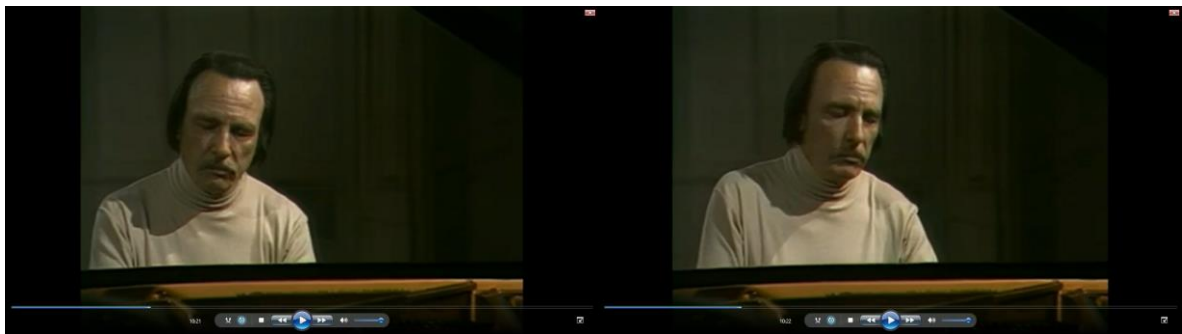
Zanimljiv je detalj koji direktno sledi model "uvežbavanja tona glasa" kakav praktikuje Pirsova, a Barenbojm ga u svom filmu demonstrira na primeru ovog prelida. Naime, između sviranja svakog pojedinačnog prelida, pijanista govori o predstojećem delu koristeći pritom istorijske izvore, analogije između slikarskih, vajarskih, literarnih dela ili specifičnih atmosfera koje određeni prelidi treba da evociraju. Tako Barenbojm neposredno pred početak izvođenja ovog prelida izgovara naglas navedene Bodlerove stihove. Muzika započinje krajnje diskretno (u momentu označenom minutažom 16:37), gotovo jedva primetno, dok istovremeno dominira glas pijaniste koji izgovara stihove. Muzika dolazi u prvi zvučni plan filma u momentu koji je zabeležen na trećoj slici iznad (17:30), kada se čuje kraj sedamnaestog takta prelida.

Barenbojm ovom filmskom scenom bukvalno demonstrira "vežbu" Pirsove, naročito u onom delu kada Pirsova zahteva od izvođača da najpre dobro zapamti telesni osećaj koji prati ekspresiju izgovorene reči i potom sa identičnim osećajem sedne za instrument i kaže: „ako bih govorio, zvučao bih ovako“, te u istom stanju duha proizvede zvuk (Pierce, 1994: 100). Barenbojm kao da svojim činom upravo poručuje "ako bih govorio Bodlerove stihove, zvučao bih ovako". Možda je ovaj utisak suviše ličan, ali ako je Hatten dozvolio sebi da metodu Pirsove komentriše i sa ličnog nivoa kao impresivnu u svom učinku koji može imati na poboljšanje veštine ekspresivnog izvođenja muzike (Hatten, 2004: 130), onda i ovakva "sloboda" u iznošenju ličnih utisaka, premda nije u punoj meri opravdana, ipak nije nepristojna? Uostalom i latinska izreka kaže da se "o ukusima ne raspravlja" (*De gustibus non est disputandum*), što ne podrazumeva i "utiske".

U kreiranju filmskog narativa koji "oslikava" ili bolje rečeno "dočarava" sadržaj prelida, nije insistirano na kadrovima u kojima se vide ruke pijaniste, tako da su takvi momenti u manjoj meri vizuelno dostupni, tačnije pokreti ruku se vide, ili delimično vide, u svega dve sekvence u trajanju od 13 sekundi (17:13-17:36) i 34 sekunde (18:14-18:48). Ipak, na osnovu dostupnog materijala može se konstatovati da su Barenbojmovi pokreti relativno "spori" i izvajanih

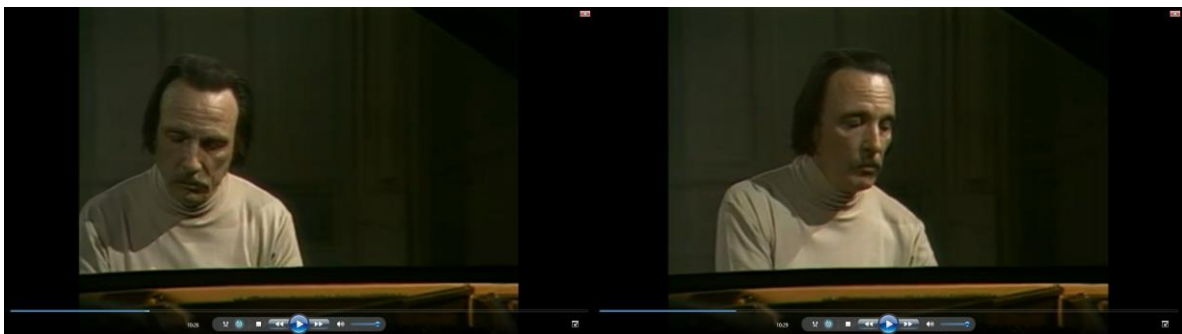
dimenzija, to jest dimenzije pokreta su logično uodnošene sa sadržajem prelida, naročito u pogledu ritma. Takođe je primetno da Barenbojm, slično Itinu, gotovo da ne pokreće gornji deo tela (torzo i kičmeni stub), dok su njegove ruke veoma fleksibilne u celom svom totalitetu, od ramena do prstiju. Najizraženiji su pokreti gornjeg dela tela tokom izvođenja središnjeg dela kompozicije (taktovi 34-48, ukupno 14 taktova) u kojima se na relativno "zgusnutom" prostoru smenjuju oznake *En animant* (animirano), *Cédez* (opasti u *tempu*), *Rubato* (slobodno u *tempu*), *Serrez* (zgusnuti *tempo*), *Rubato*, *Serrez*, *Rubato*, *Serrez*, *Cédez*. Stiče se utisak da pijanista kroz neodređene pokrete gornjim delom tela sledi različita "kruženja" ili "(pre)okrete" tonских kretanja naznačenih u partituri. Ostatak prelida (početnih 33 takta i poslednjih 16 taktova) Barenbojm gotovo da ne pomera gornji deo tela.

S druge strane, na snimku gde Mikelandeli izvodi prelid takođe nisu prikazane ruke pijaniste u sekvenci kad izvodi prva četiri takta prelida, ali se evidentno vidi da on u tom izvođačkom činu pravi kružne pokrete gornjim delom tela. Na prve dve slike ispod zabeleženo je kretanje torza od diskanta prema basu u toku izvođenja drugog (polu)takta prelida, a sledeće dve slike prikazuju "silazni" pokret koji "obuhvata" završnicu "zaokružene" celine izdvojene trećim i četvrtim taktom i njeno "povezivanje" sa narednim motivom koji ponovo kreće iz "donjeg" prostora klavijature.



Mikelandeli 10:21

10:22



10:26

10:29

Imajući u vidu četiri različita izvođenja koja pokazuju značajne oscilacije počevši od vrednosti nekih od mernih parametara kao što je trajanje izvođenja dela (od 2 minuta i 45 sekundi do 3 minuta i 47 sekundi), pa do različitog ekspresivnog intenziteta i ekspliciteta dimenzija pijanističkih telesnih gestova, moguće je "zamisliti" kako je "zajednički imenitelj" koji egzistira u svim ovim izvođenjima "kružni pokret", te da njihov "zajednički sadržilac" prožima evokacija "harmonije večeri" ispunjene vibrirajućim asocijacijama na "zvukove i mirise" opisane u Bodlerovoj pesmi.

\*\*\*

Peti prelud u zbirci Debisi je naslovio krajnje jednostavno i informativno kao *Brežuljci Anakaprija* (*Les collines d'Anacapri*).<sup>184</sup> Ova kompozicija spada u grupu "opisnih" preluda zbog naglašenog "slikovnog" izraza kojim je prikazan "prizor" ili "pejzaž" određenog predela. Muzički "prostor" ovog dela ispunjen je „kvazi zvucima zvona, mandoline ili gitare, tarantele,<sup>185</sup> dijatonske melodije narodne pesme,<sup>186</sup> pokretima sporog valcera i harmonskim naslojavanjima, koji produbljuju karakter opisa i ukazuju na upliv žanrovskih elemenata“ (Petković, 2018: 201). Tako prelud predstavlja veoma pogodan primer za sagledavanje Debisijeve kompozicione tehnike, tog njegovog autentičnog "tonskog slikanja" zbog čega je još za života zavredio epitet "kompozitora impresioniste".

Na slici ispod prikazano je prvih 15 taktova preluda na osnovu kojih je moguće steći jasnu sliku o muzičkim izražajnim sredstvima kojima se služio Debisi. Prva dva takta označena u "veoma umerenom" *tempu* (*Très modère*) oblikovana su u postupku ranije pomenutog "harmonskog naslojavanja". Prva dva tona (*h1* i *fis1*) u intervalu kvinte pozicioniraju (nepotpun) kvintakord tonike osnovnog (*H-dur*) tonaliteta.<sup>187</sup> Ubrzo i neposredno nakon

---

<sup>184</sup> Anakapri je visinska naseljena oblast na ostrvu Kapri u Italiji, u blizini grada Napulja u Kampanjskoj regiji.

<sup>185</sup> *Tarantela* je napuljska igra u trodelnom taktu, krajnje brzog tempa (Heveler, 1990: 426). Heveler povodom sadržaja ovog preluda pita da li je moguće „ovu stilizovanu 'narodnu pesmu' protumačiti kao želju Debisija da nam prikaže narodno veselje u Kapriju?“ (Ibid: 148).

<sup>186</sup> *Dijatonika* je termin koji označava muzički tonski sistem zasnovan na celostepenim i polustepenim intervalima. Dijatonska lestvica je niz od 8 tonova unutar intervala oktave koji je podeljen na 5 celih i 2 polustepena (durska i molska lestvica, starokrveni modusi). Suprotno od *dijatonike* je *hromatika*, to jest muzički tonski sistem koji je zasnovan na polustepenima i kao takav ostavlja utisak nemira i dramatične napetosti zbog čega je često bio dominantno izražajno sredstvo u delima kasne romantike.

<sup>187</sup> *Tonalitet* u muzici podrazumeva sistem odnosa među akordima (sazvučjima) čiji je centar tonični kvintakord (trozvuk u kome jednovremeno zvuče osnovni ton, njegova terca i kvinta). Isti taj akord postavljen tako da najniži ton (takozvani "basov ton" koji ne mora nužno biti u tonskom opsegu basa) bude njegova terca naziva se sekstakord, a ako je u basu kvinta, onda se naziva kvartsekstakord (takozvani obrtaji kvintakorda). Durski trozvuk (kvintakord) se sastoji od osnovnog tona, velike terce i čiste kvinte, zvuči "svečano" i "tvrdo" pa se zato i zove *dur*

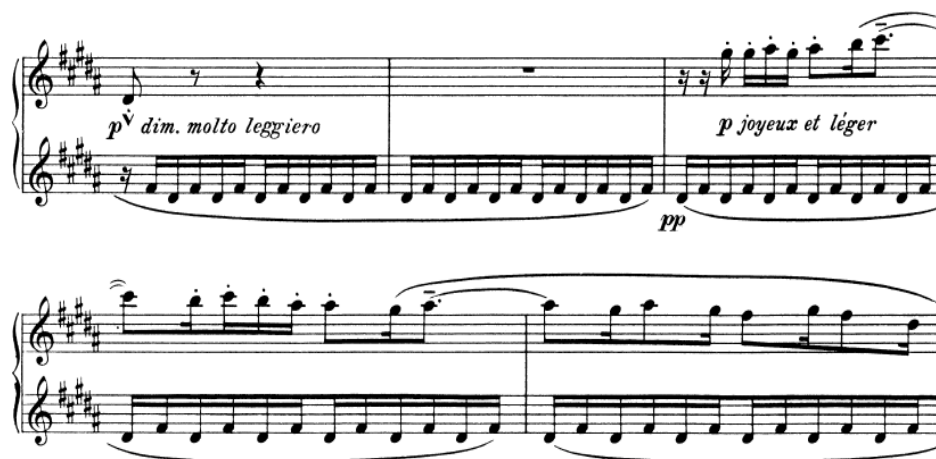
"diskretnog" pozicioniranja tonalne osnove (kojoj nedostaje terca da bi jasno "osvetlila" durski tonalitet označen stalnim predznacima),<sup>188</sup> sledi razloženi niz sačinjen od tonova septakorda na drugom stupnju lestvice (*cis1, e1, gis1, h1*),<sup>189</sup> koji tako "naslojen" na toničnu kvintu "oslobođen ostaje da vibrira" još najmanje jedan ceo takt (*quittez, en laissant vibrer*).

The image shows three staves of musical notation in G major, 12/4 time. The first staff is marked "Très modéré" and "pp", with a tempo change to "Vif (♩ = 184)" and "pp léger et lointain". The second staff is also "Très modéré" and "pp", with a tempo change to "En serrant" and "p". The third staff is "Vif" and "f". All staves include the instruction "quittez, en laissant vibrer".

(od latinske reči *durus* što znači *tvrd*). Ovakvo sazvučje nosi naziv po osnovnom tonu i obeležava se velikim slovom (na primer *H-dur*). Molski trozvuk se sastoji od osnovnog tona, male terce i čiste kvinte, zvuči "tužno" i "meko" (od latinske reči *mollus* što znači *mekan*) i obeležava se malim slovom (na primer *h-mol*). Postoje još i umanjeni kvintakord (sa malom tercom i umanjenom kvintom uz osnovni ton) i prekomerni kvintakord (sa velikom tercom i prekomernom kvintom). Za razliku od durskog i molskog trozvuka koji se smatraju konsonantnim (skladni, izazivaju osećaj prijatnosti), umanjeni i prekomerni trozvuci se tretiraju kao disonantni (neskladni, izazivaju utisak neprijatnosti, nemira i napetosti te teže razrešenju u konsonance). U tonalnom sistemu glavni trozvuci se nalaze na prvom (obeležava se rimskim brojem I) stupnju, četvrtom (IV) i petom (V) stupnju lestvice. Prema ulozi koju imaju u harmonskim relacijama u okviru tonaliteta akordi mogu biti: tonika (akord na I stupnju koji označava "mirovanje"), subdominanta i dominantna (na IV i V stupnju, označavaju "pokret").

<sup>188</sup> U muzičkoj notaciji *stalni predznaci* (*predznaci uz ključ* ili *armatura*) su nizovi povišilica ili snizilica koje se postavljaju na linijski sistem što određuje koje note treba svirati za jedan polustepen više ili niže. Stalni predznaci se koriste da bi se izbeglo pisanje većeg broja znakova ispred samih nota. Svaki tonalitet (dur i mol) ima svoje stalne predznake (što može biti i jedan predznak) koji dalje povišavaju ili snižavaju (alteruju) tonove u njemu i odnose se na istoimene tonove u svim oktavama.

<sup>189</sup> Septakord je akord (sazvučje) koji je sačinjen od četiri uzastopne terce. Najznačajnije harmonske funkcije imaju septakordi i njihovi obrtaji koji su pozicionirani na drugom stupnju (takozvani subdominantni septakord), petom stupnju (dominantni septakord) i sedmom stupnju (vođični septakord).



*Brežuljci Anakaprija, taktovi 1-16*

Ovakav harmonski postupak uobičajen je za kompozitorsku praksu u okviru muzičkog impresionizma, gde je u potpunosti emancipovanim, to jest osamostaljenim disonancama omogućeno nizanje bez sistemskih ograničenja pri čemu do izražaja dolazi „**koloristički potencijal** takvih nizova“ (Despić, 2002: 405). Ovaj postupak najčešće je korišćen u jednoj od svojih najefektnijih varijanti kao takozvani *miksturni paralelizam* (višezvuci u paralelnom kretanju), što se rado „poređi sa postupkom slikara impresionista, koji boje na platnu, po pravilu, ne mešaju niti povezuju prelivima, nego ih stavljaju jednu pokraj druge – čak u najsitnijim mrljama, sve do **poentilizma** – računajući na čulno-psihološki efekat njihove sinteze u oku i svesti gledaoca“, te se „analogno tome, slobodno nizanje sazvučja, sličnog ili različitog sklopa, ali pažljivo probраниh i odmerenih zvučnosti, povezuje u šire kolorističke predstave – u ovom slučaju, međutim, isključivo psihološki, usled vremenskog proticanja muzike“ (Ibid). Kroz mehanizam paralelnog pozicioniranja ili kretanja sazvučja naročito se ističe smisao takozvane "zvučne senke" (Ibid: 406). To znači da ovakav postupak može da evocira utisak "tonskog senčenja", što je veoma "živopisan" efekat pri formiranju muzike koja "oslikava" *brežuljke Anakaprija*, osunčane napuljskim nebom i svežinom. U slučaju fature prva dva takta ovog prelida, možda je izuzetno smisljeno uprvo poređenje sa poentilizmom kao „tehničkim postupkom slikanja tačkama čistih osnovnih boja (žute, crvene, plave), koje se u neizmernom broju ređaju jedna uz drugu, ali veoma promišljeno, čak naučno zasnovano na studiji optike, naročito spektralne analize svetlosti, a sa ciljem da se ove tačke u oku stapaju u veće, koloristički bogate i raznovrsne površine“, što vodi do toga da se na taj način ostvaruje „sasvim posebna, treperava atmosfera slike“ (Ibid: 405).

Za razliku od slikarstva, muzika je procesualna, te je s toga "muzičke slike" uvek prirodnije doživeti kao "pokretne slike", to jest kao prizore snimljene kamerom. Tako bi muzički sadržaj ovog prelida mogao transmitovati svojevrsni evokativni audio-vizuelni filmski koncept, poput kratkih putopisnih televizijskih programa. Tako bi početna scena mogla prikazivati osunčane i senovite *brežuljke Anakaprija* u širokom fokusu dok drugi dvotakt (3-4) u izrazito "živom" *tempu* (*Vif*, ♩=184) donosi "laki i udaljeni" (*léger et lointain*) eho tarantele. Treći dvotakt ponavlja akordsku strukturu prvog (uz dinamizaciju ritma), nakon čega sledi četvorotakt (7-11) koji takođe kroz izvesnu dramtizaciju pokreta, u "sužavajućem" maniru (*En serrant*) odvodi fokus kamere do brdovitog središta Anakaprija gde se odigrava "živopisna" scena narodnog veselja uz živ ples i tradicionalnu pesmu (od dvanaestog takta).

Debisi je bio genijalan kompozitor, intuitivan i vešt u kreiranju i zapisivanju svog umetničkog izraza. Činjenica je da ovako osmišljena muzička kompozicija već u sebi nosi sav potencijal evociranja opisane scene narodnog veselja u Kapriju. Posebno je interesantan, čak indikativan, njegov odabir modaliteta notacije ovog prelida, koji može inicirati ideju o kompozitorovom načinu shvatanja, razumevanja ili "viđenja" muzike kroz izvođački (pijanistički) gest. Naime, apsolutno identičnu muziku (u smislu njene zvučne reprezentacije) moguće je zapisati i odsvirati na drugačiji način, to jest drugačijim izvođačkim pokretom. Na primer prvi dvotakt moguće je odsvirati samo jednom rukom (varijanta koja postoji u kasnijem toku prelida) ili samo jednim prstom jedne ruke. Ipak, Debisi je ovaj jednostavan motiv notirao tako da se izvodi u smenjivanju i prebacivanju ruku koje kao da tim pokretom "ocrtavaju" obrise *brežuljaka Anakaprija*. Ovaj momenat zabeležen je na slikama ispod. Najpre je prikazan Itin koji prvi dvotakt prelida izvodi bez prebacivanja ruku, sa hitrim napuštanjem dirki što njegovu artikulaciju zvuka umesto notiranog *portata* približava nešto oštrijem *stakatu* koji nalikuje na "trzanje" žica gitare ili mandoline.



Itin 10:19



10:20



Sledeće dve slike prikazuju Bogdanovu koja izvodi prvi dvotakt u jednoj "udobnoj", *poratato* artikulaciji, koja u većoj meri reflektuje specifičan "italijanski" mentalitet.



Bogdanova 14:05

14:06

Na Barenbojmovom snimku se vidi momenat kada pijanista izvodi reprizu prvog dvotakta (precizno, takt 68), koji premda je notiran tako da ovaj put početni motiv izvodi samo desna ruka (jer leva ruka istovremeno svira svoju deonicu u basovom registru), takođe ukazuje na to da sama pozicija šake može simbolično asociirati na brežuljkaste predele italijanskog ostrva Kapri. Uostalom, cela faktura prelida poziciono odgovara brežuljkastom obliku šake.



Barenbojm 22:48

22:49

Prethodno izneseno zapažanje moguće je dokumentovati i frejmovima sa snimka na kojem prelid izvodi Mikelandeli. Na slikama ispod zabeležen je momenat u kojem pijanista izvodi "živi", treći takt prelida. I u slučaju izvođenja ovakve, dijametralno različite pijanističke fakture, opet je evidentno da šaka pijaniste zadržava oblik *brežuljaka Anaprija*.



Mikelandeli 14:20

14:21

Komparacija ukupnog vremena u toku kojeg pijanisti izvode celi prelud takođe ukazuje na neke interesantne i "simptomatične" aspekte pijanističke umetnosti. Naime, ovaj prelud je karakterističan po svom jednostavnom "deskriptivnom" ili čak "informativnom" sadržaju koji (za razliku od na primer prethodnog preluda) ne inspiriše izvođače na osobena, individualna istupanja od preciznih i iscrpnih interpretacijskih indikacija naznačenih u partituri. Na prvi pogled, sama partitura deluje prilično ujednačena u pogledu organizacije *tempa*. Čak i kada uz promenu karaktera *tempa* (iz "umerenog" u "živ") istovremeno dolazi i do promene taktne mere (iz "dve četvrtine" u "dvanaest šesnaestina"), čini se da je Debisi ove promene organizacije vremena jasno uodnosio time što je između taktnih mera stavio znak jednakosti, a potom je "živ" *tempo* numerisao na 184 "osmine" u minuti. Ovaj postupak je ipak vrlo ambivalentan iz dva razloga. Prvo, da je Debisi zaista insistirao na tome da svaka "osmina" u oba *tempa* treba da iznosi metronomsku meru od 184 jedinice, mogao je to jednostavno utvrditi tako da i "umereni" tempo u "dvo-četvrtinskom" taktu obeleži sa metronomskom kvantifikacijom od 92 "četvrtine" u minuti. Ali Debisi to nije naznačio i tako je ostavio prostor za spekulaciju. Osim toga, zanimljivo je i njegovo opredeljenje da metronomsku brojčanost "živog" *tempa*, koji je ispunjen muzičkim sadržajem organizovanim u taktove zasnovane na trodelnom modelu (kakav je takt od "dvanaest šesnaestina" koji integriše četiri grupe od po tri jedinice), numeriše sa 184 "osmine" u minuti. Uobičajena muzička praksa metronomskog označavanja trodelnih taktova, naročito onih koji su zasnovani na "sitnijim" jedinicama mere kakve su "šesnaestine", podrazumeva "trodel" kao metronomsku jedinicu taktne mere. Tako bi u slučaju ovog preluda, uobičajeno bilo navesti koliko takozvanih "osmina sa tačkom" (što predstavlja ekvivalent za "tri šesnaestine"), a ne samo "osmina" (koja je ekvivalent za "dve šesnaestine"), treba odsvirati u minuti. Ovaj kompozitorov "intrigantni" postupak dozvoljava interpretatorima nešto slobodniji odnos prema oblikovanju *tempa* preluda, što inteligentni pijanisti znaju na svoj način da cene, ali i poštuju, ne prelazeći nikad granicu dobrog ukusa i performativne logike.

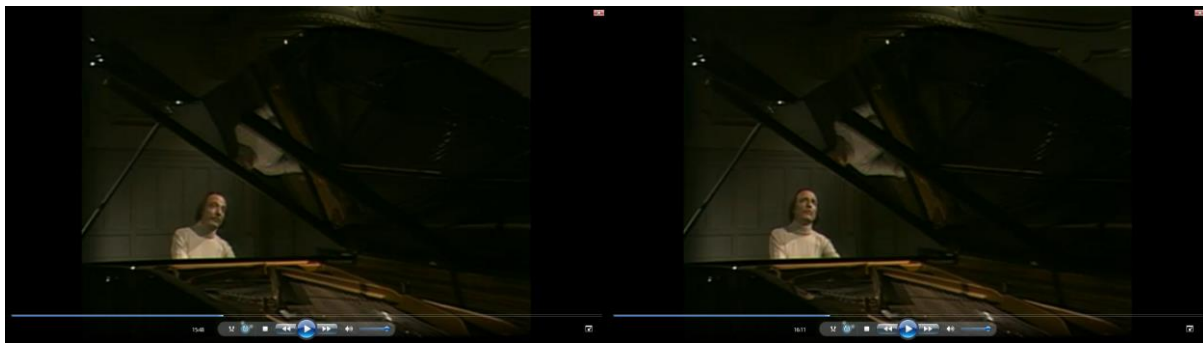


Tako četvoro pijanista ima različito "prolazno vreme" izvođenja prelida, koje se kreće od najmanjeg (2 minuta i 30 sekundi) kod Itina, zatim nešto dužeg kod Bernbojma (2 minuta i 50 sekundi), dok u izvođenjima Bogdanove i Mikelandelija prelid traje znatno duže (3 minuta i 10 sekundi kod Bogdanove, odnosno 2 sekunde duže kod Mikelandelija, to jest 3 minuta i 12 sekundi). Sva izvođenja su relevantna i potpuno su u skladu sa vrednostima tradicionalne pijanističke prakse. Prelid *Brežuljci Anakaprija* spada među "omiljene" pijanističke izvođačke izazove u svim starosnim i profesionalnim uzrastima. Dopadljiva dijatonska melodičnost "napolitanskog" tipa, ritmička živost i prijatan tonski kolorit uz "reljefne" taktilne senzacije oblikovane tonalitetom sa (svih) pet crnih dirki klavijature (*H-dur*), stvaraju veoma "prijatan osećaj" prilikom izvođenja ovog dela. Razumevanje tematskog sadržaja ove muzike takođe ne zahteva značajno emotivno ili neko drugo lično iskustvo koje bi umetnik ili recipijent trebalo da prepozna (za razliku od prelida *Zvuci i mirisi kruže večernjim vazduhom*, na primer), tako da ovu kompoziciju rado sviraju i mladi ili manje iskusni pijanisti. S druge strane, izvođenje ove muzičke fakture zahteva veoma "spretnog" pijanistu, pre svega zbog "hitrine i preciznosti" koju zahteva sviranje stilizovane tarantele, a takođe je poželjno da pijanista ima i dovoljno veliku šaku kako bi bez teškog naprezanja mogao da svira veliki broj "krupnih" akordskih formacija kojima prelid obiluje. S tim u vezi, nešto duže izvođenje Bogdanove moglo bi se razumeti kroz ovu prizmu, ako se uzme u obzir činjenica da je pijanistkinja najmlađa u odabranoj grupi umetnika čija su izvođenja komentarisana, te da su njene telesne performanse upadljivo različite od trojice njenih starijih kolega.

Posebno je zanimljivo da i Mikelandelijevo izvođenje prelida traje jednako dugo, a u pitanju je umetnik "raskošnih" pijanističkih potencijala sa evidentnim virtuoznim kapacitetima i izuzetnim talentom. Naročito je upadljiva razlika u dužini trajanja izvođenja središnjeg dela prelida (na slici ispod) između Mikelandelija i Itina ili Barenbojma.

*Brežuljci Anakaprija, središnji deo, taktovi 47-65*

Mikelandeli ovaj deo prelida (taktovi 49-62) izvodi za 38 sekundi (15:14-16:22), Barenbojm isti segment izvodi za 32 sekunde (22:08-22:40), a Itin za svega 24 sekunde (11:30-11:54). Međutim, ono što je na snimku posebno upadljivo je facijalna ekspresija koju Mikelandeli, inače ne-sklon izražavanju afektivnih naboja kroz telesne gestove, evidentno demonstrira (na slikama ispod zabeležena su dva takva momenta). Ovakav "ekskluzivitet" kad je u pitanju performativna praksa izuzetnog pijaniste može se dovesti u vezu sa činjenicom da je Arturo Benedeti Mikelandeli poreklom Italijan, te da "pitoreskna" muzika prelida u nešto "intimnijoj" ili emotivno direktnijoj interakciji rezonira, kako sa ličnim senzibilitetom, tako i sa kulturnim identitetom umetnika.



Mikelandeli 15:48

16:11

Možda je smelo, ali čini se i ne sasvim neopravdano, pretpostaviti da i bugarska pijanistkinja, Lili Bogdanova, deli sa Mikelandelijem sličan "južnjački" senzibilitet. Osim toga, ona svojim prirodnim "šarmom" i mladalačkom "svežinom" vešto kompenzuje nedostatke svojih fizičkih performansi potrebnih za izraženiji virtuoziitet. Uprkos tome, njeno umeće prožeto elementima ličnog senzibiliteta i kulturnog identiteta, čini i njeno izvođenje jednako "ubedljivim" u okvirima standardne performativne logike.

\*\*\*

Sledeći prelud, šesti po redu u zbirci, nosi naziv *Stope u snegu* (*Des pas sur la neige*). Ova kompozicija takođe spada među relativno često izvođene prelude i nalazi se na repertoaru brojnih pijanista različitih životnih i profesionalnih uzrasta. Njen specifikum u odnosu na prethodna dva preluda, sa kojima deli sadržajnu osnovu "deskriptivne zvučne slike određenog prizora", odlikuju dva elementa. Za razliku od četvrtog preluda (*Zvuci i mirisi kruže večernjim vazduhom*), sa kojim u svojoj zvučnoj deskripciji karakterističnog prizora doba dana, odnosno godišnjeg doba, šesti prelud (*Stope u snegu*) deli „doživljaj sporog, teškog, neprekidnog kretanja“, potonje delo „uključuje i ljudski faktor“ što čini da „kretanje inicirano ovim preludom zadobija posebnu psihološku pozadinu“ (Petković, 2018: 201). Ovu implikaciju agensa delovanja, šesti prelud deli sa svojim prethodnikom (*Brežuljci Anakaprija*) koji takođe implicira ljudski faktor u evociranju scena "oživljavanja" karakterističnih napolitanskih plesova i pesme, ali za razliku od njega (petog), šesti prelud izgrađen je na daleko jednostavnijoj pijanističkoj fakturi koja daje mogućnost "elokventnog" performativnog izraza većem broju pijanista, pa čak istu mogućnost nudi i manje tehnički veštima "amaterima ili ljubiteljima klavirske muzike". Osim toga, šesti prelud deli i gradivnu osnovu sa drugim preludom u zbirci (*Jedra*), jer je obema kompozicijama „svojstveno razvijanje melodije nad ostinatom“ (Petković, 2018: 194).

Element ostinata<sup>190</sup> se u preludu *Stope u snegu* pojavljuje od samog početka, to jest, može se prepoznati kao figura koja se pojavljuje dva puta već u prvom taktu preluda (videti na slici ispod). U ovoj figuri sadržana je eksponencijalnost fenomena *muzičkog gesta* u svojoj inicijalnoj, teorijskoj dimenziji (Hatenova koncept), ali isto tako i u pragmatičnoj realnosti ovog pojma. Ostinato figura u ovom preludu direktno je eksponirana kroz njeno imenovanje u samom naslovu preluda – dakle, ova figura evocira "onirističku"<sup>191</sup> sliku *stopa u snegu*. Ova konkretna

---

<sup>190</sup> *Ostinato* je termin koji se u muzici koristi za figure koje se "uporno i stalno" ponavljaju (najčešće u basu).

<sup>191</sup> *Onirizam* je pojava budnog snevanja i doživljaja različitih vizija u budnom stanju.

figura koju izvode dva susedna prsta putem "iskoraka" zaista gestualno može da simbolizuje "stopu" ili preciznije "iskorak". Ova figura ne simbolizuje "zamrznuti otisak" *stope u snegu*. Ovaj *muzički gest* ne predstavlja nepokretnu sliku, iscertan okvir koji je imaginarno stopalo "označilo" na belilu snežne površine. Nasuprot uvreženom "stavu" o statičnosti Debisijevog izraza, ova figura nije statična, već je procesualna. Ona "beleži", doduše jedan kratak fragment, ali ipak, ma koliko mali ili kratak taj fragment bio, u svojoj suštini to jeste "muzički definisan" momenat samog *procesa formiranja oblika*. Ovaj primer (figura *stope u snegu*) predstavlja "upečatljiv" i univerzalno razumljiv modalitet Debisijevog stila, to jest njegov način "oblikovanja" muzičkih motiva (pa i šire koncipiranih tema), koji nisu reprezentanti statičnih figura, oblika i pojava, već su performativi procesualnih pokreta. Ovakve "muzičke figure" zapravo su eksponencijalni *muzički gestovi*. Uostalom, ovakve "figure" oblikovane su kroz *muzičke gestove* u brojnim Debisijevim kompozicijama (na primer oblik "kose" u preludu *Devojka sa lanenom kosom*, figure *plesačica iz Delfa*, *jedara*, *potpoljene katedrale* i druge).

Triste et lent (♩ = 44)

*pp* *p expressif et douloureux*

*Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé*

*pp* *expressif*

*Cédez* *Retenu*

*Stope u snegu*, taktovi 1-15

Gestove koji simbolizuju *stope u snegu* trebalo bi svirati u skladu sa autorskom intencijom prema kojoj "ovaj ritam mora da ima zvučnu vrednost tužne i ledene pejzažne pozadine" (*Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé*), a *tempo*, odnosno vreme prelida određeno je kao "tužno i sporo" (*Triste et lent*), sa metronomskom oznakom od 44 "četvrtine" u minuti. U ovom slučaju to konkretno znači da segment od prvih 11 taktova prelida treba da traje približno jedan minut. Četvoro pijanista ovaj segment sviraju u pretpostavljenom vremenskom okviru, a oscilacije koje su evidentirane u vremenskom trajanju dela kompozicije koji broji 15 taktova nastaju kao posledica individualnog postupanja u otelovljenju poslednja 3 "kadencirajuća" takta u kojima su istaknute oznake *Cédez* (u značenju "popuštanja" ili "opadanja") i *retenu* (u značenju "zadržati"). Kao i u ostalim slučajevima u kojima dolaze do izražaja razlike u individualnim performativnim opredeljenjima, i ovaj prelid opet u najkraćem vremenu izvodi Itin, i to prvi deo od 15 taktova za minut i 30 sekundi, a ceo prelid za 3 minuta i 50 sekundi. Bogdanova ceo prelid svira samo 10 sekundi duže (4 minuta), a prvi deo kod nje traje minut i 37 sekundi. Već ova komparacija navodi na pomisao kako je, za razliku od prethodnog prelida, očigledno da u ovom slučaju ne postoje tehničke prepreke koje bi nužno uslovile duže trajanje izvođenja dela, već navedeni "vremenski" parametri ovog puta zavise isključivo od individualnih izbora interpretatora. U poređenju sa dvoje "mlađih" pijanista, Barenbojm i Mikelandeli sviraju prelid nešto duže (Barenbojm ga izvodi za 4 i po minuta, a Mikelandeli 5 sekundi duže). Kod ove dvojice "iskusnih" umetnika takođe su uočljive individualne razlike u trajanju vremenskih perioda oblikovanih u maniru progresivnih modela muzičkog *tempa* (dok fiksno definisane delove *tempa* svo četvoro pijanista izvodi u približno istom trajanju). Tako je zanimljivo da Barenbojm, koji ceo prelid izvodi 5 sekundi kraće od Mikelandelija, prvi segment kompozicije izvodi 4 sekunde duže od njega (Barenbojm za minut i 48 sekundi, a Mikelandeli za minut i 44 sekunde). Ovakva zapažanja o varijetetima individualnih (ali legitimnih) performativnih izbora umetnika svedoče o opravdanosti teze da je izvođač takođe kreator muzičkog dela, a u slučaju kad izvodi autorsko delo drugog kompozitora, tada izvođač zavređuje ko-autorski status.

Kao i u slučaju prethodnog prelida gde je "reljefnost" tonaliteta sa 5 crnih dirki (*H-dur*) poslužila za asocijaciju na oblik *brežuljkastog* predela, tako je i ova kompozicija kreirana na ostinato figuri koja se konstantno ponavlja isključivo na tri bele dirke (na slikama ispod).



Itin 12:51



12:51



Bogdanova 17:45



17:45

Osnovni tonalitet prelida *Stope u snegu* (*d-mol*) ima samo jedan stalni predznak – ton *b* (izgovara se "be"), a pedalna osnova tona *b* karakteristična je za prva tri prelida u zbirci, naročito za uvodni prelid *Plesačice iz Delfa* koji je i u osnovi notiran u tonalitetu proširenog *B-dura*.



Barenbojm 29:06

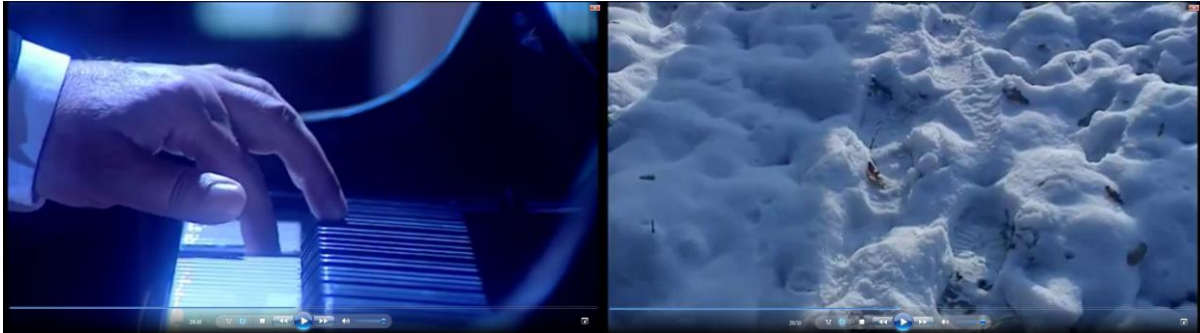


29:07

Na slikama iznad (ekstrahovanim iz filma u kojem Barenbojm izvodi prelid) prikazana je asocijativna transpozicija Debisijevog gesta *stopa u snegu* i njegovog vizuelnog korelata. Varirana ostinato figura pojavljuje se u basovom registru samo u četrnaestom taktu, nakon čega sledi jasno naznačen kraj prvog dela prelida i to upravo na tonu *b* koji je toliko puta potenciran kao pedalni okvir u prva tri prelida u zbirci. Na prvoj (levoj) slici ispod zabeležen je momenat kada Barenbojm izvodi taj ton *b* i to u pokretu koji transparentno aludira na "iskorak". Na drugoj



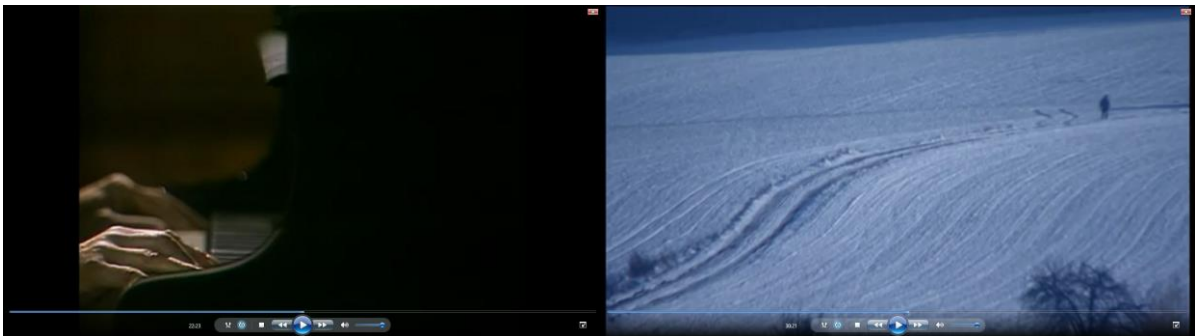
(desnoj) slici ispod zabeležen je momenat iz istog filma koji pokazuje kako pažljivo posmatrani otisci *stopa u snegu* mogu otkriti i poneki detalj koji nije u beloj boji i nije u istoj ravni sa utabanim snegom, na šta mogu aludirati poneki tonovi nastali na crnim dirkama klavira.



Barenbojm 28:38

28:53

Pomenuti ton *b* (na kraju prog dela prelida *Stope u snegu*), ujedno i jeste neka vrsta "okvirnog tona", jer je taj ton najdublji koji se pojavljuje u celom toku prelida. Dublji od njega su jedino tonovi poslednjeg takta, na samom kraju kompozicije, kada se pojavljuje "prazna čista kvinta" čiji je donji ton ujedno i tonika osnovnog tonaliteta. Istovremeno poslednja četiri takta prelida "donose", ili još bolje rečeno "odnose", ostinato figuru i desnu ruku pijaniste na drugi kraj klavijature, u visoki registar (na prvoj slici ispod).



Mikelandeli 22:23

Barenbojm 30:21

Ova prostorna dimenzija klavijature u kojoj se ruke koje oblikuju gest *stopa u snegu* kreću od centralnog registra ka krajnjim lokusima klavijature, takođe može biti aluzija na "udaljavanje" koje nastaje kao posledica koračanja (kako je vizuelno prikazano na drugoj slici iznad).

Aluzija na "udaljavanje koračanjem" slikovito je poentirana i na snimku gde Mikelandeli izvodi prelid *Stope u snegu*. Pijanista je sniman kako izvodi prvu zbirku Debisijevih *Prelida* iz tri perspektive: s prednje strane gde se jasno vide lice i torzo, zatim su snimane njegove ruke u krupnom planu gde naravno prednjači desna ruka, i znatno manji broj

sekvenci filma prikazuje snimke leđa pijaniste (videti na slikama ispod). Poslednja opisana scena koja doprinosi kreiranju utiska o aluziji "udaljavanja" može se u celom filmu videti svega četiri puta, a među njima najduže traje baš ova sekvenca u šestom prelidu. Osim toga, ista scena na kojoj je pijanista okrenut leđima pojavljuje se i dva puta u desetom prelidu (*Potopljena katedrala*). Od svih prelida u zbirci deseti traje najduže, a *Stope u snegu* je sledeći po dužini trajanja.



Mikelandeli 20:37

20:38



Mikelandeli 00:58, *Plesačice iz Delfa*

Barenbojm 28:23, *Stope u snegu*

Treća scena na kojoj su prikazana leđa pijaniste pozicionirana je u filmu za vreme izvođenja uvodnog prelida *Plesačice iz Delfa* (na trećoj od četiri slike iznad). Prvi i šesti prelid dele identičnu metronomsku oznaku za tempo (44 "četvrtine" u minuti), a označeni su i sličnim karakterom – prvi kao *Lent et grave*, a šesti kao *Triste et lent*, pri čemu se jasno uočava da su oba prelida označena kao "spora", s tim što je prvi distinktivno "ozbiljan", a šesti je "tužan". Refleksiju ove distinkcije moguće je zapaziti i u specifičnim položajima tela pijaniste (tačnije u položajima njegovih leđa i ramena) na slikama iznad. Na slici trećoj slici iznad (levo), položaj pijaniste reflektuje figuru *plesačice iz Delfa* u trenutku otelovljenja njenog "sporog i svečanog" plesnog pokreta. Na slikama iznad (prvoj i drugoj), telo pijaniste odražava "tužne i spore" misli, poput zimskog vremena ispunjenog melanholijom. Povijena ramena i smeran položaj tela sa skupljenim šakama (koje podsećaju na prepoznatljive figure iz religijskih sfera) pojačavaju



utisak otelovljenja gestova čiji je karakter Debisi u prelidu označio kao "izražajan i bolan" (*expressif et douloureux*), "izražajan i nežan" (*expressif et tendre*) ili "kao nežno i tužno žaljenje" (*Comme un tendre et triste regret*).

Slikovitost ovih scena transparentno pokazuje u kojoj meri je sam fenomen *telesnosti* esencijalan za performativne umetnosti među koje svakako spada i pijanizam kao muzička izvođačka disciplina. Osim toga, pojmovi *telo* i *figura* imaju zajedničku inseminaciju u oblikotvornom činu. Razlika je u tome što *telo* može biti i "subjekt" i "objekt" oblikotvornog čina, to jest *telo* može oblikovati drugo *telo*, *figuru* ili već neki nedefinisani *oblik*, dok je *figura* uglavnom određena kao predmet koji nastaje oblikovanjem. Interesantno je da je aluzija na uočenu sličnost u otelovljenju muzičkih gestova koji impliciraju pokrete imaginarnih "živih" ili "oživljenih" tela/figura (kakvi se mogu prepoznati u prelidima *Stope u snegu* i *Plesačice iz Delfa*) takođe prikazana i u filmu u kom Barenbojm izvodi *Prelide*. Autor filma je ovu aluziju kreativno ekranizovao prikazivanjem pomeranja belih i crnih šahovskih figura po označenim poljima crno-bele table u toku trajanja prelida *Stope u snegu* (momenat koji je zabeležen na poslednjoj/desnoj slici iznad). Ova kratka epizoda kroz prizmu šahovske igre plastično "oslikava" ambivalentnost samog pojma "vreme", koje kao i "oblik" može biti statično i/ili pokretno, u zavisnosti od prirode svog oblikotvornog čina i ideje oblikotvorca.

\*\*\*

Za razliku od šestog prelida, zasnovanog na muzičkom gestu koji transcendirira "otelovljenje", ili preciznije – "opredmećenje" određene pojave u zvuku (*stope u snegu*), sedmi prelid, koji takođe nosi karakterističan programski naslov - *Šta je video zapadni vetar* (*Ce qu'a vu le Vent d'Ouest*), baziran je na tonskim figuracijama koje svojim izrazitim performativnim i zvučnim senzacijama "ovaploćuju", to jest "oživljavaju zamišljenu ideju", u ovom slučaju prirodnu pojavu *zapadnog vetra*.<sup>192</sup> U svojoj doktorskoj disertaciji Ivana Petković (2018: 202) iznosi zanimljivo opažanje vezano za sam naslov dela za koji piše da spada u grupu "opisnih" prelida, te da „u svom programskom određenju sadrži termine koji impliciraju kretanje, prirodni

---

<sup>192</sup> Zapadni vetrovi spadaju u takozvane "stalne vetrove" među koje se ubrajaju još i pasati, antipasati i istočni vetrovi. Ovi vetrovi su deo opšte cirkulacije atmosfere na planeti Zemlji i duvaju tokom cele godine. Njihovo formiranje i pravac kretanja zavise od vazdušnog pritiska i temperature, a od njih u velikoj meri zavisi i formiranje lokalnih vremenskih prilika na Zemlji.

fenomen, zatim, pitanje, dozu mističnosti i 'bajkovitosti', ali, pretpostavka je, i neki vid rekonstrukcije događaja koji je viđen<sup>193</sup>.

Od dvanaest prelida iz prve zbirke, samo dva (treći i sedmi) "oslikavaju" prirodnu pojavu (oba puta je u pitanju *vetar*) za koju nije moguće pronaći imaginarni materijalni ekvivalent. Donekle je sličan i četvrti prelid koji takođe "ovaploćuje" ideju *kruženja zvukova i mirisa u večernjem vazduhu*, s tom razlikom da je njegov sadržaj direktnije "instruisan" Bodlerovim stihovima i da je kroz praktikum Pirsove moguće "uvežbati" autentičan performativni "ton glasa" ove višestruko senzualne muzike. S druge strane, oba prelida inspirisana "neuhvatljivim" *vetrom*, egzistiraju isključivo u mašti, fantaziji i "unutrašnjem telesnom osećaju" pijaniste. Muzičke fakture oba prelida (trećeg i sedmog) obiluju virtuoznim pasażima i figurama u sitnijim notnim vrednostima, hitrim i "kovitlajućim" akordima "moćnog" zvuka često praćenim *tremolo* efektima,<sup>194</sup> te najraznovrsnijim oblicima vibrantnih trilera u "etidnom"<sup>195</sup> maniru Franca Lista, spektakularnog pijaniste i najčuvenijeg klavirskog "gromovnika" XIX veka. Osnovna distinkcija između dva prelida je u naglašenoj "bujnosti" klavirske fakture sedmog, spram "ležernog" karaktera koji dominira trećim komadom. Za razliku od "lakog povetarca koji blago struji ravnicom", sedmi prelid donosi „jednu uzbudljivu sliku prirode, iz koje izbija veoma osobena Debisijeva strast“ (Heveler, 1990: 149).<sup>196</sup> Na ovako okarakterisanu "zvučnu sliku" ukazuje i sama kompozitorova oznaka za "animiran i buran" *tempo* prelida (*Animé et tumultueux*). Uz to, zanimljiva je činjenica da baš ovaj, izrazito "etidni" komad, spada među četiri (od dvanaest) prelida iz prve zbirke za koje autor nije naveo metronomsku indikaciju *tempa* izvođenja.<sup>197</sup>

---

<sup>193</sup> Zanimljivu pretpostavku o "bajkovitom" narativu kao inspiraciji za kreiranje ove "slikovite tonske priče" izneo je Pol Roberts (Roberts, 2001: 194) koji je uočio koincidenciju da je 1907. godine, svega tri godine pre objavljivanja prve zbirke Debisijevih *Prelida* (1910), objavljen francuski prevod bajke *Rajski vrt* Hansa Kristijana Andersena (Andersen). S obzirom da je poznat Debisijev afinitet prema delima danskog pisca, Roberts spekulira o mogućnosti da je izvor inspiracije za svoj prelid kompozitor pronašao u liku iz bajke, *Zefiru*, što je ujedno i naziv za *zapadni vetar* u Danskoj (Ibid).

<sup>194</sup> *Tremolo* (od latinske reči *tremulus* što znači *drhtav*) je naziv za višestruko i brzo ponavljanje tona pri pevanju ili sviranju koje stvara utisak drhtanja, podrhtavanja ili treperenja zvuka.

<sup>195</sup> *Etida* je francuski naziv za *studiju* (*étude*). To je ustaljeni naziv za muzički komad čiji je osnovni cilj tehničko vežbanje (na primer uvežbavanje prstiju) kroz koje se formiraju različiti virtuoзни kapaciteti umetnika.

<sup>196</sup> Josip Andreis (1966: 637) takođe ovu muziku opisuje izuzetno dramatično kao „olujnu viziju razbješnejele prirode i čovjekove nemoći pred njom“.

<sup>197</sup> Pored sedmog komada (*Šta je video zapadni vetar*), metronomska oznaka za tempo nije navedena ni za prelide: *Prekinuta serenada* (deveti), *Potopljena katedrala* (deseti) i *Minstreli* (dvanaesti).

*Animé et tumultueux*

*Šta je video zapadni vetar, taktovi 1-9*

Figura kojom započinje sedmi prelid deli izvesnu sličnost sa uvodnom figurom trećeg prelida. Suštinska istovetnost uvodnih figura dva prelida zasniva se na specifičnom "podrhtavanju" nerva koji pokreće izuzetno osetljiv četvrti prst desne ruke (videti slike ispod).



Itin 16:50



Bogdanova 21:56

Sledeće dve slike (ispod) prikazuju Barenbojma kako izvodi uvodnu figuru (na prvoj slici), a potom (na slici desno) i četvrtu dobu trećeg takta prelida (videti notni primer na prethodnoj strani). Sledeće dve slike prikazuju isti momenat "prebacivanja ruku" u izvođenju Itina i Bogdanove (kao gestovnu aluziju na početak "kovitlanja" vazdušne struje što će i uslediti u nastavku prelida).



Barenbojm 31:51

31:55



Itin 16:58

Bogdanova 22:02

O izvođenju i doživljaju ovako "burne" muzike ili "zvučne slike" nije lako ni pisati, a pokušaj da se kroz izolovane vizuelne trenutke zabeleži sva "strast" gestova kojim prelid "duva i nosi atmosferu", deluje gotovo nemoguć. Da bi se stekao makar i površan utisak kako izvođenja ove muzike izgledaju dovoljno je pogledati sledeće četiri slike (ispod). Na prvoj slici se vidi inače vrlo suzdržan Ilja Itin, kako "udara" poslednji basov ton (*cis* u kontra oktavi, inače označen u artikulaciji *markiranog stakata*, takozvanim *martelat*)<sup>198</sup> i to donjim bočnim delom leve šake skupljene u pesnicu. Na drugoj slici je Bogdanova i jedan od njenih naglašeno "furioznih" pokreta telom dok izvodi središnji deo prelida. Barenbojm (na trećoj slici) takođe celim telom

<sup>198</sup> *Martelato* (od italijanskog glagola *martellare* što znači *udarati čekićem*) je način sviranja kojim se izvode kratki i naglašeno oštri tonovi.

prati "buru kovitlajućih figura", i to tako što na momente stopalima silno upire o pod i podiže trup sa stolice, da bi se potom u potpunosti predao gravitacionoj sili zemljine teže koja njegovo podignuto telo "baca" nazad u početni (sedeći) položaj.



Itin 19:49



Bogdanova 24:04



Barenbojm 35:10



Mikelandeli 22:34

Mikelandeli (na poslednjoj, četvrtoj slici iznad), u najboljem maniru "stare škole" dozvoljava sebi performativnu "ekscentričnost" kroz izraženu tenzičnu facijalnu ekspresiju koju ne skriva ni dok izvodi prve taktove prelida čija faktura "nosi" još uvek neutralne naboje prirodnih sila. Iako se u daljem toku dela Mikelandeli suzdržava od upadljivih "ekstravagancija", spektakularni pokreti njegovih ruku, naročito kada su prikazane "egzibiciono" krupnim planom u momentima "munjevito" brzih i žestokih pokreta, čine snimak njegovog izvođenja ovog prelida apsolutno "efektnim", moglo bi se reći i "fantastičnim" (videti slike ispod). Ove slike ujedno potvrđuju problematičnost dokumentovanja pojedinih uočenih pojava vezanih za proučavanje *performativnosti i funkcije telesnih gestova u pijanizmu*. Na primer, tenzija zabeležena na Mikelandelijevom licu (na poslednjoj slici iznad) odražava realnu napetost nerva koji pokreće četvrti prst, a što često nije moguće videti na slikama koji prikazuju šaku. Slike šaka (na primer ovih šest ispod) često mogu biti "fascinantne" u svojoj "impresivnoj slikovitosti". Ipak, samo gledanje takvih slika ne može preneti posmatraču veran "osećaj" koji pijanista proživljava dok svira istu tu fakturu. Drugim rečima, da bi se razumeo "unutrašnji

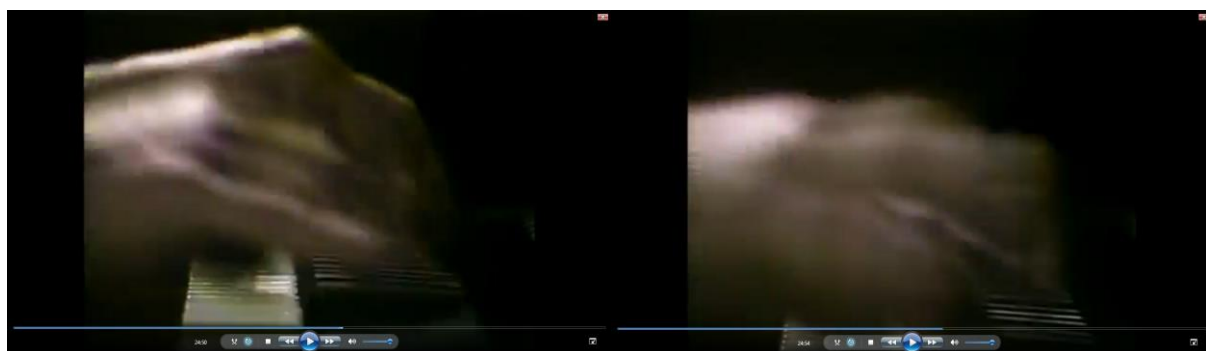


telesni osećaj" koji određeni pijanistički gest izaziva u svesti izvođača, nije dovoljno samo "zamisliti" kako bi izgledalo izvoditi muzičko delo. Da bi se u potpunosti razumeo "telesni osećaj" koji performativni pijanistički gest izaziva ili kreira, potrebno je sam gest "proživeti", odnosno uraditi ga, to jest - izvesti.



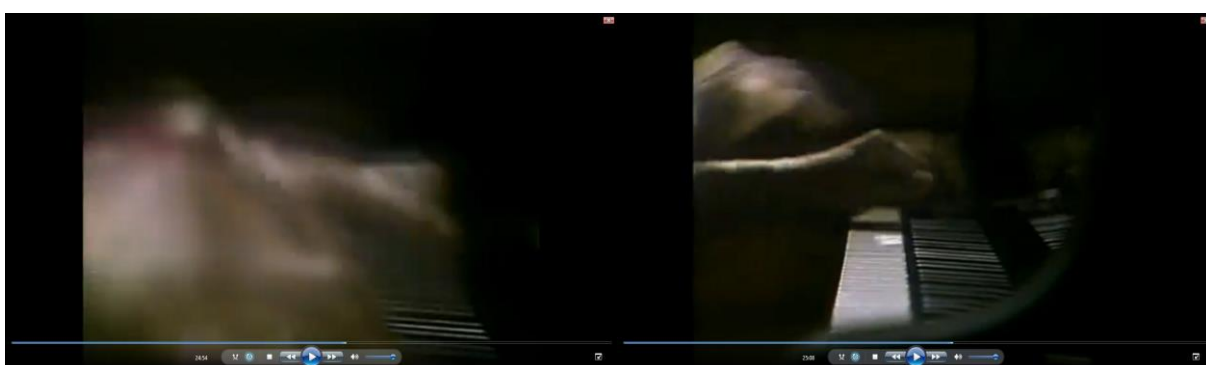
Mikelandeli 23:49

24:39



24:50

24:54



24:54

25:08

Dakle, za razumevanje umetničke dubine kojom je Debisi kreirao muzički gest otelovljen u figuri s početka sedmog prelida nije dovoljno samo opisivanje i/ili vizuelizacija konkretne ideje. Neposrednija spoznaja nastaje ako se takav muzički gest konkretno izvede. To može biti i

fizička simulacija pokreta, ne nužno na instrumentu.<sup>199</sup> Na primer, razumevanje specifične napetosti nerva koji pokreće četvrti prst u početnoj figuri prelida, te kako se takvo najslabije podrhtavanje nervne strune reflektuje na tenziju celog tela i uma izvođača, moguće je postići jednostavnim spuštanjem šake na neku podlogu tako da jagodice svih pet prstiju dodiruju njenu površinu, a zatim, u tom položaju šake brzo pokretati četvrti prst (može i zajedno sa petim), uz male oscilacije, kao u tremolu. Takvo "strujanje" nerva prenosi se na ostale prste koji potom oblikuju figuru tako što se smenjuju u brzom pokretu od palca (koji preuzima tonove započetog niza iz leve ruke), pa preko kažiprsta i srednjeg prsta, do kulminacije pritiska na četvrtom prstu. Gotovo istovremeno se nadovezuje promena pravca nizanja prstiju od petog i preko svih središnjih prstiju nazad do palca, nakon kojeg sledi završetak i ujedno i početak novog "talasa", odnosno tonskog niza, u levoj ruci (videti prvi takt citiranog segmenta partiture prelida *Šta je video zapadni vetar*). Spoznaja autentičnog kinestetičkog osećaja, formiranog specifičnim strujanjem kinetičke energije kroz prste, šake, ruke i telo izvođača, predstavlja jedinstven "uvid" u sve nivoe potencije Debisijeve kreativne misli. Možda je o tome razmišljao i Tarasti (1997: 21) kada je pisao kako je izvođenje jedini način da upoznamo neko "muzičko telo" iznutra? Zapravo, da bi se poznalo muzičko delo u svim slojevima svoje dubine, potrebno je kroz lično fizičko izvođenje njegovih muzičkih gestova razumeti kinetičku energiju koja se nalazi u tim slojevima i koja ima potencijal da kreira subjektivne kinestetičke osećaje koje je moguće prepoznati kao "muzikalne". Sagledano kroz prizmu teoretizacije *telesnog gesta u pijanizmu*, etidne figuracije u prelidu *Šta je video zapadni vetar*, čak i sa pozicije "nemuzikalne" tehničke studije, u punom kapacitetu re-kreiraju ovu svoju funkciju.

\*\*\*

Naslov osmog prelida u prvoj zbirci, *Devojka sa lanenom kosom* (*La fille aux cheveux de lin*), planetarno je poznat umetničkoj publici. To je muzičko delo koje „predstavlja paradigmatičan primer Debisijeve zvučne estetike koja na karakterističan način objedinjuje zajedničke težnje pesnika simbolista i slikara impresionista“ (Dinov Vasić, 2018: 57). Ova minijatura spada među one koje „najčistije reprezentuju Debisijev impresionistički stil“ (Mladenović Popović, 2008: 73), a osim toga, prema informaciji sa internet stranice britanskog nacionalnog radija *Classic FM* ([www.classicfm.com](http://www.classicfm.com)), ova kompozicija je i jedno od najčešće izvođenih i snimanih

---

<sup>199</sup> Često se mogu sresti studenti klavira ili profesionalni pijanisti koji u nedostatku instrumenta simuliraju pijanističke pokrete na primer na stolu, na zidu, na svojim kolenima ili nekim drugim improvizovanim podlogama.

Debisijevih dela.<sup>200</sup> Na istoj adresi kompozicija je opisana kao „milozvučna i eterična (smooth and transcendental)“, što i jesu obeležja koja se u javnosti najčešće dovode u vezu sa prelidom (Dinov Vasić, 2018: 57). Ovaj prelid zavređuje epitet jedne od najbogatijih i dosledno melodioznih Debisijevih kompozicija i neretko je poređen sa nešto ranije objavljenim komadom *Mesečina (Clair de lune)*.<sup>201</sup> Pol Roberts (2001: 255-256) piše da karakteristična zvučnost ovog komada, koji u ciklusu<sup>202</sup> dolazi nakon atmosfere „ogoljenosti“ prelida *Stope u snegu* i „jarosti“ prelida *Šta je video zapadni vetar*, svojom „spokojnom“ atmosferom deluje poput „povratka iz ludila Kralja Lira“ (Dinov Vasić, 2018: 58).

Tematizam prelida proizilazi iz naslova preuzetog od istoimene poeme Lekonta de Lila (Leconte de Lisle),<sup>203</sup> koja „svojim linijama, konturama i detaljima evocira prizore devojaka sa Vernonovih (Émile Vernon, 1872-1919) platana“ (Ibid: 61). Poema oslikava portret *devojkice* „sa dugim, lanenim loknama, koja, sedeći u cvetu lucerke, peva, poput ševe u svežini jutra“, dok „njene trešnjine usne, božanske, ljubičaste boje, koje pevaju o ljubavi, sjajnoj poput letnjeg sunca, poput pupoljka mame na nežan poljubac“ (Ibid). I dok se „od njenog odgovora strepi“, istovremeno „u tišini njenih očiju, skrivenih u seni dugih trepavica, zapisana je sva lepota zbog koje se drage volje oprašta od jelena, zečeva i jarebica“ (Ibid). Roberts (2001: 256) piše da ceo prelid odiše „nevinošću i naivom“ i evocira „određeni pastoralni idealizam“.

U eseju *Slika 'Devojke sa lenenom kosom' u zvuku 'debisizma'* (Dinov Vasić, 2018: 65), objašnjen je postupak na osnovu kog je formiran stav prema kom "objekt" kompozicije (istaknut u njenom naslovu) predstavlja *devojačka kosa boje lana*, a taj "objekt" u "zvučnom platnu" telotvori osnovni motiv dela. U ovom prelidu je to „jednoglaska melodijska linija koja se jedva čujno pomalja u prva dva takta kompozicije“ (videti sliku ispod).

---

<sup>200</sup> Prelid je premijerno izveo Franc Libih (Franz Liebich) u Londonu (*Bechstein Hall*) 2. juna 1910. godine, a nepuna dva meseca kasnije (26. jula) Volter Rumel (Walter Morse Rummel) u SAD-u (*Stockbridge Casino*, Stockbridge, Massachusetts). Francuska premijera (u pariskom *Société Nationale de Musique*) tradicionalno poverena Rikardu Vinjesu (Ricardo Viñes) održana je 14. januara 1911. godine ([www.debussy.fr](http://www.debussy.fr)).

<sup>201</sup> *Clair de lune* je naziv trećeg stava čuvene *Bergamske svite (Suite bergamasque)*, objavljene 1905. godine.

<sup>202</sup> Prethodni prelid u ciklusu, *Šta je video zapadni vetar*, notiran je u *fis-molu*, a završava brutalno oštrim akordom *Fis-dura* (tonovi *fis, ais, cis*, sa dodatom sekstom *dis*). Prelid *Devojka sa lenenom kosom* započinje istim tonovima (na crnim dirkama klavira), zapisanim enharmonskim preznačavanjem u *Ges-dur* tonalitet (tonovi *des/cis, be/ais, ges/fis* i *es/dis*).

<sup>203</sup> Kao dobro poznat književni citat, naslov prelida zapravo je fraza iz naslova de Lilove poeme i odnosi se na jednu od njegove *četiri škotske lepotice* (Bruhn, 1997: 166). Poema je napisana 1852. godine (Džakula, 1981: 18), a objavljena je u zbirci *Poèmes antiques*, 1874. godine (Paris: Alphonse Lemerre).



Très calme et doucement expressif (♩=66)

Cédez - - - " Mouvement

*dim.* *p* *p*

*Devojka sa lanenom kosom*, taktovi 1-13

Naznačeni karakter *tempa* prelida podrazumeva izvođenje koje je "veoma mirno i blagog izraza" (*Très calme et doucement expressif*). Metronomska oznaka je 66 "četvrtina" u minuti, ali na samom početku, uz oznaku za tihu dinamiku (*piano*), stoji indikacija *sans rigueur* koja ukazuje na prirodnu "fleksibilnost ritmičkog izraza". Ovaj prelid, za razliku od svog prethodnika, nema ishodište u "virtuoznim" pijanističkim performansama. Pa ipak, u otelovljenju ove "delikatne" tonske vizije, nije moguće potpuno "uživati" bez razvijenog performativnog umeća kreiranja distinktnih nijansi suptilnog zvuka u svim njegovim tonalnim modalitetima i svetlosnim kontrastima.

Ovaj prelid je zato najbolji prometer specifičnog načina oblikovanja klavirskog tona, takozvanog *karezando* dodira (*carezzando*), koji su negovale generacije francuskih pijanista pre Debisija. U pitanju je veoma nežan i „rafinirani, donekle mazeći [...] dodir, [...] pri kome je dirka dodirnutu od polovine ka spoljnjem kraju“ (Serdar, 2012: 57).<sup>204</sup> Ovo pijanističko "majstorstvo" vizuelno je prepoznatljivo po ležerno ispruženim prstima koji posebno brižnim i

<sup>204</sup> O *karezando* dodiru videti fusnotu 91, na strani 73 u trećem poglavlju ove disertacije.

gipkim pokretom "uzimaju" dirke klavira (videti na slikama ispod). Ovakav način kreiranja zvuka na klaviru pogoduje oblikovanju muzičke fraze formirane od tonova ujednačenog volumena i bez nepotrebnih akcenata. Drugim rečima, *karezando* tehnikom moguće je na klaviru oblikovati muzički gest ili frazu u savršenom *legatu* i sa/u svim svojim dinamičkim nijansama, čak i onim ekstremno tihim. Osim *karezando* dodira, savršena *legato* artikulacija (kakvu je poželjno demonstrirati u izvođenju ovog prelida) često zahteva još jedan "specijalitet" pijanističke tehnike, a to je smena prstiju na jednoj dirci, bez prekida i bez repeticije zvuka.

Na slikama ispod vidimo Itina, zatim Bogdanovu i Barenbojma u momentima realizacije ove specifične prs(t)ne tehnike, koju je i Šenker opisao kao „izvanrednu pomoć u produkciji istinskog legata“ (Schenker, 2000: 26).<sup>205</sup> Šenker smatra da kroz ovakav postupak pijanista kreira iluziju, sličnu zvuku kog emituju pevači ili violinisti kada nastavljaju ton tako što ga revitalizuju pomoću neprekinutog daha ili nadovezujućim potezom gudala. Na ovaj način pijanista može da stvori uobraženje svojevrsnog "spiralnog" zvuka, to jest zvuka koji deluje "kao da se okreće". Osim toga, brzo smenjivanje prstiju na jednom tonu, približava samu recepciju tog zvuka manipulativnom utisku o njegovom kontinuiranom prisustvu, dok ton odsviran bez promene prsta (samo jednom), deluje kao fiksirana pojava (Ibid: 28).

Prvi ton teme koja simbolizuje *kosu* (na samom početku prelida) mnogi pijanisti ne sviraju petim prstom desne ruke (što bi bilo najjednostavnije), već to čine trećim prstom (poput Itina, na slici ispod) ili četvrtim (što se čini još prigodnijim), nakon čega sledi upravo opisana tehnika smenjivanja prstiju na istoj dirci. Posmatrano u kontekstu koji kreira tematizam prelida, ovaj postupak deluje veoma opravdano. Ako je pretpostavka da je melodija sa početka prelida „simbol dugih lokni *kose boje lana*, osvetljenih sjajem sunca koje se talasaju u svežini letnjeg jutra“ (Dinov Vasić, 2018: 65), onda je opisani pijanistički gest (smena prsta) u većoj meri kompatibilan sa sadržajem muzike, zbog toga što takav pokret može kreirati iluziju kontinuiranog "spiralnog" zvuka koji opet asocira na formu "dugih lokni", za razliku od tona odsviranog jednim (nepokretnim) prstom koji deluje kao odraz nečeg fiksiranog, što ne bi moglo biti na isti način identifikovano kao autentičan "objekt" ovog muzičkog dela.

Kao što se vidi na slikama ispod, Itin početni ton prelida (*des2*) svira trećim prstom, nakon čega tokom trajanja istog tona ovaj prst smenjuje najpre četvrtim, a zatim petim prstom na istoj dirci. Na poslednjoj slici iznad zabeležen je *karezando* položaj Itinove ruke u kojem je nastavljena frontalna melodija prelida. Važno je pritom uočiti da drugi ton (*b1*), koji nastupa

---

<sup>205</sup> U vezi sa ovom tehnikom, Šenker upućuje na Šumanov (Schumann) komentar u kom kompozitor navodi da „nečujno smenjivanje prstiju na dirci [...] često stvara najlepše efekte u Adađu“ (Schenker, 2000: 26).

nakon smene prstiju, Itin takođe svira trećim prstom (a ne četvrtim, kako bi uobičajena praksa podrazumevala i kako svira Barenbojm, a čini se i Bogdanova). Ovim zapažanjem oprimeren je još jedan kuriozitet prethodno opisane pijanističke tehnike, o čemu će biti reči u daljem toku teksta.



Itin 20:00

20:00



20:01

20:02

Šenker piše da „najsavršeniji oblik legata proizilazi iz kontinuiranog povlačenja jednog prsta“ preko tonova (uglavnom postupne) melodije, te da je kroz takav prstored moguće razviti poseban oblik unifikacije koji liči na jedinstven dah ili pokret gudala (Schenker, 2000: 28). Osim toga, Šenker naglašava da „ovakva prs(t)na tehnika dozvoljava tonovima da se slivaju jedan u drugi na način čija intimnost nije uporediva ni sa jednom drugom tehnikom legata“ (Ibid). Ovakav postupak izvođenja melodijskog odnosa u kojem se tonovi u sledu sviraju istim prstom - tako što nakon pritiska dirke određenim prstom (na primer trećim) dolazi do preuzimanja iste dirke dok je ona u pritiskutom položaju od strane susednog prsta (na primer četvrtog i/ili petog), nakon čega je moguće sledeći ton u melodiji odsvirati istim prstom kojim je najpre pritisnuta prethodna dirka (u slučaju ovog primera, trećim) – daje mogućnost postizanja izuzetne ujednačenosti tembra odsviranih tonova. Verovatnoća da tonovi različite visine (koji su na klaviru jasno definisani separativnim dirkama) budu proizvedeni tako da zvuče "istom bojom", veća je ukoliko svaka dirka bude odsvirana istim pokretom istog prsta, jer svaki prst na ruci ima različite fizičke potencijale od kojih zavisi i specifična upotrebnost

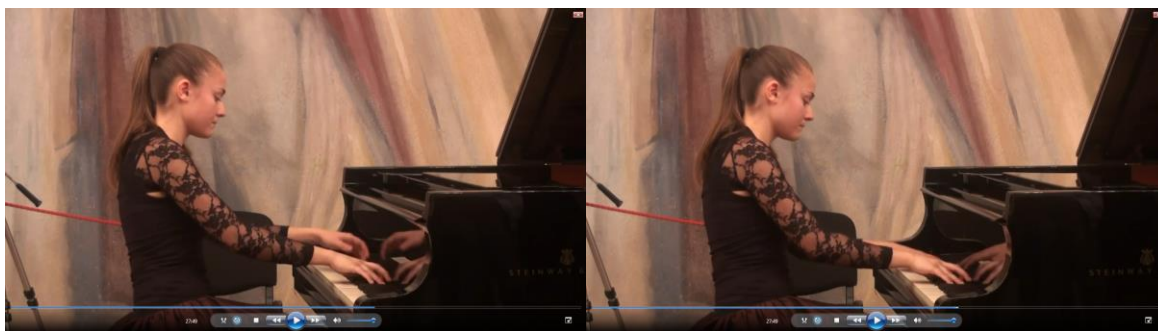
funkcija prsta, a što u krajnjoj konsekvenci može rezultirati proizvodnjom tonova različitog zvučnog kvaliteta. Iz ovog je moguće zaključiti da je Itinov prstored (prema kom pijanista svira prva dva tona istim prstom) izuzetno logičan. Ostaje još pitanje zašto Itin preferira da ova dva tona svira trećim, a ne četvrim prstom, što je takođe legitimna opcija?

Jedno od mogućih objašnjenja proizilazi iz okolnosti u kojima je Itin snimio ovo izvođenje. Snimak se može naći na zvaničnoj internet stranici pijaniste, kao i na You-Tube kanalu *Instituta Golandski* (The Golandsky Institute, Princeton University, New Jersey, USA).<sup>206</sup> Ova institucija predstavlja prominentni centar u kom se izučava takozvana *Taubman* pijanistička metoda (*Taubman Approach*), a koja je zasnovana na analizi uglavnom nevidljivih pokreta izvođača. Prema rečima jednog od starijih predavača, Toma Loutona (Lowton), navedenim na zvaničnoj internet stranici *Instituta*, ovi pokreti su „dizajnirani da te postave u optimalnu poziciju za svaku notu, što znači da jednom kad prevaziđeš mehaniku, imaš veću kontrolu nad zvukom svake note“ ([www.golandskyinstitute.org](http://www.golandskyinstitute.org)). Osim toga, na predavanjima Edne Golandski (Edna Golandsky), umetničke direktorke Instituta (dostupno na internetu), moguće je primetiti da se u okviru ove metode posvećuje velika pažnja refleksu koji oslobađa mišiće šake (i još u većoj meri ruke) od tenzije potrebne za proizvodjenje zvuka pritiskom na dirku koji mu prethodi. U takvom kontesktu, Itinov odabir eksponiranja "jakog" trećeg prsta i pošteta "slabog" četvrtog, uz jasno demonstriran akcent na prvom tonu, kao i uz izražen nervni impuls prilikom smene sa trećeg na peti prst, može imati smisla. Osim toga, Itinovo izvođenje (i) ovog prelida traje kraće od ostalih (svega 2 minuta i 2 sekunde), pa ova početna "nervoza" ne odstupa bitno ni od kompletne "atmosfera" dela u konkretnom izvođenju.

Mada ni na jednom od ostala tri snimka (Bogdanova, Barenbojm i Mikelandeli) nije moguće videti pijaniste dok izvode sam početak prelida, u drugim segmentima snimaka na kojima se vide načini izvođenja melodijskih fragamenata koji nalikuju prvoj temi, evidentno je da u njihovim otelotvorenjima dominiraju prstoredi u kojima se ističe četvrti prst (videti slike ispod). Na prve četiri slike zabeleženo je kako Bogdanova demonstrira *legato* artikulaciju pomoću smene prstiju (takt 31).

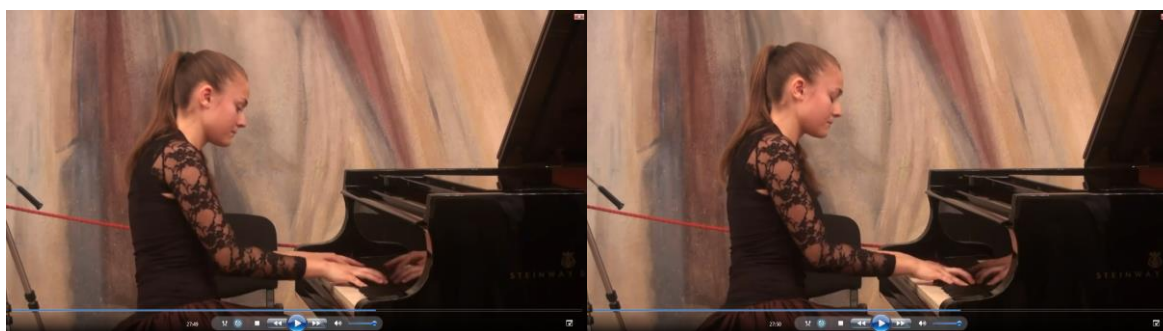
---

<sup>206</sup> Zvanična web adresa Instituta je: <https://www.golandskyinstitute.org>.



Bogdanova 27:49

27:49



27:49

27:50

Na sledeće dve slike (ispod) vidi se Barenbojm dok izvodi jedan od pokreta koji takođe počiva na jagodici četvrtog prsta (kraj devetnaestog takta).



Barenbojm 37:26

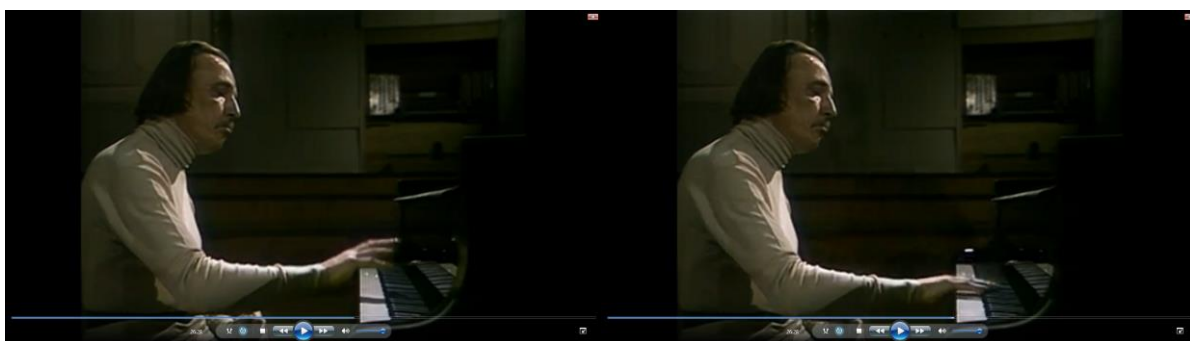
37:27

Bogdanova i Bernbojm ovaj prelid izvode u približnom trajanju, to jest 2 minuta i 20 sekundi (Bogdanova), odnosno 2 minuta i 22 sekunde (Barenbojm). Mikelandeli ovaj prelid izvodi nešto duže (2 minuta i 32 sekunde).



Mikelandeli 26:22

26:26



26:28

26:28

Osim toga, kuriozitet Mikelandelijevog snimka je i to da su ruke pijaniste prikazane samo u nekih desetak sekundi pre početka zvučanja prvog tona (na slikama iznad) i niti jednom u daljem toku prelida, sve do njegovog kraja (za razliku od prethodnog, sedmog prelida, gde je dominantan fokus kamere upravo na rukama pijaniste). Detalj koji posebno privlači pažnju zabeležen je na prvoj slici iznad. To je momenat kada Mikelandeli nakon "burnog" završetka sedmog prelida, u kom je celim tokom kompozicije izuzetno potencirana tenzija u nervu koji pokreće četvrti prst desne ruke, podiže desnu ruku i opipava napeti nerv dok se priprema za početak izvođenja sledećeg prelida. Nakon što levom rukom nekoliko puta relaksira zamoreni mišić desne ruke, on spušta desnu šaku na dole, "uvijajući" je u zglobu kroz pokret kojim kao da "isteže" muskulaturu nakon zahtevnog angažovanja, pritom sve vreme držeći prstima leve šake četvrti prst desne ruke (druga slika iznad). Prikazujući scenu sa ovim, vrlo neobičnim postupkom pijaniste, kao da je skrenuta pažnja na izraženu ulogu četvrtog prsta u izvođenju sedmog i osmog prelida. Osim toga, ovakvim "vidljivim" fizičkim uklanjanjem telesne tenzije (a preko nje i relaksacije duhovnog stanja), pijanista kao da potencira značaj kreiranja autentičnog "osećaja" za određeni pijanistički gest koji se sprema da izvede. Na poslednje dve slike zabeležen je sam trenutak spuštanja "oblikovane" šake na klavijaturu (treća slika) i njen izgled u momentu kada je već položena na klavijaturu i pripremljena za pritisak na dirku prvog



tona prelida u naglašenom *karezando* položaju (četvrta slika iznad). Premda se stiče utisak da postoje jasne indicije o ekstravagantnom skretanju pažnje na funkciju prsta, intriga oko pitanja da li prvi ton prelida Mikelandeli svira "spiralnim" četvrtim ili "fiksiranim" petim prstom, ipak do kraja ostaje u domenu spekulacije. Kao da je i ova mističnost prirodno inkorporirana u nejasnu, "zamagljenu" atmosferu Debisijeve muzike, prepuštene imaginaciji.

\*\*\*

Deveti prelid potpisan je indikativnim naslovom kao *Prekinuta serenada* (*La sérénade interrompue*). U programskom smislu, ova kompozicija predstavlja jedinu *žanr-scenu* u prvoj zbirci *Prelida*, koju dominantno ispunjavaju "slike iz prirode" (mada u prelidu *Brežuljci Anakaprija*, čiji programski sadržaj generalno pripada pejzažnoj deskripciji, takođe postoje jasna obeležja *žanra* koja se ogledaju u prisustvu plesnih scena). *Žanr-scena* (francuski *scène de genre*, izvedeno preko latinske reči *genus* u značenju *rod, vrsta, način*) je likovni motiv čiji tematizam dolazi iz svakidašnjeg života (najčešće su to prikazi scena sa pijace, momenata zabeleženih u intimi domaćinstva, zabave, uličnih događaja i drugo). Ova dela odaju istinitu i prisnu sliku života, jer je tema *žanr-scene* zapravo uvek čovek u svojim spontanim životnim manifestacijama. Iako su ovi prizori često realistični, izvesna doza romantičnog sentimenta kojim "odišu" može ih približiti imaginarnim sferama. Uz to, karakteristična "običnost" prikazanih scena gotovo redovno sadrži diskretnu poentu iskazanu kroz dramatiku, satiru ili didaktiku.<sup>207</sup>

Modérément animé

*quasi guitarra*

*pp* (comme en préludant)      *pp*

<sup>207</sup> *Dramatika* u prenesenom značenju označava okolnosti koje stvaraju konflikti, zaoštrene situacije, napetost i sukobi. *Satira* je uglavnom literarni rad koji duhovito, podsmevajući se čak na podrugljiv način, kritikuje i osuđuje loše strane društva ili pojedinca. *Didaktika* je veština obučavanja, to jest, nauka o uređenju i sprovođenju nastave kojom se posreduje u duhovnom razvitku, odnosno, to je nauka o nastavnim metodama.

Prekinuta serenada, taktovi 1-31

Programski sadržaj devetog prelida kreira "živopisnu" scenu intenzivnog "španskog" kolorita, kroz „simulaciju sviranja na gitari koja se nalazi u pratnji melodije frigijskog porekla sa povremenim orijentalnim ‘začinima’“ (Petković, 2018: 186-187),<sup>208</sup> u kojoj dolazi do izražaja Debisijev smisao za sofisticirani humor. Uz opisnu oznaku za "umereno oživljen" karakter *tempa* (*Modérément animé*), kompozitor ovaj put nije naveo njegovu preciznu metronomsku numeraciju. Aluzija na zvuk gitare jasno je istaknuta već u prvom taktu indikacijom *quasi*

<sup>208</sup> Pod sintagmom "melodija frigijskog porekla" podrazumeva se određeni tonski niz koji sadrži u sebi elemente takozvanog *frigijskog modusa*, to jest jednog od srednjovekovnih, takozvanih "starocrkvenih", lestvičnih muzičkih struktura (*modus*, što je latinska reč za *način*) koje su dobile nazive po starogrčkim pokrajinama (*jonski*, *dorski*, *frigijski*, *lidijski*, *miksolidijski*, *lokrijski*) i čija se gravitaciona sila oslanja na dva težišna tona (*finalis*, kojim počinje i završava melodija, te *dominanta*, odnosno ton koji je najistaknutiji i koji se u melodiji pojavljuje najveći broj puta).



*guitarra*, što znači da već uvodne tonove prelida (*comme en préludant*) treba izvoditi "kao na gitari". Takođe, u ovom prelidu postoji jedna od retkih oznaka za pedal koje je Debisi zapisao, a koja se pritom odnosi na istovremenu upotrebu dva pedala (*les deux pédales*), desnog (*demfer*) i levog (*una corda*), što je postupak koji direktno replicira karakteristikama zvuka odsviranog na gitari, na kojoj je svaka žica *una corda*, to jest na gitari nema žica koje su dvostruke ili trostruke (*tre corde*) i koje nakon "okidanja" ili "trzanja" vibriraju bez "prigušivača" (videti na slici iznad, takt 25).

Sledeće dve slike ekstrahovane su iz snimaka na kojima delo izvode Bogdanova i Barenbojm. Na prvoj slici vide se demferi koji su podignuti sa žica klavira, što se postiže pritiskom na desni pedal koji reguliše vibriranje žica. Pritiskom na levi pedal mehanizam čekića pomera se za par milimetara na desnu stranu tako da njihovi vrhovi u tom položaju mogu da reaguju samo sa polovinom žice u basu (koja je najšira u prečniku), zatim sa jednom od dve žice iz srednjeg registra (čije podešavanje na istu dužinu i napregnutost proizvodi određeni ton) i najzad sa jednom od tri žice u diskantu (na slici desno kao odraz u poklopcu klavira vidi se metalni okvir sa ukrštenim žicama različite debljine, dužine i napregnuća).



Bogdanova 30:20

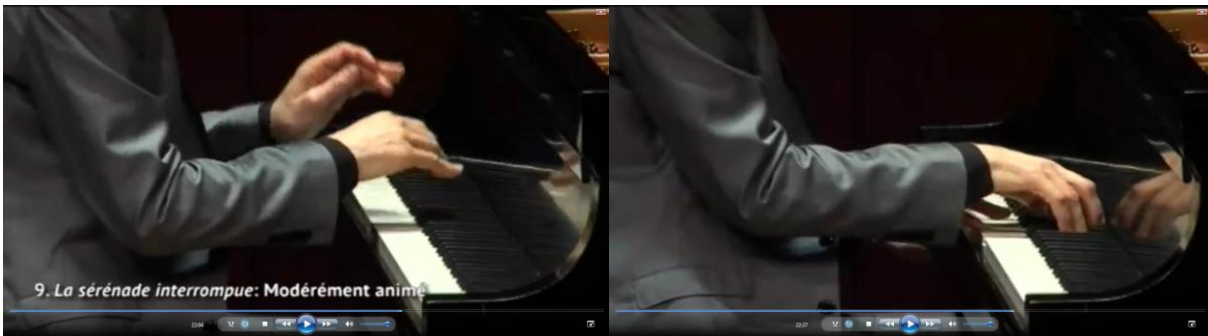


Barenbojm 39:30

Činjenica je da klavir ima tehničke preduslove za prilično verno oponašanje zvuka gitare. Ova osobenost instrumenta pruža pijanistima velike mogućnosti za imitacioni izraz, koji s obzirom da je zasnovan na prirodnoj tehničkoj superiornosti "moćnog" klavira u odnosu na "diskretnu" gitaru, ostavlja i značajan prostor za "podsmeh" ovoj specifičnoj impotenciji "španskih" izvođača serenada.<sup>209</sup> Itin (na slikama ispod) briljira u izvođenju ovog "šarmantnog" komada, sofisticiranog humora. On celo delo izvodi za svega 2 minuta i 2 sekunde, a njegova imitacija gitarskog zvuka je apsolutno neuporediva. Za verno "dočaravanje" gitarskog zvuka, od najveće

<sup>209</sup> *Serenada* (od italijanske reči *serenata* koja potiče od latinskog *serenus*) je večernja ili noćna muzika, ljubavna pesma koja se izvodi pod prozorom voljene devojke, *podoknica* ili na nemačkom *stendhen*.

važnosti je sposobnost pijaniste da oblikuje gest koji će u naglašenoj *stakato* artikulaciji na idealan način odraziti realnost pokreta kojim se "okidaju" ili "trzaju" žice na gitari, kako bi na specifičan način "tanano" zavibrirale.<sup>210</sup> Na prvoj (levo) slici ispod, slikan je Itin u momentu dok izvodi specifičnu, "gitarsku", *stakato* artikulaciju kojom su oblikovane "osmine" nota u prvom taktu prelida. Iako Itinovo "odizanje" ruke nakon utiskivanja dirke nije preveliko u svojoj visini, na slici je zabeležen momenat samog "odbacivanja" šake na kom se vidi koliko je šaka već odmakla od klavijature, dok se istovremeno utisnuta dirka još nije vratila u svoj prvobitni položaj, to jest u jednaku ravan sa ostalim dirkama na klavijaturi. Da bi se stekao adekvatan "osećaj" gipkosti reakcije samog prsta koji "trza" dirku potrebno je postaviti šaku na tangentnu podlogu i zatim se prstom odbiti u hitrom "trzaju" prema gore. Ovaj pokret prsta može se realizovati tako što se "odbaci" cela šaka zajedno sa prstom, ili pak tako što se pokrene samo prst (u svedenijoj, ali jednako "trzajućoj" reakciji), dok šaka ostaje uz površinu podloge, kao na drugoj (desno) slici ispod.

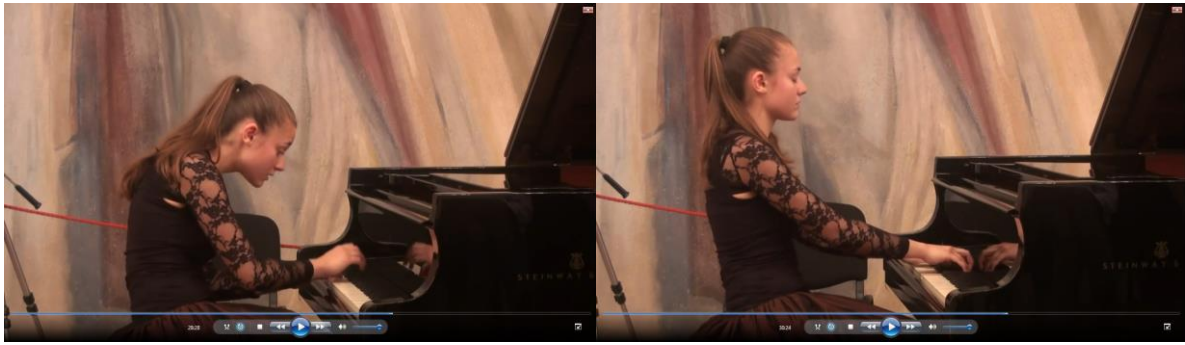


Itin 22:04

22:37

Na sledećih šest slika (ispod) prikazane su obe opisane varijante "trzajućeg" gesta u izvođenjima Bogdanove, Barenbojma i Mikelandelija (redom). Iako su gestovi na početku prelida kod Bogdanove i Barenbojma upadljivo manjih dimenzija, ovo dvoje pijanista prelid izvode nešto duže i glasnije u odnosu na Itina. Tako cela kompozicija kod Bogdanove traje 2 minuta i 30 sekundi, a kod Barenbojma 2 minuta i 42 sekunde, što je za svega 2 sekunde duže od Mikelandelija koji ovu *žanr-scenu* oblikuje u trajanju od 2 minuta i 40 sekundi. Osim toga, Mikelandeli, kao i Itin, početni "gitarski" gest oblikuje izrazito naglašenim "odbacivanjem" desne ruke (videti petu po redu sliku ispod) koja u toj radnji doseže do visine iznad nivoa spuštenog pulta klavira. Uz to, i oblik njegove ruke formiran je po uzoru na izgled desne ruke prilikom sviranja gitare.

<sup>210</sup> O specifičnostima *stakato* artikulacije videti treće poglavlje ove disertacije, na strani 101.



Bogdanova 28:28

30:22



Barenbojm 39:16

40:15



Mikelandeli 29:15

30:13

Na poslednjoj slici iznad (kao i na njenim desnim "parnjacima", drugoj i četvrtoj) moguće je uočiti kako pijanisti intenzivno "uživaju" u oblikovanju „simulacije sviranja na gitari koja se nalazi u pratnji melodije frigijskog porekla sa povremenim orijentalnim 'začinima'“ (Ibid), proživljavajući istovremeno svoju imaginativnu i kreativnu aktivnost zatvorenih očiju. Naglašeno intiman odnos koji pijanisti "osećaju" tokom izvođenja ove muzike, kako sa samom muzikom, tako i sa instrumentom kog je potrebno "upoznati" na novi način, čini ovaj komad jednim od najpopularnijih, a za mnoge možda i "najvoljenijim", u celoj prvoj zbirci Debisijevih *Prelida*.

\*\*\*

Veoma popularan i nadasve značajan je i deseti prelud, legendarni klavirski komad nazvan *Potopljena katedrala* (*La Cathédrale engloutie*). Ova "zvučna slika" evocira bretonsku legendu o „potopljenom gradu Isu i ribarskoj priči o njegovoj katedrali koja se katkad, u zoru, pojavi iz talasa uz pesmu hora sveštenika i zvonjavu njenih zvona“ (Petković, 2018: 203).

The image displays the first 15 measures of the piano piece 'Potopljena katedrala' (La Cathédrale engloutie) by Maurice Ravel. The score is written for piano and is in 6/8 time. It begins with the tempo and mood marking 'Profondément calme ( Dans une brume doucement sonore)'. The first system shows the initial chords and a melodic line in the right hand. The second system continues the melodic development with the instruction 'Doux et fluide'. The third system features a more complex texture with multiple voices in both hands. The fourth system concludes with a 'pp' (pianissimo) dynamic and the instruction '(sans nuances)'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

*Potopljena katedrala*, taktovi 1-15

Početak prelida svedoči o autentičnom načinu na koji je Debisi upotrebio davno naslućene asocijacije intervala "prazne kvinte" sa predstavom fizičkog prostranstva. Ova "stabilna" konsonantna sazvučja izazivaju psihološki efekat doživljaja "spokojstva i širine". Zato zvučnost kvinti u ovom prelidu ima izuzetno koloristički efekat. Početni taktovi kompozicije predstavljaju tonsku sliku pejzaža nepregledne širine mora, čije dubine skrivaju katedralu davno potonulog grada. Za dočaravanje tog mirnog, plavog prostora na samom početku prelida, Debisiju su najbolje poslužila upravo "prazna" kvintna sazvučja raširena preko celog "prostranstva" klavijature (Despić, 2002: 402).<sup>211</sup> Na apsolutni "duboki mir" ukazuje i početna karakterizacija *tempa* prelida (*Profondément calme*), uz to bez metronomske numerizacije, već samo uz performativnu indikaciju opisanu u zagradama kao "u laganoj zvučnoj magli" (*Dans une brume doucement sonore*) i u šestodelnom metričkom okviru, koji se opet, intuitivno povezuje sa agogičkim modelom "kruženja" sličnog "talasanju".

Čuvena akordska klavirska tema (na slici ispod) zbog koje prelid zavređuje legendarni status u muzičkoj literaturi nastupa nešto kasnije u kompozicionom toku (takt 28) i traje 14 taktova (do takta 41).

40

<sup>211</sup> Ušpon Hrišćanstva (nakon sloma Rimskog carstva) prirodno je nosio sobom i jačanje svoje crkvene prakse, gde se dugo vremena pevalo jednoglasno, u melodijskim varijantama takozvanih *gregorijanskih (koralnih) napeva* sa biblijskim tekstovima na latinskom jeziku. Od IX veka u crkvenom pevanju dolazi do razvoja najranijeg oblika srednjovekovnog višeglasja zasnovanog na paralelnom kretanju dvoglasa, najpre u intervalima kvarte, čemu su potom (postupno tokom XI i XII veka) pridruženi intervali kvinte i oktave. Za ovu praksu karakteristična je i pojava takozvanog *diskanta*, što je naziv za melodiju koja se javljala uz obligatorni i nepromenjivi *kantus firmus*.



*Potopljena katedrala*, taktovi 26-45

Za ovaj prelid je upravo karakterističan „izuzetno veliki zvučni volumen sagrađen na osnovi dočaravanja srednjovekovne prakse foburdona, sa koralnom temom praćenom paralelnim kvintakordima na ostanatnoj figuri u dubokom registru, sa brujanjem zvona na osnovi pedala iz kog se zapravo oslobađaju i bruje alikvoti“ (Petković, 2018: 194).<sup>212</sup> U okvirima zvučne estetike Debisijevih *Prelida*, jedan ovakav "izuzetno veliki zvučni volumen", predstavlja svojevrsni ekskluzivitet. Kao naznaku kojom instruiše kvalitet ovakve zvučnosti, Debisi navodi sintagmu *Sonore sans dureté*, što znači "zvučnik bez tvrdoće". Debisi, koji je sam sebe smatrao tipičnim "francuskim muzičarem" i direktnim naslednikom francuskih klavsenista (poslednjih godina svog života predstavljao se rečima "Claude Debussy, *musicien français*"), svojim minucioznim intelektom i tipičnim "francuskim" duhom spojenim sa nepogrešivim instinktom, u kreiranju svojih kulturnih dela uspevao je da iznađe idealne odnose muzičkih elemenata koji formiraju karakteristične simbole reflektovane u naslovima kompozicija (Dinov Vasić, 2018: 63). Pritom, njegov "francuski" estetski senzibilitet ne toleriše nikakvu "ružnoću", pa čak ni onu koja je inteligentna. Ako u svojim delima ponekad i zahteva punu i glasnu zvučnost, taj zvuk nikad ne

<sup>212</sup> *Foburdon* (od francuskih reči *faux bourdon*, što znači *lažni bas*, odnosno *zvučni fon*) je tehnika muzičke harmonizacije iz perioda kasnog srednjeg veka i rane renesanse. Ova praksa je dominantno korišćena u opusima kompozitora iz takozvane Burgundijske škole (područje današnje severne i istočne Francuske, Belgije i Holandije), čija je centralna figura, Gijom Dife (Guillaume Du Fay), bio najpoznatiji i najuticajniji evropski kompozitor XV veka. Sama tehnika podrazumeva karakteristično troglasno kretanje u paralelnim sekstakordima, pri čemu homofonija formirana paralelnim kretanjem harmonskih sklopova dozvoljava jasnu razumljivost izgovorenog teksta utemeljenog u liturgijskoj lirici.



sme postati "ružan". U svom eseju *How to Play and Teach Debussy* Dumenil upozorova da ove akorde, koji čine najzvučniji tonski klimaks u celokupne dve zbirke *Prelida*, „nikako ne bi trebalo udarati sa prevelike visine“, već da ih je „potrebno utisnuti“, kao što je i sam Debisi naznačio "zvučno i bez tvrdoće". Dumenil uz to savetuje i „da je potrebno koristiti mnogo težine, ne samo ruku, već i ramena“, dok bi „udaranje dirki sa prevelike visine proizvelo ton umanjenog kvaliteta, grub i krt“ (Dumesnil, 1932: 19-20). Osim toga, Dumenil predlaže i jedan poseban postupak koji podrazumeva zadržavanje zvučnosti svakog prethodnog akorda demfer pedalom kako bi se na taj način postigao efekat poetske sugestije veličanstvenog "gustog, orguljskog" zvuka (asocijacija na katedralu), koji tako "zamagljen" putuje kroz talase. Da bi se fizički realizovao ovakav postupak, potrebno je na svakom odsviranom akordu u nizu zadržati prste na pritisnutim dirkama dovoljno dugo, taman onoliko koliko je potrebno da u okvirima realizovanog *tempa* odzvuče najpre istovremno dva susedna akorda (zvuk prvog sazvučja zadržan je demfer pedalom u momentu kada je prstima odsvirano naredno sazvučje), a potom i da se demfer pedal ponovo pritisne kako bi na zvučnom fonu ostali samo tonovi poslednjeg akorda. Ako se prsti podignu sa dirki pre promene pedala, u etru će ostati oba akorda, što može stvoriti efekat nepoželjne kakafonije. Ako se pak pedal smeni u momentu pritiska na dirke (to jest ne zadrži se oslabljena zvučnost prethodnog sazvučja), onda nije moguće postići efekat te specifične i poželjne "zamagljenosti zvuka" na kojoj insistira Dumenil.

U svom podučavanju o estetici izvođenja Debisijeve klavirske muzike, Dumenil insistira na svesnoj spoznaji pijaniste o značaju negovanja tehnike kojom se zvuk na klaviru proizvodi „guranjem dirki na dole“ iz velike blizine, koristeći pritom fleksibilan zglobov šake i jagodice prstiju koje su kao mekane i lake opruge, a sve u nastojanju da se izvede koliko god je moguće delikatan ton. Kao eklatantan primer u kojem prednosti ove tehnike dolaze do punog izražaja navodi upravo sam početak prelida *Potopljena katedrala* (Ibid: 19).<sup>213</sup> Dumenil pritom

---

<sup>213</sup> Interesantno je da Dumenil (Dumesnil, 1932: 20) u svom komentaru sledećeg primera iz istog prelida (u eseju broj 27) skreće pažnju na sam oblik koji šaka formira prilikom izvođenja akorda na klaviru. To je oblik koji može reflektovati fizički izgled "kupole" ili "neke građevine sa natkrivenim svodovima". Može biti indikativna njegova sugestija prema kojoj "plutajuće i ugušene" tonove (*Flottant et sourd*) notirane u levoj ruci (videti sliku) treba svirati "razvlačeći" prste po klavijaturi, ali ne kroz atakovanje dirki prstima, već artikulacija zvuka treba da nastane ljuljanjem zglobova i ruke uz koliko god je moguće fiksiran oblik šake, kao da je i ovakvu fakturu moguće "misлити" i oblikovati "akordski".

ne komentariše Debisijeve oznake za artikulaciju, mada je izvesno da je u partituri eksplicitno vidljiv samo luk koji pored toga što označava muzičku frazu, takođe može ukazivati i na *legato* artikulaciju (osim toga, kompozitor ne navodi decidno niti jedan drugi artikulacioni modalitet, osim u drugom i četvrtom taktu prelida, gde je potencirana *portato* artikulacija na po dva tona u basu koje izvodi leva ruka). S tim u vezi, moglo bi biti postavljeno pitanje da li bi atakovanje na dirke klavira "sa neprimerene visine" bilo u skladu sa Debisijevom implikacijom artikulacije akordske fakture ovog prelida, koja ne sugerise ništa drugo osim nepotenciranog *legato*?

Itin i Bogdanova (na slikama ispod) izvode ovaj prelid u kraćem trajanju od Barenbojma i Mikelandelija (Itin za "samo" 4 minuta i 26 sekundi, Bogdanova za 5 minuta i 38 sekundi, Mikelandeli za 6 minuta i 37 sekundi, a Barenbojm za 6 minuta i 48 sekundi). Na slikama ispod zabeleženi su momenti u kojima pijanisti (Itin, Bogdanova i Barenbojm) izvode prva dva akorda čuvene koralne teme (takt 41), dok Mikelandeli na slikama ekstrahovanim iz snimaka izvodi dva akorda iz kasnijeg toka iste teme (poslednji akord iz takta 34 i prvi iz takta 35). Osim razlika u trajanjima vremenskih okvira u kojima pijanisti izvode prelid, takođe je uočljiva i bitna razlika u njihovoj artikulaciji akorada koralne teme. Na slikama (ispod) je vidljivo da Itin tom prilikom upadljivo podiže levu ruku (u *portato* artikulaciji) dok desnu uglavnom zadržava bliže dirkama, dok Bogdanova podiže čak obe ruke pri čemu su dimenzije njenih pokreta još naglašenije (videti prve četiri slike ispod).

Potopljena katedrala, taktovi 70-75





Itin 26:05



26:06



Bogdanova 33:26



33:27



Barenbojm 45:36



45:37



Mikelandeli 34:50



34:51

S druge strane, Barenbojm i Mikelandđeli na istom mestu ne udaljavaju ruke od klavijature i pritom vidno prstima zadržavaju akorde koliko god je moguće duže (prikazano na slikama iznad), kreirajući tako svojim telesnim gestom kako zvučnu, tako i vizuelnu impresiju kamenih svodova *potopljene katedrale* koji izranjaju iz ustalasane morske dubine. U tom kontekstu, stiče se utisak i da je tradicionalno ustanovljena dužina trajanja ovog legendarnog prelida, koja gotovo uvek ulazi u sedmi minut, čak često u njegovu drugu polovinu, apsolutno (i) performativno opravdana.

\*\*\*

Potpuno različite preformativne gestove donosi jedanaesti prelid u zbirci koji nosi naslov ***Pakova igra*** (*La danse de Puck*) i izgrađen je na melodiji specifičnog "profila", bogatom karakterističnim *punktiranim ritmovima* i paletom "razigranih" motiva.<sup>214</sup> Heveler (1990: 149) piše da prelid predstavlja maštovit "muzički portret" nemirnog duha, razigranog đavolka, iz Šekspirovog (Shakespeare) komada *San letnje noći* (*Midsummer Night's Dream*, 1596), pri čemu se, u ovako transparentno programski određenom delu, Debisijevo "tonsko slikanje" poznatog lika fantastičnog bića odvija kroz njegov ples (Petković, 2018: 189). U strukturnoj organizaciji kompozicije izdvajaju se tri dela, od kojih su prvi i završni segment bazirani na brzim pasažima sa punktirnim ritmom, dok je u središnjem odseku izraženija akordska faktura koja ispunjava harmonski bogatiji prostor, u kome se odvija melodiozno plesno kretanje u okvirima modalne dijatonike (Ibid). Pri tom bi trebalo imati u vidu da su akordi koji ispunjavaju prostor središnjeg odseka ove kompozicije znatno drugačiji u poređenju sa akordima koji tvore fakturu prethodnog (desetog) komada. Razlika se uočava pre svega u dimenzijama akorada koji su u potonjem prelidu znatno manjih "prostornih" ili "masenih" dimenzija, odnosno prilikom njihovog izvođenja šaka formira posturu koja deluje diminuirano u svojoj masi i pokretima.

---

<sup>214</sup> *Punktirana nota* (od latinske reči *punctum*, što znači *tačka*), naziv je za takozvanu "notu s tačkom". U muzičkoj notaciji, tačka koja se nalazi iza note ili pauze ima dejstvo produženja notne vrednosti za polovinu njenog trajanja. Sa dve tačke iza note ili pauze produžava se njeno trajanje za polovinu trajanja i još za polovinu od vrednosti koja se dobija dodavanjem prve tačke. *Punktirani ritmovi* su vrlo česti i omiljeni u mnogim narodnim igrama, poput na primer habanere, polke i mazurke.

Capricieux et léger (♩ = 138)

The musical score consists of five systems of piano accompaniment. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a sixteenth-note triplet. The second system features a *mf* dynamic and a *Retenu* marking. The third system is marked *Mouvt* and includes a piano (*p*) dynamic. The fourth system also includes a piano (*p*) dynamic. The fifth system is marked *Presser* and features a piano (*p*) dynamic. The score is written in a key with two flats and a 2/4 time signature.

44

This system of music is marked *Retenu - - - Mouvt* and includes a piano (*p*) dynamic and a piano-piano (*pp*) dynamic. The score is written in a key with two flats and a 2/4 time signature.

Pakova igra, taktovi 1-20

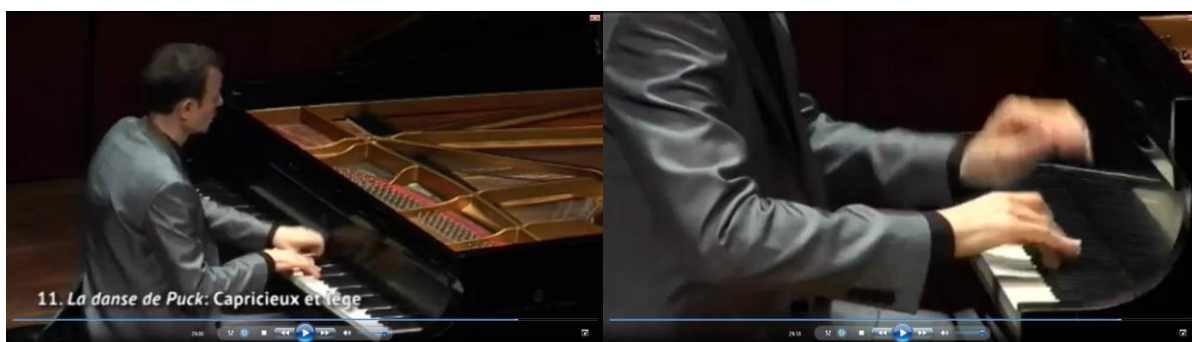
Karakteristična melodioznost *Pakovog plesa* oblikovana je u skrecoznoj<sup>215</sup> temi sa početka prelida (videti sliku iznad) čiji se upadljivi motivi javljaju još pet puta do kraja komada, uglavnom na tonalno neutralnoj podlozi, koja kao da ima jednu jedinu funkciju, a to je svojevrsno "ograničavanje" spacijalne dimenzije "zvučne slike". Interesantno je da se prvi "nastup" ove melodije odigrava bez prateće deonice, što može sugerisati izvesnu početnu nedefinisanost prostornog okvira, kao da se *Pakov ples* odigrava u nekoj vrsti "praznog" ezoteričnog vakuuma? Za razliku od nedefinisanog "prostora" na početku prelida, karakter njegovog *tempa*, to jest njegovo muzičko "vreme", osim što je opisano kao "ćudljivo i lako/svetlo" (*Capricieux et léger*), takođe je vrlo precizno određeno i metronomskom oznakom od 138 "osmina" u minuti (što bi u odnosu koji proizilazi iz oznake za taktovu meru bio ekvivalent relativno "umerenom" tempu od 69 "četvrtina" kao jedinica mere u minuti). Ovakvim kompozicionim postupkom u kome se gubi iz vida prostorni okvir "muzičkog platna" i ceo fokus percepcije se usmerava na "razigrano" oblikovanje u vremenu, Debisi usmerava punu pažnju na osnovni tematski element prelida, *Pakov ples*, a pritom (upravo zbog nepostojanja prostorne matrice), ceo prizor deluje ispunjen predimenzioniranim likom đavolka koji egzistira samo u vremenu. Posmatranje načina na koji pijanisti kreiraju imaginarnu "sliku *Pakove plesne igre* u vremenu" predstavlja izuzetno interesantno iskustvo.

U ukupnom vremenu trajanja izvođenja prelida opet se izdvaja Itin, koji ceo komad izvodi za svega 2 minuta i 19 sekundi, dok ostalih troje pijanista ima veoma približan vremenski okvir izvođenja prelida koji se između sebe razlikuju za po 2 sekunde (Bogdanova svira delo za 3 minuta i 7 sekundi, Mikelandeli za 3 minuta i 9 sekundi, a Barenbojm za 3 minuta i 11 sekundi). Početni jednoglasni segment kompozicije (taktovi 1-17) takođe je veoma sličnog ukupnog trajanja u njihovim izvođenjima, pritom sa nešto različitim poretkom pijanista (kod Itina ovaj deo traje 27 sekundi, zatim sledi Mikelandeli sa 29 sekundi, potom Bogdanova sa 30 sekundi i Barenbojm sa 32 sekunde trajanja navedenog parta). U sva četiri izvođenja moguće je konstatovati dominaciju pijanističkih gestova koji reflektuju lakoću "poskakivanja" đavolka, treptaje njegovih krila koji, poput iskričavih bljeskova svetlosne prašine oprizoruju tminu bezgraničnog prostora u kojem ne postoji gravitacija, niti bilo kakva privlačna sila neke "težine". Interesantno je zapaziti kako pijanisti na različite načine koriste preskakanje jedne ruke preko druge, kao i različitu raspodelu dugih pasaža koji gotovo da deluju poput *glisando*

---

<sup>215</sup> "Skrecozno" je pridev koji dolazi od imenice *skerco* (italijanska reč *scherzo*, prevodi se kao *šala*), što predstavlja naziv za šaljivo i nestašno pesničko ili muzičko delo.

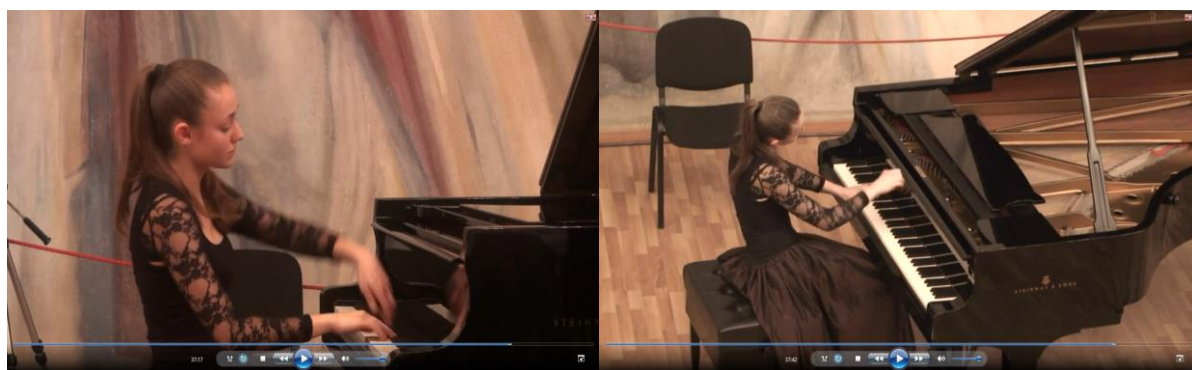
efekata, ali koji se u prelidu izvode aktivnim prstima.<sup>216</sup> Na slikama ispod, najpre je (levo) prikazan Itin u trenutku izvođenja jednog takvog *kvazi glisanda* (druga polovina trećeg takta). Osim toga, Itin takođe sa obe ruke izvodi i sekstolu (niz od šest tonova izvedenih na jednu jedinicu mere u taktu) koja se ponavlja na drugoj dobi u drugom i četvrtom taktu. Na sledećoj slici (desno) zabeležen je momenat izvođenja prve grupe (od četiri) koju čine četiri izuzetno kratke note, takozvane "tridesetdvojke", što podrazumeva da je trajanje svake takve note 32 puta kraće u odnosu na jedinicu mere u taktu (videti takt 14).



Itin 29:00

29:18

Sledeća slika ispod (levo) prikazuje Bogdanovu u trenutku izvođenja istog *kvazi glisando* niza nota (druga polovina trećeg takta).



Bogdanova 37:17

37:42

<sup>216</sup> *Glisando* (italijanski *glissando* od francuskog *glisser*, što znači *klizati*, odnosno *klizajući*) je reč koja označava lak i brz prelazak prstima po nizu uzastopnih dirki ili žica.



Na sledećoj slici (desno) zabeležen je interesantan momenat pojavljivanja sinkopirane tonalne podloge u donjem registru (takt 18), te kako pijanistkinja svedenim kapricom pokreće telo u ritmu *Pakovog plesa*.<sup>217</sup>

Barenbojm isti prelid izvodi performativno neprevaziđeno. Na sledećih deset slika prikazan je samo deo palete njegovih pijanističkih gestova kojima kreira ustrojen muzičko-scenski narativ ove fantastične igre. Na četiri slike (ispod) "uhvaćeni" su momenti u kojima pijanista karakterističnim "plesom" prstiju i podlaktice izvodi punktirani ritam s početka prelida.



Barenbojm 51:36

51:37



51:38

51:39

Sledeće dve (od četiri) slike prikazuju momente prethodno već viđene na slikama Itina i Bogdanove (pasaž na drugoj dobi trećeg takta i prva grupa "tridesetdvojki" u četrnaestom taktu), dok naredne dve slike oprizoruju jedan od ekskluzivnih momenata Bernbojmovog

---

<sup>217</sup> *Sinkopa* je ritmička figura koja najčešće nastaje spajanjem druge polovine prvog dela takta sa prvom polovinom drugog, to jest spajanjem nenaglašenog sa naglašenim, a njena glavna karakteristika je isticanje, odnosno naglašavanje tona ili zvuka na nenaglašenom delu takta, odnosno dobe (dela takta) ili dela dobe.

izvođenja ovog prelida, u kojem je pijanista svojim telesnim gestom kreirao možda jedno od najubedljivijih "otelovljenja" ovog komada.



Barenbojm 51:40



52:01



51:47



51:52

Za razliku od ostalih pijanista, Barenbojm se dosta neobično, a reklo bi se i kreativno "igra" prebacivanjem ruku jedne preko druge. Naročito je zanimljiv njegov pokret sa prebacvanjem leve ruke preko desne, kada, gotovo po pravilu, sve tonove koje izvodi levom rukom, svira isključivo srednjim prstom (videti slike iznad). Tako formiran oblik šake stvara dodatni utisak aluzije na malenog đavolka, oličenog u poskakujućim pokretima "tela" trećeg prsta i lepršanja njegovih krila, koja odražavaju titrajući prsti slobodno "razmahani" oko središnjeg.



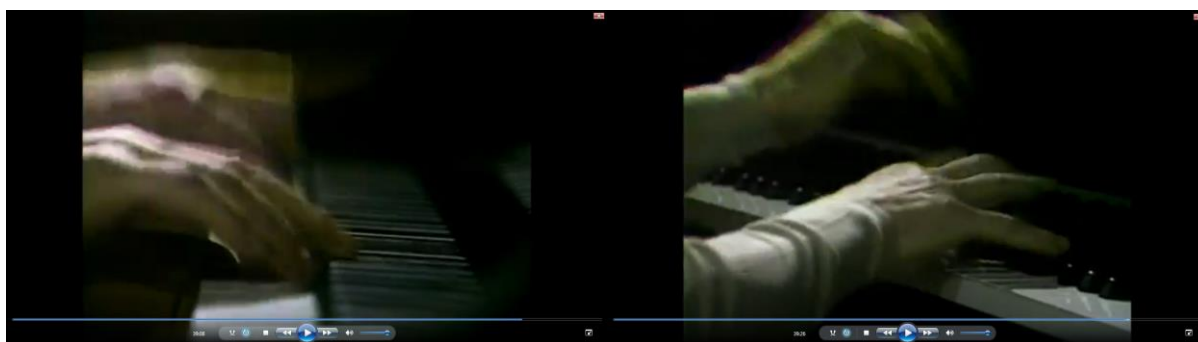
Barenbojm 53:54



54:11

Poslednja slika (iznad) beleži momenat "uvlačenja" razigranih prstiju leve ruke ispod svoda desne šake (takt 79). Ovaj trenutak može da simbolizuje svetlosno treperenje svica uhvaćenog u staklenu klopku. Na ovu iluziju sugerše i prizor sa leve slike (iznad), koji se na snimku javlja 17 sekundi ranije i koji kroz staklenu prozorsko okno prikazuje nešto nalik svetlećem insektu (na slici se vidi kao svetlosna tačka u perspektivi malo iznad desnog uha pijaniste).

Sledeće dve slike najzad prikazuju Mikelandelijeve ruke u momentu izvođenja karakterističnih pijanističkih gestova prikazanih i u izvođenjima Itina i Barenbojma na prethodnim stranama (pasaž na drugoj dobi trećeg takta i prva grupa "tridesetdvojki" u četrnaestom taktu).



Mikelandeli 39:08

39:26



41:33

41:34

Poslednje dve slike (iznad) ilustruju Mikelandelijevu ekstravaganciju u kreiranju istog momenta prelida koji je zabeležen na poslednjoj slici sa Barenbojmom (takt 79). Pijanista ovu figuru izvodi tako što nakon odsviranog akorda desnom rukom (na slici levo), ne zadržava istu poziciju, već figuraciju namenjenu levoj ruci nastavlja desnom prebacujući je skoro trenutačno preko leve, što je u suprotnosti sa kombinacijom notiranom u partituri. U maniru slobodnog duha đavolka iz *Sna letnje noći*, Mikelandeli još jednom poentira neiscrpnost mašte kojom svaki pijanista ostvaruje ličnu performativnu slobodu u kreativnom umetničkom izrazu.

\*\*\*



Dvanaesti prelid u zbirci takođe predstavlja "muzički portret", ali za razliku od prethodnog, poslednja minijatura pod nazivom *Minstrel* (*Minstrels*) ne donosi prikaz jednog karaktera iz mašte, već grupnu sliku realnih likova, te je u tom pogledu ovaj komad sličan sa uvodnim prelidom (*Plesačice iz Delfa*). U odnosu na prvi prelid koji aktera "uvodi" u iluzivni svet imaginacije kroz egzotičnu plesnu scenu oživljenu na "izvoru" čulnog uobraženja svakolike kreativne fantazije - na drevnom antičkom proročištu, poslednji muzičko-scenski komad ima karakter epiloga u kojem se na pozornicu spušta zavesa nakon odigravanja poslednje tačke - „duhovite skice crnačkih muzičkih klovnova“ (Heveler, 1990: 149). Iako zbog svoje, pre svega folklorno-populističke gestovne sadržine nalik na pantomimu i "jezik" nemog filma, dvanaesti prelid deluje mnogo bliži ondašnjem "savremenom" kulturno-istorijskom trenutku (vreme oko 1910. godine kada je objavljena prva sveska *Prelida*), ovaj skercozni "pozorišni" komad takođe ima referencu u davno minulim vremenima (poput *Plesačica iz Delfa* ili *Potopljene katedrale*).

Poslednji prelid predstavlja prizor grotesknog nastupa performativnih umetnika, takozvanih *minstrela*. *Minstrel* su bili engleski (i francuski) srednjovekovni izvođači, zabavljači čiji su glumački i pevački nastupi (uz uglavnom sopstvenu pratnju na nekom od žičanih instrumenata nosivih dimenzija) služili za razonodu na dvorovima velikaša. Ovakav model performativnog umetnika u srednjovekovnoj Evropi poznat je i pod nazivom *trubadur*, odnosno "putujući svirač". Interesantno je da su *minstrel* zapravo bili pravi, "izvorni" umetnici koji su publiku fascinirali izvođačkim gestom. S tim u vezi, zanimljiv je naziv jedne od uobičajenih pesničkih formi koje su *minstrel* izvodili još od XI veka, takozvana *chanson de geste*, što je starofrancuski naziv za vrstu epskog narativa, svojevrsnu "pesmu o herojskom delu" (od latinske reči *gesta*, što znači *delo, čin, akt*). Egzibicionizam ovih "zabavljača" osvajao je evropski javni prostor sve do početka XVIII veka, mada su izolovani pojedinci nastavili da neguju ovu tradicionalnu performativnu praksu čak do vremena ranog XIX veka.

U ranom XIX veku, na dalekom američkom kontinentu razvila se zabavna forma koja koja se sastojala od komičnih skečeva i različitih tačaka sa muzičko-plesnim performansom koji je oslikavao uglavnom ljude afričkog porekla. Ovaj izvođački performans koji se nazivao *minstrel-šou* (*Minstrel Show*), uglavnom su izvodili belci koji su šminkali lica tamnim bojama kako bi imitirali crnce, a bilo je i autentičnih afro-američkih izvođačkih grupa kojima su takođe rukovodili belci. *Minstrel šou* je nastao u severoistočnim američkim državama oko 1830. godine, kao komični intermeco, ili kratka burleska, odnosno komad koji šaljivo prikazuje važne i ozbiljne društvene i humanističke pojave, a u kome su humoristički efekti kreirani na

potenciranom neskladu između same teme dela i njene stilske obrade. Sa dostizanjem svog punog kapaciteta do sredine XIX veka, ovaj estradni performans postaje svojevrsna nacionalna umetnička forma koja je prevodila sadržaje klasične umetnosti (poput opere) na populističku ravan, pristupačnu širokoj narodnoj publici. Kao profesionalna zabavna forma, *minstrel šou* je aktivno delovao do kraja prve decenije XX veka, kada zapada u senku nove popularne pozorišne senzacije, takozvanog *vodvilja*, nakon čega njegova izvođenja zavređuju tek sporadično mesto na školskim predstavama i u okviru lokalnih amaterskih pozorišta.

Tipičan *minstrel* performans odvijao se u tri čina. Najpre bi trupa plesala na bini, potom bi izvođači razmenjivali duhovite replike i pevale bi se pesme. Drugi deo donosio je varijetet zabavnih sadržaja koji uključuju veliki broj komičnih monologa (takozvani *stump speech*, odnosno "govor panja"), Finalni čin sastojao se od urnebesne komedije inspirisane scenama sa južnjačkih plantaža ili parodijama na popularne sadržaje američke kulture.

Fundus izražajnih sredstava u Debisijevom prelidu sadrži aluzije na komične elemente *minstrel* performansa koje su oblikovane kroz specifičnu upotrebu ukrasa, naglašene *stakato* efekte i zasićenu harmoniju, a u celom toku prelida prisutan je jedan karakterističan motiv, takozvani *grupeto*, koji u potpunosti prožima kompoziciju kroz mnoge svoje varijante (Petković, 2018: 192).<sup>218</sup> Osim toga, evidentno je da izražena gustina i raznovrsnot fakture, kao i bogata harmonska saturacija sa pentatonskim motivom koji se upliće u sve segmente muzičkog toka, adekvatno reflektuje prizor "grupe" aktivnih scenskih izvođača, tako da prelid može biti tumačen i kao „latentna muzika za pozorište“ (Ibid: 202). S tim u vezi može delovati indikativno Debisijevo uputstvo na samom početku prelida (u prvom taktu) kada pojašnjava kako *grupeta* treba izvoditi *na vreme*, odnosno "za vreme trajanja osnovne notne vrednosti", a ne pre nje (što je bila uobičajena praksa u izvođačkoj estetici romantizma), i pri tom reč *grupeti* stavlja pod navodnike - *les "gruppetti" sur le temps* (videti sliku notnog primera ispod). To može značiti da je Debisi mislio da su *grupeti* varirani, mestimično modifikovani do te mere da ih je teško i percipirati kao takve, a s druge strane, navodnici mogu sugerisati i aluziju na figuru "grupe" koja simbolizuje osnovnu temu prelida (njen objekt).

Oznaka za *tempo* na početku prelida definitivno sugerise "umerenost" (*Modéré*), bez precizne metronomske numeracije, ali uz distinkciju karaktera koji je opisan kao "razdražljiv i sa humorom" (*Nerveux et avec humour*). U fakturi kompozicije prisutni su svi vidovi pijanističke artikulacije, među kojima se svojom dominacijom ističe varijetet *stakato* pokreta

---

<sup>218</sup> *Grupeto* (od italijanske reči *gruppetto* što znači *grupica*) je naziv za muzički ukras, grupu od najčešće tri ili četiri tona koji se sviraju uz glavnu notu u tekstu.

na kojima su ostvareni specifični efekti poput imitacije "doboša", odnosno "dobošara" (*Quasi Tambouro*), a upadljivo je i prisustvo distinktivne *non legato* artikulacije koju kompozitor potencira oznakom *très détaché*, to jest "veoma odvojeno". Istovremeno, u okruženju dominantno artikulisanom u svojevrsnoj "vertikalnoj" artikulaciji (*stakato, non legato, portato*), upečatljiv utisak ostavljaju dve usamljene ekspresivne "horizontalne" (*legato*) fraze, pritom obojene gustim harmonijama zasnovanim na hromatici. Osim toga, različiti gestualni "gafovi" potencirani su različitom akcentuacijom, kako kroz različite dinamičke efekte kreirane na intenzivnim i naglim promenama jačine i/ili artikulacije zvuka, tako i kroz brojne agogičke akcente koji izražavaju neočekivane, iznenadne modifikacije vremenskog toka.

Modéré (Nerveux et avec humour)  
*p les "grappetti" sur le temps*

Mouvt  
 Cédez - #

Cédez - # Mouvt (Un peu plus allant)  
*(très détaché)*

*pp*

*f*

*p*

Promene u oblikovanju vremenskog toka prelida, iako naznačene u partituri, nikako ne bi trebalo da budu nelogično nagle i pogotovu ne bi smele biti predimenzionirane, niti u bilo kom smislu preterane. Dumenil je u svom konciznom eseju pisao kako bi izvođači naročito trebalo da izbegavaju "neujednačenu" i "iscepkanu" interpretaciju u ritmičnim delima humorističnog karaktera, te da bi konstantno morali imati na umu potrebu za suzdržavanjem od bilo kakvog performativnog preterivanja, naročito u izražavanju humora koji uvek treba da ostane "galski" diskretan i rafiniran, sa logičnom metričkom pulsacijom koja nikako ne bi trebalo da zvuči karikaturalno (Dumesnil, 1932: 23). Debisijevi savremenici često su ukazivali na Debisijev animozitet prema iskazanom nedostatku logike i rafinirane estetike u izvođenju muzike, naročito u izvođenju "njegove muzike" za koju se smatra(lo) da „ne toleriše nikakvu ružnoću, čak ni inteligentnu ružnoću“ (Priest, 1999: 109). Uostalom, preterano "ružno" naglašavanje karaktera *minstrela* može delovati i uvredljivo, pogotovo ako se uzme u obzir njihova veza sa socijalnim statusom afro-američkih zabavljača tog vremena. To uostalom prelazi ne samo granicu "dobrog ukusa", već i "političke korektnosti". Iako ovaj prelid ostvaruje izuzetno neposrednu komunikaciju sa publikom, te već na prvo slušanje deluje izuzetno dopadljivo, njegovo izvođenje zapravo nije nimalo bezazleno u svojoj zavodljivoj atmosferi "estradne zabave" kojom uglavnom dominiraju "prosti" likovi u svom naturalnom egzibicionizmu, i zato bi preterano naglašavanje tog aspekta muzike trebalo vešto izbeći u izvođenju (naročito u delovima kompozicije koji su obeleženi oznakom *Moqueur*, što je francuski naziv za osobu koja se ruga).

Moqueur

The image shows a musical score for a piece titled "Moqueur". It consists of two systems of piano accompaniment, written in bass clef. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes a *m.d.* (moderato) marking. The second system also includes *m.d.*, *p*, and *f* (forte) dynamics. The score features complex chordal textures and rhythmic patterns, with various articulations and phrasing marks.

*Minstrel*i, taktovi 36-44

Itinovo izvođenje (i) ovog prelida u poređenju sa izvođenjima ostalih troje pijanista traje najkraće (2 minuta i 4 sekunde), što može delovati pomalo "neumereno". Osim toga, Itin upadljivo pre naglašava *stakato* efekte kroz vertikalne pokrete ruku relativno većih dimenzija. Ilustracije radi, na prvoj slici ispod zabeležena je (otprilike) početna visina sa koje Itin spušta levu ruku kako bi odsvirao prvi ton prelida (oktavno udvojenju notu *g* u velikoj i kontra oktavi). Sledeća slika (desno) prikazuje visinu leve ruke pri izvođenju *stakato* "osmina" (takt 35), koje bi trebalo da odražavaju karakter nekoga ko "ustupa" pred nekim ili nečim (*En cédant*).



Itin 31:19



32:04



32:16



32:16

Prenaglašavajući brzinu izvođenja i dimenzije pokreta u svojim interpretacijama muzičkih gestova, Itin kreira "zvučnu sliku" koja jeste monolitna u svom specifičnom izrazu, ali koja pritom u većoj meri pretenduje na demonstraciju svojevrsnog pijanističkog virtuoziteta, nauštrb duhovitog prikaza mogućnosti koje za aspiraciju kultivisanog muzičkog humora ima naglašena raznovrsnost pijanističke artikulacije. Tako prvi nastup u *portato* artikulaciji koju prati indikacija *Moqueur* (takt 37), u Itinovo interpretaciji ostavlja utisak "hladne" ili objektivne "ozbiljnosti" koju izražava "podrugljivac". Na poslednje dve slike iznad prikazan je momenat u kom Itin izvodi poslednju figuru ovog segmenta kompozicije (takt 44) koja može reflektovati neki specifičan klovnosvki trik (na primer kad glumac dune u onu tubu ili pištaljku iz koje kao na federu iskoči odvijena ukrasna traka ili neka druga šokantna smicalica).

Bogdanova preludij izvodi u ukupnom trajanju od 2 minuta i 22 sekunde. Poređenja radi, na četiri slike ispod prikazani su momenti identični onima koji su zabeleženi i u Itinovom izvođenju. Tako je na ovim slikama evidentno da i Bogdanova koristi *stakato* pokrete, ali nešto manjih dimenzija od Itina. Ovo je naročito upadljivo u izvođenju *stakato* "osmina" (takt 35), na drugoj slici iz prvog reda (ispod). Osim toga, Bogdanova ceo "podrugljivi" segment svira u naglašeno "mekoj" artikulaciji, dok *legato* fraze oblikuje sa više lirizma u odnosu na Itina.



Bogdanova 40:22



41:14



41:29



41:30

Barenbojm preludij izvodi u trajanju od 2 minuta i 15 sekundi, što u odnosu na Itina i Bogdanovu deluje kao neka umerena "srednja vrednost" (11 sekundi duže od Itina i 7 sekundi kraće od Bogdanove). Osim toga, Barenbojm koristi *stakato* efekte "umerenih" dimenzija (videti slike ispod). Radi komparacije sa pokretima Itina i Bogdanove, na drugoj slici (desno) zabeležen je isti momenat u kom pijanisti izvode *stakato* "osmine" (takt 35). Na snimku sa Barenbojmom nije moguće videti prvi pokret pijaniste, ali zato su na prvoj slici (levo) prikazane dimenzije sličnog *stakato* pokreta u levoj ruci (takt 14). Figura "trik-efekta" koja je zabeležena i na slikama ekstrahovanim iz izvođenja Itina i Bogdanove (takt 44), u kreaciji Barenbojma prikazana je u dva svoja ključna momenta na dve poslednje slike u nizu (na početku sledeće stranice).





Barenbojm 55:34

56:01



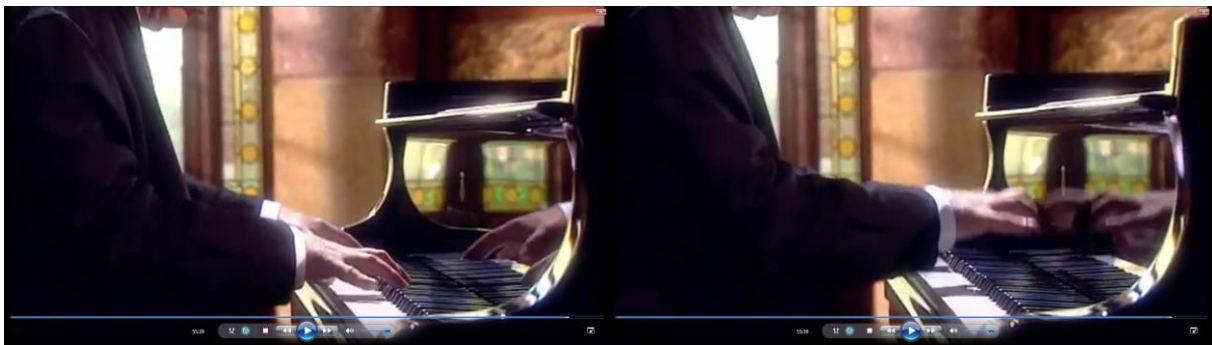
56:59

56:59

Barenbojmovo izvođenje se u jednom aspektu znatno razlikuje od prethodna dva. Naime, on ovaj efekat (čija figuracija može asociirati i na perkusionistički instrument) ne oblikuje tako što nakon brzog ponavljanja razložene oktave sa repetiranjem središnjeg tona podiže afektivno desnu ruku na gore, kako to čine Itin i Bogdanova. Barenbojm nakon poslednjeg tona figure (*cis3*) koji je potenciran eksplicitnom markacijom u "snažnoj" *forte* dinamici, odbacuje desnu ruku u "markantnom" *stakato* pokretu, ali ne u "vertikalnom" smeru prema gore, već to čini u "horizontalnom" smeru, tako što desnu ruku povlači naglo prema sopstvenom telu. Na taj način, kroz dinamičan, ali i veoma neobičan gest, pijanista izaziva napregnutu pažnju slušaoca, sličnu onoj kakva se može proživeti na mađioničarskim predstavama ili drugim scenskim događajima bliskim estetici cirkuskih performansa.

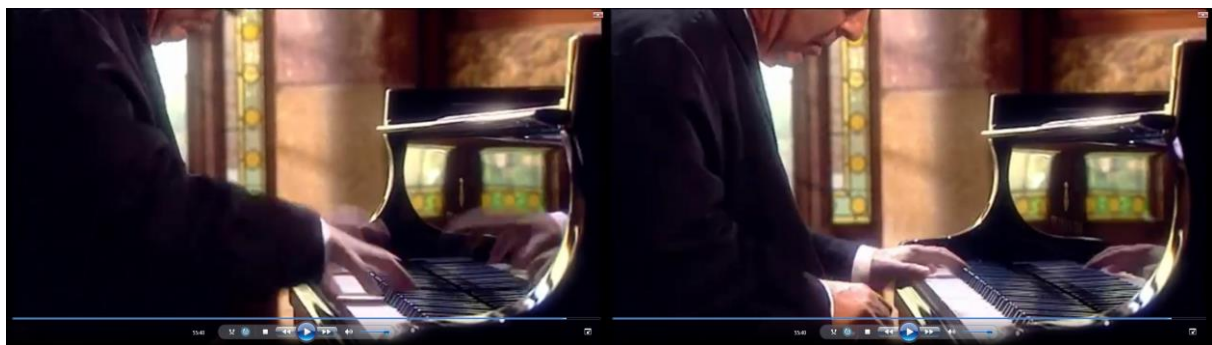
U celom toku izvođenja prelida *Minstrel*i, Barenbojm vešto koristi asocijativni potencijal koji kreira ovakav specifičan pijanistički gest, to jest koristi pokret koji podrazumeva izvođenje tona/akorda u manje ili više naglašenoj *stakato* artikulaciji, ali tako da se ruka nakon gipkog odbijanja o dno dirke "odbaci" na stranu. Na slikama ispod prikazani su momenti u kojima Barenbojm izvodi dva akorda u sledu koja su takođe notirana u markiranoj *stakato* artikulaciji i progresivnoj *forte* dinamici (takt 18). Prve dve slike prikazuju performativno oblikovanje akorda koji je središnji u nizu od tri, i koji je (kao i akord koji mu prethodi) izveden

u uobičajeno artikulisanom *stakato* gestu, sa umernim "odskokom" u visinu. Preostale dve slike (ispod njih) ilustruju izvođenje trećeg akorda (poslednjeg u nizu) koji pijanista oblikuje pomoću iznenadnog i neuobičajenog "odbacivanja" desne ruke u stranu (prema telu), potencirajući tako svojevrsnu "šokantnost" takvog gesta, tim pre što nakon njega dolazi do nagle promene dinamike, fakture i/ili tematskog sadržaja u kompoziciji (takozvani *subito* efekat u muzici). Svojim kreativnim pristupom u interpretaciji, pre svega kroz korišćenje asocijativnog potencijala raznovrsnih načina tvorbe zvuka na klaviru (čak i u okvirima jedne iste notirane artikulacije), Barenbojm još jednom ukazuje na razmere bogatstva kreativnog potencijala koji u sebi nosi fenomen *telesnog gesta u pijanizmu*.



Barenbojm 55:39

55:39



55:40

55:40

U poređenju sa prethodno komentarisanim izvođenjima troje pijanista, prelid *Minstreli* u izvođenju Mikelandelija traje najduže (2 minuta i 24 sekunde, što je svega 2 sekunde duže od Bogdanove). Osim toga, Mikelađeli insistira na artikulaciji muzičkih gestova pretežno koncentrisanoj na aktivnost prstiju, bez eskalacije "skokovitih" pokreta šake i/ili cele ruke. Na prve dve slike (ispod) zabeležen je najpre moment samog početka prelida (levo) koji dokumentuje Mikelandelijev početni *stakato* gest u levoj ruci, za koji se može konstatovati da započinje "odbacivanjem" o dno dirke, a ne atakovanjem na dirku iz visine (kako to čine Bogdanova i naročito naglašeno Itin).





Mikelandeli 42:26

42:26

Na drugoj, desnoj slici (iznad) prikazana je jednako izbalansirana visina "odbacivanja" obe ruke nakon kreiranja prvih *stakato* tonova prelida. Mikelandeli nastavlja ekspozicionu "plesnu" temu *minstrela* simulirajući pokrete lutke kojom se upravlja pomoću kanapa, tako što nakon svakog odsviranog *stakato* gesta pijanista "odbacuje" naizmenično levu i desnu ruku do jednake visine, u zavisnosti od toga koja ruka je oblikovala prethodno izvedenu figuru. Na slikama ispod zabeležen je jedan takav gest, i to prvo izveden desnom rukom (slika levo), a potom i levom rukom (slika desno).



Mikelandeli 42:27

42:28

Sledeće dve slike (ispod) prikazuju Mikelandelijev specifičan *stakato* gest koji izvodi isključivo prstima leve ruke. Ovaj momenat se posebno ističe u komparaciji sa pokretima ostalih troje pijanista čija su izvođenja istih *stakato* "osmina" (takt 35) prethodno diskutovana i dokumentovana. Aktivnost prstiju leve ruke evidentna je i u izvođenju takođe napred komentarisane figure (takt 44) koja podseća na specifičan performativni efekat, a koja je u izvođenju Mikelandelija prikazana na trećoj i četvrtoj slici (ispod).



Mikelandeli 43:21

43:22



43:36

43:37

Na sledećim slikama (ispod), dokumentovana je intenzivna aktivnost prstiju i šake leve ruke u momentu koji obuhvata interval meren sekundom vremena, a koji se dešava momentalno nakon realizacije "trik-figure". Ovaj momenat je u partituri označen takozvanom *koronom* "na cezuri" (zarez iznad kojeg je tačka uokvirena polukružnom linijom).<sup>219</sup>



Mikelandeli 43:37

43:37

<sup>219</sup> *Korona* ili *fermata* (od italijanske reči *fermare*, što znači *zaustaviti*) je znak za slobodno produženje trajanja note ili pauze, najčešće za polovinu njenog vremena. Hatén prepoznaje specifičan "gest pod fermatom" kao vid "zamrznute energije afekta", koji kao takav spada u kategoriju *retoričkih gestova* (videti drugo poglavlje ove disertacije, strane 39-40).



43:38

43:38

Sagledavanjem specifičnih pijanističkih gestova izdvojenih iz snimaka na kojima poslednji prelud izvede četvoro pijanista, prikazana je čitava mala paleta oblikotvornog potencijala ovog fenomena. Neosporno je da kompozitor definiše muzičke gestove u kompoziciji tako što zapisuje njihove dimenzije izražene kroz parametre visine i trajanja pojedinačnih tonova koji čine elemente strukture određenog muzičkog gesta. Kompozitor može i da zapiše detaljnija uputstva koja se odnose na karakter kompozicije, ili jednog njenog dela, ili čak pojedinačnog gesta, a može i da uputi na preferiranu tehniku tvorbe zvuka (artikulacija), pa čak i da beskompromisno zahteva njenu egzekuciju. S druge strane pijanista, kao izvođač i interpretator nekog dela, ima svu slobodu u artikulacionom (samim tim i ekspresivnom) kreiranju zvuka koji otelovljuje zapisani muzički gest, sve dok se on kreće u okvirima koji su propisani partiturom. U vezi s tim, indikativan je Debisijev izbor preluda u kojima početna *tempa* nisu označena metronomski numerisanom menzuracijom. Osim preluda *Minstrelji*, ova oznaka nije navedena ni u slučaju još tri preluda - *Šta je video zapadni vetar*, *Prekinuta serenada* i *Potopljena katedrala*. Ono što je ovim komadima takođe zajedničko je dosledno insistiranje u svakom od njih na demonstraciji specifične klavirske tehnike – u sedmom preludu to su reprezentativni virtuoзни pasaži i specifična vibrantna tremola, u devetom je to simulacija specifičnog "gitarskog" izraza, u desetom je akcenat na kreiranju impozantnog "orguljskog" zvuka, a u dvanaestom je to pluralizam i diverzitet pijanističke artikulacije muzičkog gesta. Osim u poslednjem, u ostala tri preluda "zvučna slika" u mnogome zavisi od adekvatne pedalizacije i tehničkog stanja samog instrumenta na kome se muzika izvodi, te od akustičkih osobina prostora koji generiše pijanistički kreiranu zvučnost dela. U takvim okolnostima, kada rezultat performativne kreacije muzike ne zavisi samo od telesnog gesta izvođača, već i od promenljivih fizičkih okolnosti na čiju konstantnost i pouzdanost izvođač ne može uvek da se osloni, Debisijeva odluka da ne navodi metronomske oznake za *tempo* deluje u potpunosti razumljiva i opravdana.



Mikelandeli 44:56

Poslednja scena iz prve zbirke *Prelida* u kojoj svoj zanimljivi nastup završavaju *minstrel*i, ujedno asocira na simbolično "spuštanje zavese". Tako je na slici iznad reflektovana poetska simbolika ovog čina prikazana na kraju legendarnog video snimka iz 1978. godine na kojem Debisijeve "zvučne scene" izvodi jedan od najznačajnijih pijanista XX veka, Arturo Benedetti Mikelandeli, koji u tom trenutku broji svojih 58 godina života. Dvadesetdve godine kasnije (1999. godine), jedan isto tako značajan, tada pedesetsedmogodišnji pijanista, Danijel Barenbojm, ovekovečio je svoje viđenje *Prelida* iz prve zbirke u filmu koji nosi isto tako simboličan naslov *Između četiri oka* (*Entre Quatre-z-Yeux*).

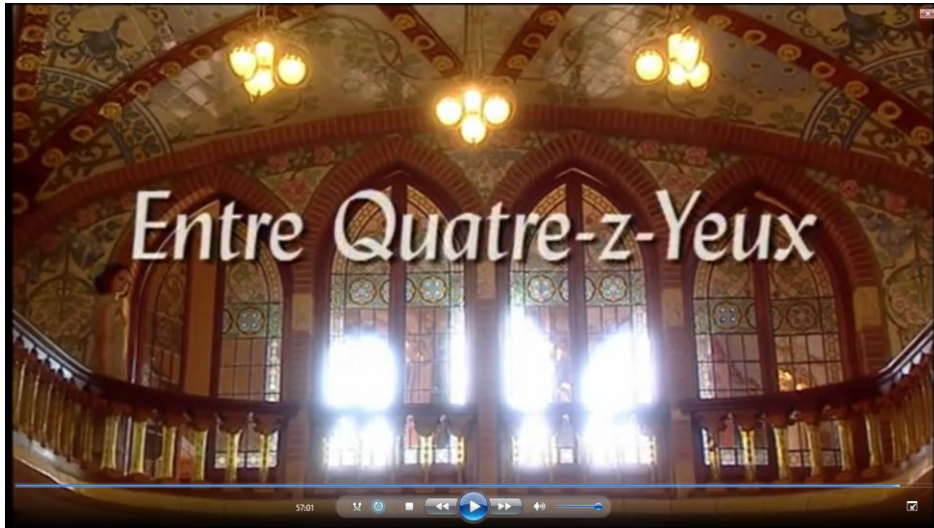
Film u kojem Barenbojm izvodi ove intimne muzičke fantazije završava istom slikom kojom i započinje. Ova cikličnost ujedno reflektuje i „izvesnu istoričnost u rasporedu ključnih komada“ u zbirci, jer prva sveska počinje temom iz antičkih vremena – *Plesačice iz Delfa*, a završava se srednjovekovnim *Minstrelima*, čime je opravdano i „poštovanje idejne celovitosti *Prelida*“ (Petković, 2018: 204). U predgovoru za svoj poslednji roman, *Sirotan božiji* (1856),<sup>220</sup> veliki grčki pisac i filozof, Nikos Kazancakis (Νίκος Καζαντζάκης), zapisao je jednu od svojih ontoloških misaonih refleksija prema kojoj:

„umetnost ima ovo pravo, ne samo pravo već i obavezu: da potčinjava sve suštini, hrani se istorijom, prihvata je polako i saosećajno, i od nje stvara legendu.“

---

<sup>220</sup> Nikos Kazancakis, *Sirotan božiji* (prevela sa grčkog Irena Bogdanović), Paideia, 2013.

Ova misao rezonira sa Debisijevim načelom citiranim na početku ovog poglavlja prema kom je svako umetničko delo fenomen koji nastaje u intimi ličnog poriva stvaraoaca za spoznajom sveta i pojmova kroz kreativni proces. Njegovi klavirski *Prelidi* autentičan su odraz ovih ideja.



Barenbojm 57:01

## Na posletku...

Prema temeljnoj ideji ove disertacije, *performativni telesni gest* postavljen je na mesto centralnog fenomena kroz koji su sagledani tradicionalni i predloženi neki od savremenih postulata pijanističke izvođačke umetnosti. U cilju kreiranja adekvatnog metodološkog aparata, najpre je ustanovljena eklektična teorijska platforma u okviru koje je definisan koncept *telesnog gesta u pijanizmu*. Krucijalni element u tom sinkretičnom postupku odnosi se na koordinaciju partikularnih specifičnosti predloženog koncepta sa osnovnom definicijom muzičkog gesta koju je u svojoj teoriji izneo Robert Haten. U skladu sa ovim parametrima *pijanistički gest* je shvaćen kao performativno oblikovanje audio-vizuelnih senzacija kroz kinestetičke telesne pokrete čija osnovna funkcija podrazumeva kreiranje muzike na klaviru. Takvi pokreti direktno zavise od umeća pijanista da smisleno koriste tehničke performanse klavira, pa čak i da prevazilaze neka od fizičkih ograničenja uslovljenih specifičnom konstrukcijom instrumenta. Zato je ove gestove bilo logično posmatrati prvenstveno kao pokrete koji nastaju u procesu demonstracije i artikulacije pijanističke/klavirske tehnike. Kroz elaboraciju karakterističnih načina oblikovanja zvuka u pijanizmu formirane su i osnovne pretpostavke o mogućem asocijativnom potencijalu različitih vidova performativne artikulacije klavirskog zvuka kroz telesne pokrete. Tako je postavljena generativna metodološka istraživačka matrica prema kojoj suština pijanističkog izvođačkog gesta proizilazi iz ideje da *smisao fraze determiniše poziciju i pokret ruke*. Ovaj aksiom podrazumeva da su *pozicija i pokret ruke* (materijalni, telesni nosioci muzičkog gesta), uslovljeni oblikom fraze (kao simboličke muzičke ideje), a da je adekvatna artikulacija (oblikovanje) performativnog iskaza u direktnoj vezi sa konotativnim poljem koje određena muzička ideja može da simbolizuje.

Verifikacija i validacija ustanovljenog teorijskog koncepta sprovedena je kroz analitički rad na odabranom uzorku pri čemu je uodnošavanje rezultata dobijenih empirijskim postupkom sa teorijskim osnovama rada postignuto u gotovo svim istraživanim problemskim dimenzijama ove disertacije. Uvidom u snimke na kojima devetnaest različitih pijanista i pijanistkinja različite dobi i porekla izvode istu partituru, konstatovane su neke od opštih propozicija vezanih za pijanizam kao muzičku izvođačku disciplinu. Najpre treba istaći da je prilikom opservacija ovih izvođenja u potpunosti evidentno kako svi pijanisti izvode Debisijeve *Prelude* iz prve

zbirke uz apsolutno poštovanje i egzekuciju svih fakturnih i ekspresivnih elemenata naznačenih u partituri. Takođe imponuje njihov respektabilan odnos prema ranijoj izvođačkoj i interpretativnoj pijanističkoj tradiciji. U celom korpusu pregledanih snimaka uočen je samo jedan slučaj kada pijanisti nisu dosledno pristupili egzekuciji artikulacionih distinkcija određenih u partituri. Momenat je uočen pri analizi izvođenja desetog prelida u zbirci (*Potopljena katedrala*), i o tome je pisano u poslednjem poglavlju (na strani 183). Ovu tvrdnju nije moguće statistički precizirati, jer je i u tom jednom slučaju proizvedeni auditivni efekat u potpunosti korespondentan sa naznačenim instrukcijama, a pomenuta odstupanja, koja su jedino vizuelno uočljiva, odnose se na nedoslednost pri fizičkom izdržavanju tonova koji su notirani u punim notnim vrednostima, bez pauza, i bez oznaka koje bi sugerisale neki vid skraćanja punog trajanja zvuka. U klavirskom izvođaštvu je moguće postići slične zvučne efekte primenom različito kombinovanih elemenata instrumentalne tehnike. Ipak, na pomenutom primeru nedvosmisleno je poentiran značaj neodstupanja od dosledne egzekucije svih dimenzija koje su determinisane notiranjem muzičkog gesta. Izvođači prirodno iskazuju veoma brižan odnos prema auditivnoj sferi svog delovanja. Međutim, prilikom audio-vizuelnog izvođenja, trebalo bi insistirati na jednako vernom prikazivanju i svih ostalih kvaliteta notiranih u tekstu, a koji se odnose na vizuelni izgled muzičkog gesta, njegove fizičke kapacitete, kao i njegovu kinetičku i kinestetičku funkciju. Između ostalog, u savladavanju svih elemenata pijanističkog umeća, izuzetno je važno upravo "sagledavanje" delovanja živih uzora. Ova razmena iskustava među umetnicima, koja se uglavnom odvija u tradicionalnom maniru prenošenja "s kolena na koleno", ima neuporediv, čak nezamenjiv značaj. Na opisanom primeru moguće je razumeti i prirodnost odnosa između tradicionalizma i pijanizma, jer ova recipročna relacija ima dvostruki smer, to jest, moglo bi se shvatiti da je pijanizam ukorenjen u tradicionalizmu na isti način na koji je tradicionalizam ukorenjen u pijanizmu.

Na ovom primeru takođe je moguće teoretizirati o svojevrsnom dijahronom "pomeranju" gestovnog jezika pijanizma. Uočljivo je da u pojedinim izvedbama pijanista "mlađe generacije" (Itin, Bogdanova, Lang Lang) postoji (pre)naglašavanje efektivne funkcije izvođačkog gesta koja tada poprima odlike "performansa" (savremeni umetnički žanr koji je kao forma "akcione umetnosti" nastao šezdesetih godina XX veka, a kao posledica povezivanja bodi arta, hepeninga, određenih shvatanja pozorišta i rituala primitivnih civilizacija). S obzirom na ograničen broj analiziranih snimaka, jasno je da nije moguće sagledati precizno u kojoj meri su elementi "performansa" naglašeno zastupljeni u savremenim izvođenjima u odnosu na snimke koji beleže standardnu praksu ranijih perioda iz istorije pijanizma. Od devetnaest dostupnih snimaka, samo je jedan video zapis sa zabeleženom izvedbom koja bi se mogla

okvalifikovati kao "ranija". Ovaj snimak potiče iz 1978. godine, dok su snimci koji su nastali pre ovog dostupni u svom izvornom obliku samo u formi audio zapisa. Na tom "ranijem" snimku zabeležene su neke od najreprezentativnijih karakteristika izvođenja jednog od najznačajnijih pijanista XX veka, čije se umeće tada smatralo izuzetno "modernim", a danas se na njegov rad gleda kao na izvanredan spomenik "staroj školi" pijanizma u kojoj se negovala svedenost izraza, nepretencioznost i nenametljivost, ali koje su inkorporirane u apsolutno superiornu tehničku perfekciju. U vezi sa izvesnom repetitivnom uočenih pojava u promenama estetskih principa u dijahronom vremenu, trebalo bi imati u vidu i pretpostavku prema kojoj su mnogi od izvođača, dominantno vaspitivanih na "velikoj" romantičarskoj pijanističkoj tradiciji XIX veka, imali možda izraženiju sklonost ka "egzibicionizmu" u svojim izvedbama u odnosu na savremene "performere"? Ova teza zasnovana je uglavnom na svedočenjima ondašnje muzičke kritike i drugih angažovanih savremenika samih umetnika, što ujedno poentira i značaj koji za savremena istraživanja ove oblasti ima "pisana reč", zabeležena u vidu dokumentovanog iskaza o određenom estetskom stavu i/ili iskustvu, a koja je "potekla iz pera" relevantnog autoriteta, naročito kada se u radu nije moguće pozvati na neposredne zaključke proistekle iz analize same zabeležene i prikazive izvedbe ili nekog drugog direktnijeg izvora saznanja o karakteristikama izvođenja koja su predmet proučavanja.

Uočene "promene" kao i svojevrsna "cikličnost" u dijahronim ponavljanjima dominantnih estetskih modaliteta ima svoje prirodno utemeljenje i u kulturološkom kontekstu. Istovremeno, ova sekventnost uočenih modela u direktnoj je relaciji sa tehnološkim promenama koje neizostavno utiču na sve kulturološke metamorfoze, pa tako i na pijanizam. Drugim rečima, pri sagledavanju dometa partikularnih gestovnih jezika u pijanizmu, uvek treba uzeti u obzir autentične tehničke performanse samog instrumenta reprezentativnog za određeni istorijski period. Svi ovi elementi su integrisani u svaku izvedbu koja je predmet kritičke opservacije, a esencijalni fenomen koji generiše sve te elemente je *izvođačko telo*. Osim toga, preko ovog pojma "izvedena" je i veza pijanizma sa drugim gestualnim umetnostima, jer *telesnisni gest* osim što može biti tačka ekvivalencije u komparativnim studijama, ujedno predstavlja i sam subjekt performativnog delovanja.

Tako se realizovana analitička studija pokazala kao potentna za sagledavanje naslućenog korelativnog odnosa između *pijanističkog gesta* i njegovih "pandana" koji su nosioci značenja u drugim vidovima gestualnih umetnosti (ples, pantomima, hironimija, nemi film). Ovom problemu moguće je pristupiti sa semiotičkog aspekta kroz identifikaciju pojedinih *pijanističkih gestova* i njihovih korelata u drugim gestualnim oblicima na nivou semiotičkih znakova koji dele isto polje označavanja. U slučaju konkretno sprovedene analize čija je



referentna programska matrica sadržana u partituri Debisijevih *Prelida*, ove analogije su lako uočljive. Njihova reprezentnost ogleda se kroz dva modaliteta - prvi je u vidu karakterističnog oblika koji formiraju šake i prsti pijaniste, i koji predstavlja direktnu asocijaciju na oblik pojave koju ruka sugerše svojim izgledom. Drugi modalitet reprezentnosti ovih analogija moguće je uočiti kroz evidentnu sličnost sa pokretima koje karakteristične pojave mogu oteloviti, a koje izvedeni pijanistički gestovi "imitiraju". Na primer, moguće je uočiti visok stepen sličnosti između oblika ruke koja asocira na figure sa statuama *igračica iz Delfa*, ili figure sa telom *đavolka* iz Šekspirove priče, ili pak figure sa zabavljačima *minstrelima*, a specifični pokreti izvedeni sa karakteristično formiranim izgledom šaka, opet svaki na svoj način, predstavljaju imitaciju autentičnih plesova oblikovanih figura. Ovakve gestovne oblike i njihove karakteristične kretnje moguće je uočiti i u figurama koje simbolizuju poigravanje *jedara* usidrene barke ili *devojačke lanene kose*, kao i u figurama koje imitiraju utiskivanje *stopa u snegu* ili volumenoznost *potopljene katedrale*. Tu su i oblici ruku koji oprizoruju *brežuljke Anakaprija*, ili pak pokreti koji kroz direktnu imitaciju zvuka gitare aludiraju na scenu *prekinute serenade* sa motivima španskog folklora. U devet od dvanaest prelida iz prve zbirke uočena je eksplicitna veza između manuelnog oblikovanja karakterističnih pijanističkih gestova sa njihovom programskom identifikacijom. Dva od preostala tri prelida predstavljaju otelovljenje prirodne pojave vetra, a treći prelid iz ove grupe je najspecifičniji jer je jedini koji nije zasnovan na asocijaciji vezanoj za neku pojavu, već je u potpunosti ambijentalan i odražava određenu atmosferu i njena korespondentna raspoloženja. Ova tri dela zahtevaju od izvođača kompleksan i introspektivan pristup u oblikovanju specifičnog pijanističkog gesta, ali isto tako mu ostavljaju i daleko veći prostor za ko-autorsko delovanje, jer za razliku od ostalih komada, ovi gestovni simboli nisu tako jasno definisani kompozitorskom kreacijom formulisanom u samoj partituri, već je njihov akcenat upravo na afektivnom performativnom izrazu koji je kao takav u potpunosti individualno kreiran.

Analiza mogućnosti otelovljenja apstraktnog muzičkog gesta u konkretnoj pijanističkoj praksi, već na relativno malom istraživačkom uzorku ukazuje na značajan kreativni potencijal koji u sebi nosi sam fenomen izvođenja muzičkog dela. Izvođač, u ovom slučaju pijanista, ima složen zadatak koji se sastoji kako od rešavanja interpretativnih problema, tako i od pronalaženja stvaralačkih postupaka u smislu kreiranja telesnih izraza koji ne samo da afektivno prate zvučne senzacije, već istovremeno svojim kinestetičkim oblikom mogu simbolizovati određenu muzičku ideju sa kojom su u kompatibilnom odnosu.

Za razliku od kompozitora koji u partituri mogu da zabeleže (relativno precizno) temporalne i spacijalne odnose koji determinišu određeno muzičko delo, pijanisti s druge strane,

kao izvođači tog dela, imaju apsolutne realne mogućnosti i ekskluzivno pravo da tim ključnim elementima manipulišu. Pijanista ne saznaje ritmičko-melodijske forme izražene u zvuku odvojeno od fizičkih gestova i pokreta potrebnih za njihovo izvođenje. Svaki gest zamišljen da kreira jedinicu muzike neizbežno će objediniti strukturu i ekspresiju, kao i biomehaničke i afektivne komponente. Mnoga aktuelna muzikološka istraživanja usmerena su na sagledavanje različitih dimenzija ekspresivnog potencijala kojim izvođenje može da oživi i upotpuni zapisani muzički izraz. Specifična ekspresivna dimenzija muzičkog dela zapravo je naknadno kreirana kroz performativni pijanistički gest i zato je, gotovo po pravilu, u okvirima muzikoloških istraživanja posmatrana kao svojevrsna devijacija notnog teksta. Ovaj stav proizilazi iz pretpostavke da izvođač nema pravo da prilikom izvođenja "dodaje" delu sopstvene ekspresivne elemente koji nisu navedeni u partituri i na taj način "deformiše" kompoziciju. U nekim istraživanjima meri se čak i stepen do kojeg neko izvođenje "deformiše" partituru, i u skladu s tim se određuje kategorizacija njegove prihvatljivosti. Paradoks koji proizilazi iz ovakvih pristupa zasnovan je na činjenici da izvođači samim tim što izvode živu formu muzičkog dela, odnosno "formiraju" muziku, ne mogu istovremeno i da je deformišu, to jest "de-formiraju". Izvođenje muzičkog gesta, koji po definiciji podrazumeva "energetsko oblikovanje kroz vreme", apsolutno zavisi od telesnih performansi izvođača koje su u potpunosti biološki i kulturološki zasnovane. Kao takvi, ovi kvaliteti su krajnje individualni. Istovremeno njih nije moguće predvideti, a samim tim ni sugerisati nikakvim oznakama u partituri. Izvođenje podrazumeva otelovljenje kompozicije kroz oživljavanje njenih gestova i dokle god se ovo delovanje odvija u okvirima parametara propisanih partiturom, ono je apsolutno legitimno u svim svojim individualnim pojedinostima.

Kvalitativnom i komparativnom analizom četiri reprezentativna snimka na kojima su zabeležena različita izvođenja prve sveske Debisijevih *Prelida*, otvoren je značajan prostor za teoretizaciju o opštim pitanjima u oblasti studija muzičkog izvođaštva. Ovako koncipiran analitički rad istovremeno je pružio uvid i u neke od specifičnih funkcija proučavanog fenomena. Najpre je pokazano da je analizom različitih izvođenja *Prelida* moguće ukazati na neke od načina manipulacije muzičkim "vremenom", u smislu relativne dužine trajanja zvučnog toka, a isto tako je moguće ostvariti i slojevit uvid u legitimne načine na koje izvođač može performativno da oblikuje "tišinu", odnosno muzički gest koji pijanista kreira nezavisno od tehničke proizvodnje klavirskog zvuka.

Posebno su se zanimljivim pokazali gestovi kojima pijanisti oblikuju nov smer kretanja (na primer normalu u odnosu na osnovnu liniju klavijature). Ovi kreativni postupci su u osnovi autentično delo izvođača. Pijanista ima punu slobodu da kreira smer kretanja ruku prilikom

udaljavanja od klavijature nakon odsviranih tonova ili fraza (na primer u *portato* ili *stakato* artikulaciji). Taj smer ne mora biti isključivo vertikalni, već može biti izveden i u horizontalno ili dijagonalno usmerenim kretnjama u odnosu na klavijaturu. Sličan kreativni prostor za pijanistu nastaje i kada kompozitor u partituri notira na primer "pauzu", jer tada izvođač ima slobodu da tu "pauzu" oblikuje na način koji može biti fascinantan u izuzetnosti logike, kreativnosti i sadržajnosti performativnog postupka. Zapravo, sadržajna interpretacija muzičkih elemenata poput "pauza" ili artikulacije pokreta, u potpunosti su pijanistički ekskluzivitet. To su ujedno i izvanredni primeri ko-autorskog delovanja na relaciji kompozitor-izvođač, koji transparentno svedoče o legitimnim granicama kreativne slobode izvođača, te tako predstavljaju izvesni konstruktivni doprinos istorijskoj polemici koja postoji među muzičkim umetnicima vezanoj za ova pitanja.

Na primerima otelovljenja specifičnih karaktera prirodnih pojava kroz pijanističko izvođenje važno je primetiti da je u tim slučajevima izuzetno važna sposobnost samog pijaniste da kreira u svojoj ruci (kao najvažnijem delu izvođačkog aparata) autentičan "osećaj" kojim će stvoriti transcendenciju svojevrsne fizičke opipljivosti određene pojave / slike / figure / lika / naravi / temperamenta ili neke druge distinkcije "karaktera". Telesni gest u pijanizmu je kompleksan medij koji istovremeno komunicira posredstvom auditivnih, vizuelnih, kinetičkih i kinestetičkih senzacija. Svojim kinetičkim pokretima pijanista istovremeno emituje auditivne i vizuelne senzacije. Ipak, za samog pijanistu je neophodna i jedna posebna vrsta umeća koja se razvija kroz saznanja stečena u kinestetičkom ili foronomskom iskustvu, to jest kroz razumevanje oblika koji proizilazi iz kontinuiranog i nedeljivog iskustva pokreta. Poznato je da postoji intimna konekcija i kooperacija između vizije i kinestetičke senzacije, a to je čulo dodira. Kroz taktilni mehanizam pijanista upravo kreira taj specifični "osećaj" pomoću kojeg prezentuje određenu ideju oformljenu muzičkim izražajnim elementima.

U vezi s tim, evidentno je i postojanje izvesne problematičnosti u dokumentovanju pojedinih uočenih pojava vezanih za proučavanje *performativnosti i funkcije telesnih gestova u pijanizmu* (na primer tenzija zabeležena na licu pijaniste koja odražava realnu napetost nerva u korenu četvrtog prsta, a koju nije moguće videti ili prepoznati prilikom gledanja u njegove šake). Slike na kojima su prikazane ruke pijanista često mogu biti "fascinantne" u svojoj "impresivnoj slikovitosti". Ipak, samo gledanje takvih slika ne može preneti posmatraču veran "osećaj" koji pijanista proživljava dok svira istu tu fakturu. Drugim rečima, da bi se razumeo "unutrašnji telesni osećaj" koji određeni pijanistički gest izaziva u svesti izvođača, nije dovoljno samo "zamisliti" kako bi izgledalo izvoditi muzičko delo. Da bi se u potpunosti razumeo

"telesni osećaj" koji performativni pijanistički gest izaziva ili kreira, potrebno je sam gest "proživeti", odnosno uraditi ga, to jest - izvesti.

Spoznaja autentičnog kinestetičkog osećaja, formiranog specifičnim strujanjem kinetičke energije kroz prste, šake, ruke i telo izvođača, može predstavljati jedinstven "uvid" u sve nivoe potencije muzičke kreativne misli. Zapravo, da bi se upoznalo muzičko delo u svim slojevima svoje dubine, potrebno je kroz lično fizičko izvođenje njegovih muzičkih gestova razumeti kinetičku energiju koja se nalazi u tim slojevima i koja ima potencijal da kreira subjektivne kinestetičke osećaje koje je moguće prepoznati kao "muzikalne".

Doktorska disertacija "izvedena" je u formi studije u kojoj je kroz fenomenološki pristup ustanovljen teorijski koncept kojim je objašnjen pojam *telesnog gesta u pijanizmu*. Kad su u pitanju performativni izrazi, empirijska realnost predloženog teorijskog koncepta često može ukazivati na problematične momente koji proizilaze iz krutih okvira apstraktnih sistemskih obligacija. Tako skoro svaki kreirani performativni pijanistički gest može predstavljati zasebnu istraživačku temu. Tek nakon uočavanja i analize određenog broja pijanističkih gestova može se govoriti o njihovim eventualnim sličnostima, razlikama i kategorizaciji, a zatim je moguće tragati i za uzrocima uočenih pojava, što ovu temu čini atraktivnom i potentnom za dalja istraživanja.

U krajnjoj konsekvenci, imajući u vidu fundamentalni obrt koji oblikuje novu epistemološku platformu savremene nauke i umetnosti, a koji na scenu postavlja aktivno *izvođačko telo* kao esencijalni kreativni fenomen, možda bi moderna parafraza na čuvenu mitološku sentencu navedenu na početku ove disertacije, mogla biti formulisana kroz sledeće reči:

*...u početku beše gest?*

## Literatura

- Abbate, C. (1991). *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton/New Jersey: Princeton University Press.
- Abbate, C. (2004). "Music – Drastic or Gnostic?". *Critical Inquiry* 30/3 (503-536).
- Allanbrook, W. J. (1983). *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press.
- Andreis, J. (1966). *Historija muzike (drugi svezak)*. Zagreb: Školska knjiga.
- Antović, M. (2004). *Muzika i jezik u ljudskom umu*. Niš: Niški kulturni centar.
- Bah, K. F. E. (2013). *Ogled o pravom načinu sviranja na klaviru*, (prev. D. Ilić). Beograd: Studio Lirica.
- Barnett, D. (1987). *The Art of Gesture: The Practices and Principles of 18th-Century Acting*, (with the assistance of J. Massy-Westropp). Heidelberg: C. Winter.
- Barth, G. (1992). *The Pianist as Orator: Beethoven and the Transformation of Keyboard Style*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Barth, R. (1985 [1975]), "Rasch", In "Music Body" Part II of *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation* (trans. by R. Howard). Berkeley: University of California Press.
- Bašlagić, L. (2016). *Teorija savremene eksperimentalne tekstualne produkcije*, [doktorska disertacija]. Univerzitet Singidunum u Beogradu: Fakultet za medije i komunikaciju (<https://singipedia.singidunum.ac.rs/izdanje/42512-teorije-savremene-eksperimentalne-tekstualne-produkcije>; access. June 2018).
- Benjamin, V. (1974). "Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije". U *Eseji*, (prev. M. Tabaković), (114-152). Beograd: Nolit.
- Berthoz, A. (1999). *Leçons sur le corps, le cerveau et l'esprit*. Paris: Odile Jacob.
- Berthoz, A. (2000). *The Brain's Sense of Movement*, (trans. G. Weiss). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bree, M. (1997 [1902]). *The Groundwork of the Leschetizky Method*. New York: Dover Publications Inc.
- Breisier, L. (ed). (2004). *Knowing Bodies, Moving Minds*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- Bremmer, J. and Roodenburg, H. (ed). (1991). *A Cultural History of Gesture: From Antiquity to the Present Day*. New York: Cornell University Press.
- Brower, C. (2000). "A Cognitive Theory of Musical meaning". *Journal of Music Theory* 44/22 (323-380).
- Bruhn, S. (1997). *Images and Ideas in Modern French Piano Music: The Extra-Musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy, and Messiaen*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press.

- Buržinjska, A. i Markovski, M. P. (2009). *Književne teorije XX veka*, (prev. I. Đurić). Beograd: Službeni glasnik.
- Buzoni, F. (2014 [1916]). *Nacrt za jednu novu estetiku muzike*, (prev. D. Ilić). Beograd: Studio Lirica.
- Bužarovski, D. (2013). *Istorija estetike muzike*. Niš: Fakultet umetnosti u Nišu.
- Clarke, E. (2004). "Empirical Methods in the Study of Performance". In E. Clarke & N. Cook (eds), *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects* (77-102). Oxford: Oxford University Press.
- Clarke, E. (1998). "Generative Principles in Music Performance". In J. A. Sloboda (ed), *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition* (1-26). Oxford: Clarendon Press.
- Clarke, E. (1985). "Structure and Expression in Rhythmic Performance". In P. Howell, I. Cross and R. West (eds), *Musical Structure and Cognition* (209-236). London: Academic Press.
- Cliford, J. H. (1911 [1893]). *The Musiclover's Handbook*. New York: The University Society Inc.
- Clynes, M. and Walker, J. (1982). "Neurobiologic Functions of Rhythm, Time and Puls in Music". In M. Clynes (ed), *Music, Mind, and Brain: Neuropsychology of Music* (171-216). New York: Plenum Press.
- Coker, W. (1972). *Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*. New York: Free Press.
- Cook, N. (1999). "Analysing Performance, Performing Analysis". In N. Cook & M. Everist (eds), *Rethinking Music*, (239-261). New York: Oxford University Press.
- Cook, N. (2001). "Between Process and Product: Music and/as Performance". *Music Theory Online* 7/2 (<http://www.societymusictheory.org/mto/>; access. October 2018)
- Cook, N. (2003a). "Music as Performance". In M. Clayton, T. Herbert & R. Middleton (eds), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction* (204-214). New York: Routledge.
- Cook, N. (2003b). "Embodying Performance: Sound, Sight and Gesture in the Improvisations of Jimi Hendrix". Keynote address, *Music and Gesture* international conference. Norwich: University of East Anglia.
- Cook, N. & Clarke, E. (2004). "Introduction: What is Empirical Musicology?". In E. Clarke & N. Cook (eds), *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects* (3-14). Oxford: Oxford University Press.
- Cortot, A. (1928). *Rational Principles of Pianoforte Technique*, (trans. by R. Le Roy-Metaxas). Boston/New York: Oliver Ditson Company.
- Cox, A. (2001). "The Mimetic Hypothesis and Embodied Musical meaning". *Musicae Scientiae* 5/2 (195-212).
- Cox, A. (2006). "Hearing, Feeling, Grasping Gestures". In A. Gritten and E. King (eds), *Music and Gesture* (45-60). London/New York: Routledge/Taylor and Francis Group.
- Critchley, M. (1975). *Silent language*. London: Butterworths.
- Crnjanski, N. (2013). *Prokofjev i muzički gest - klavirske sonate*, [doktorska disertacija]. Univerzitet u Novom Sadu: Akademija umetnosti

(<http://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/1632?show=full>; access. June 2018).

Cross, I. (2001). "Music, Cognition, Culture, and Evolution". In R. J. Zatorre & I. Peretz (eds), *The Biological Foundations of Music* (28-42). *Annals of the New York Academy of Sciences* 930.

Cumming, N. (2000). *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*. Bloomington: Indiana University Press.

Чернаев, И. (2011). *Сцената - голгота, наркотик или ежедневиe... - Етапи на развитие. Предпоставки и фактори, влияещи на музикално-сценичното изпълнение*. София: Издателство Ком.

Dahl, S. & Friberg, A. (2007). "Visual Perception of Expressiveness in Musicians' Body Movements". *Music Perception* 24 (433-454).

Damasio, A. (1994). *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*. New York: Avon.

Damasio, A. (1999). *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. New York: Harcourt Brace.

Damasio, A. (2003). *Looking for Spinoza: Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*. Orlando: Harcourt.

David, C. (1996). *The Beauty of Gesture: The Invisible Keyboard of Piano and T'ai Chi*. Berkly: North Atlantic Books.

Davidson, J. W. (1993). "Visual Perception of Performance Manner in the Movements of Solo Musicians". *Psychology of Music* 21 (103-113).

Davidson, J. W. (1994). "Which Areas of the Pianist's Body Convey Information about Expressive Intention to an Audience?". *Journal of Human Movement Studies* 26 (279-301).

Davidson, J. W. (1995). "What does the Visual Information Contained in Music Performances Offer the Observer? Some Preliminary Thoughts". In R. Steinberg (ed), *The Music Machine: Psychophysiology and Psychopathology of the Sense of Music*, (105-113). Berlin: Springer Verlag.

Davidson, J. W. (2001). "The Role of the Body in the Production and Perception of Solo Vocal Performance: A Case Study of Annie Lennox". *Musicae Scientiae* 5/2 (235-256).

Davidson, J. W. (2002). "Understanding the Expressive Movements of a Solo Pianist". *Musikpsychologie* 16 (9-31).

Davidson, J. W. (2005). "Bodily Communication in Musical Performance". In D. Miell, R. MacDonald & D. J. Hargreaves (eds), *Musical Communication*, (215-228). Oxford: Oxford University Press.

Davidson, J. W. (2006). "'She's the One': Multiple Functions of Body Movement in a Stage Performance by Robbie Williams". In A. Gritten and E. King (eds), *Music and Gesture*, (208-225). London/New York: Routledge.

Davidson, J. W. (2007). "Qualitative Insights into the Use of Expressive Body Movement in Solo Piano Performance: A Case Study Approach". *Psychology of Music* 35/3 (381-401).

- Davidson, J. W. & Correia, J. S. (2002). "Body Movement". In R. Parncutt & G. E. McPherson (eds), *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*, (237-250). New York: Oxford University Press.
- Despić, D. (1997). *Teorija muzike*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Despić, D. (2002). *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Dinov Vasić, M. (2017). "Pijanizam kao narativna praksa". *Nasleđe* 36 (339-351).
- Dinov Vasić, M. (2018). "Slika *Devojke sa lanenom kosom* u zvuku *debisizma*". *Lipar* 65 (57-72).
- Dinov Vasić, M. (2019). "Pijanizam u mreži novih medija". (Rad je prihvaćen za štampu u zborniku radova sa naučne konferencije NISUN 8, Filozofski fakultet u Nišu.)
- Doğantan-Dack, M. (2011). "In the Begginig was Gesture: Piano Touch and the Phenomenology of the Performing Body". In A. Gritten and E. King (eds), *New Perspectives on Music and Gesture*, (243-265). Farnham/Burlington: Ashgate Publishing Limited.
- Dolar, M. (2012). *Glas i ništa više*, (prev. I. Nenić). Beograd: Fedon.
- Dumesnil, M. (1932). *How to Play and Teach Debussy*. New York: Schroeder and Gunther, Inc.
- Dunsby, J. (1995). *Performing Music: Shared Concerns*. Oxford: Oxford University Press.
- Džakula, B. (1981). *Francuska književnost (od 1857. do 1933) III/1*. Sarajevo/Beograd: Svjetlost/Nolit.
- Echard, W. (1999). "Musical Semiotics in the 1990s: The state of the art". *The Semiotic Review of Books*, Volume 10/3 (6-9). (<https://semioticon.com/semiotics/srb/musisem.html>. October 2018).
- Edwards, W. H. (2011). *Motor learning and control: From theory to practice*. Belmont, CA: Wadsworth Cengage Learning.
- Farnsworth, P. R. (1969). *Social Psychology of Music*, Iowa: The Iowa State University Press.
- Fétis, F.- J. (1858). *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* [1844] 6th ed. Paris: G. Brandus.
- Fischer-Lichte, E. (2014) *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies* (trans. by Minou Arjomand). London/New York: Routledge.
- Francès, Cf. R. (1958). *La perception de la musique*. Paris: Vrin.
- Freeman, W. J. (2008). "Perception of time and causation through the kinesthesia of intentional action". *Integrative Psychological & Behavioral Science*, 42/2 (137-143).
- Frejzer, A. (2011). *O umeću sviranja klavira*, (prev. B. Babić). Beograd: Clio.
- Fubini, E. (1983). *Les Philosophes et la musique*, (dirigé par D. Pistone). Paris: H. Champion.



- Gabrielsson, A. (ed). (1987). *Action and Perception in Rhythm and Music*. Stockholm: Royal Swedish Academy of Music.
- Gabrielsson, A. (2003). "Music Performance Research at the Millennium". *Psychology of Music* 31/3 (221-272).
- Gabrielsson, A. (1982). "Perception and Performance of Musical Rhythm". In M. Clynes (ed), *Music, Mind, and Brain: The Neuropsychology of Music* (159-169). New York: Plenum Press.
- Gabrielsson, A. (1974). "Performance of Rhythm Patterns". *Scandinavian Journal of Psychology* 15 (63-72).
- Gabrielsson, A. (1988). "Timing in Music Performance and Its Relations to Music Experience". In J. A. Sloboda (ed), *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition* (27-51). Oxford: Clarendon Press.
- Galembo, A., Askenfelt, A. & Cuddy, L. L. (1998). "On the Acoustics and Psychology of Piano Touch and Tone". Paper presented at the *16th International Congress on Acoustics*, Seattle, WA, June. Abstract: *Journal of the Acoustical Society of America* 103: 2873.
- Gerig, R. R. (1990). *Famous Pianists and Their Technique*. Washington, DC: Robert B. Luce, Inc.
- Gerten, G. (2005). *Svestrani Glen Guld*, (prev. V. Kapor). Sremski Karlovci/Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Gilbert, K. i Kun, H. (1969). *Istorija estetike*. Beograd: Kultura.
- Godøy, R. I. (2010). "Gestural Affordances of Musical Sound". In R. I. Godøy, & M. Leman, (eds), *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*, (103-125). New York/Oxon: Routledge.
- Godøy, R. I. & Jørgensen, H. (eds). (2001). *Musical Imagery*. Lisse, Holland: Swets & Zeitlinger.
- Godøy, R. I. & Leman, M. (eds). (2009). *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*. New York: Routledge.
- Gorin, I. (2014). *Tales of a Musical Journey – Handbook for Piano Teachers*. USA: Irina Gorin Publications.
- Gritten, A and King, E. (eds). (2006). *Music and Gesture*. London/New York: Routledge/Taylor and Francis Group.
- Gritten, A and King, E. (eds). (2011). *New Perspectives on Music and Gesture*. Farnham/Burlington: Ashgate Publishing Limited.
- Hajda, J. M., Kendall, R. A., Carterette, E. C. & Harsberger, M. L. (1997). "Methodological Issues in Timbre Research". In I. Deliège & J. Sloboda (eds), *Perception and Cognition of Music*, (253-306). East Sussex: Psychology Press.
- Handel, S. (1991). *Listening: An Introduction to the Perception of Auditory Events*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Hatten, R. S. (1992). "Interpreting Deception in Music". *Theory Only* 12 no. 5/6 (31-50).
- Hatten, R. S. (1999). *Lectures on Musical Gesture*. Cyber Semiotic Institute. (<http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/cyber/hatout.html>. October 2018)

- Hatten, R. (1994). *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hatten, R. S. (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Hatten, R. S. (2006). "A Theory of Musical Gesture and Its Application to Beethoven and Schubert". In A. Gritten and E. King (eds), *Music and Gesture*, (1-23). London/New York: Routledge/Taylor and Francis Group.
- Heveler, K. (1990). *Muzički leksikon*, (prev. I. Vrsajkov). Novi Sad: Matica srpska.
- Imberty, M. (1979). *Entendre la musique*. Paris: Dunod.
- Imberty, M. (1981). *Les écritures du temps. Sémantique psychologiques de la musique*. Tome 2. Paris: Dunod.
- Jackendoff, R. (1987). *Consciousness and the Computational Mind*. Cambridge Massachusetts/London England: Bradford Books, MIT Press.
- Jackendoff, (1992). *Languages of the Mind (Essays on Mental Representation)*. Cambridge Massachusetts/London England: Bradford Books, MIT Press.
- James, W. (1884). "What is an Emotion?". *Mind* 9 (188-205). (<http://psychclassics.yorku.ca/James/emotion.htm>; access. October 2018).
- Jäncke, L. (2006). "The Motor Representation in Pianists and String Players". In E. Altenmüller, M. Wiesendanger & J. Kesselring (eds), *Music, Motor Control and the Brain*, (153-172). New York: Oxford University Press.
- Jordan, S. (2000). *Moving Music: Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet*. London: Dance Books.
- Jordan, S. (2007). *Stravinsky Dances: Re-Visions across a Century*. Alton: Dance Books.
- Jovičević, A. i Vujanović, A. (2006). *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga.
- Juslin, P. N. (2003). "Five Facets of Musical Expression: A Psychologist's Perspective on Music Performance". *Psychology of Music* 31/3 (273-302).
- Juslin, P. & Laukka, P. (2000). "Improving Emotional Communication in Music Performance through Cognitive Feedback". *Musicae Scientiae* 4 (151-183).
- Katz, M. (2004). *Capturing Sound. How Technology Has Changed Music*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, Ltd.
- Kendon, A. (2004). *Gesture: Visible Action as Utterance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kerman, J. (1985). *Musicology*. London: Fontana.
- Koffka, K. (1935). *Principles of Gestalt Psychology*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Kordić, R. (1994). *Subjekt teorijske psihoanalize*. Novi sad: Svetovi.
- Koschevitsky, G. (1995 [1967]) *The Art of Piano Playing – a scientific approach*. Los Angeles, CA: Summy-Birchard Inc.

- Kovačević, J. (2016) *Performativnost u osnovama sistema turističke animacije*, [doktorska disertacija]. Univerzitet Singidunum u Beogradu: Departman za poslediplomske studije (dostupno na: <https://singipedia.singidunum.ac.rs/izdanje/42322-performativnost-u-osnovama-sistema-turisticke-animacije>).
- Krehbiel, E. (trans. and ed). (1964). *Beethoven: The Man and the Artist As Revealed in His Own Words*. New York: Dover.
- Kuczynski, B. (2000). "What Makes Music Sound Good – A Study of Metaphor in Musical Composition and Listening". *Cognitive Science* 108. (Nepotpuna referenca navedena je u monografiji *Muzika i jezik u ljudskom umu*, 225.)
- Kukoleča, S. M. (1986). *Leksikon – izraza, pojmova i metoda* (ur. B. Milošević). Beograd: Izdavačka radna organizacija „Rad“.
- Kupren, F. (2014 [1717]). *Umetnost sviranja na klavirsu*, (prev. D. Ilić). Beograd: Studio Lirica.
- Kurth, E. (1956). *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Bachs melodische Polyphonie [1917]* 5th ed. Bern: Krompholz.
- Kurth, K. (1917). "Zur Motivbildung Bachs: Ein Beitrag zur Stilpsychologie". *Bach-Jahrbuch* (80-136).
- Lacan, Ž. (1986). *Četiri temeljna pojma psihoanalize*. Zagreb: Naprijed.
- Lacan, Ž. (1983). *Spisi*. Beograd: Prosveta.
- Larson, S. (1997). "The Problem of Prolongation in Tonal Music: Terminology, Perception, and Expressive Meaning". *Journal of Music Theory* 41/4 (101-136).
- Lazić, R. (1987). O knjizi „Videosfera“, *Polja - časopis za književnost i teoriju*, br. 340. (270-271). Novi Sad: NIŠJP „Dnevnik“ UDS.
- LeDoux, J. E. (1996). *The Emotional Brain*. New York: Simon and Schuster.
- LeDoux, J. E. (2002). *Synaptic Self: How Our Brains Become Who We Are*. New York: Viking.
- Le Guin, E. (2005). *Boocherini's Body: An Essay in Carnal Musicology*. Berkeley: University of California Press.
- Lerdah, F. & Jackendoff, J. (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Lesure, F. & Nichols, R. (eds). (1987). *Debussy Letters*, (trans. by R. Nichols). London: Faber and Faber.
- Levinskaya, M. (1930). *The Levinskaya System of Pianoforte Technique and Tone-Colour Through Mental and Muscular Control*. London: J. M. Dent and Sons.
- Lidov, D. (1987). "Mind and Body in Music". *Semiotica* 66 1/3 (69-97).
- Lidov, D. (1993). "The Discourse of Gesture". Paper delivered to the Semiotic Society of America, St. Louis.
- Little, M. and Jenne, N. (1991). *Dance and the Music of J. S. Bach*. Bloomington: Indiana University Press.
- Long, M. (1972 [1960]). *At the piano with Claude Debussy*, (trans. by O. S. Ellis). London: J. M. Dent & Sons Ltd.

- Maletic, V. (1987). *Body – Space – Expression*. Berlin/New York/Amsterdam: Mouton de Gruyter.
- Manshardt, T. (1994). *Aspects of Cortot*. Northumberland: Appian Publications.
- Marinković, S. (2014). "Status discipline Teorija i istorija izvođaštva u visokom školstvu u Srbiji". U *Zbornik radova sa skupa sa međunarodnim učešćem BARTF Umetnost i kultura danas: Duh vremena i problemi interpretacije*, (45-58). Niš: Fakultet umetnosti.
- Marković, M. (2002). *Glas glumca*. Beograd: Clio.
- Mason, W. (1897). *Touch and Technic: Artistic Piano Playing*, Op.44. Vols. I-IV. Philadelphia: Theodore Presser.
- Matthay, T. (1903). *The Act of Touch in all its Diversity*. London: Bosworth & Co.
- Maus, F. E. (1999). "Musical Performance as Analytical Communication". In S. Kemal & I. Gaskell (eds), *Performance and Authenticity in the Arts*, (129-153). Cambridge: Cambridge University Press.
- McKenzie, J. (2006) *Izvedi ili snosi posljedice: od discipline do izvedbe*, (prev. V. Valentić). Zagreb: Centar za dramsku umjetnost.
- McNeill, D. (1992) *Hand and Mind: What Gestures Reveal About Thought*. Chicago: University of Chicago Press.
- Medić, I. (2017). "Problemi interpretacije klavirskog stvaralaštva Josipa Slavenskog: Iskustva iz izvođačke prakse". In I. Medić (ur), *Josip Slavenski (1896-1955) – Povodom 120. godišnjice rođenja koompozitora*, (144-159). Beograd: Muzikološki institut SANU.
- Merleau-Ponty, M. (1968). *The Visible and the Invisible*, (trans. by K. A. Lingis). Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Merlo Ponti, M. (1978). *Fenomenologija percepcije*, (prev. A. Habazin). Sarajevo: IP Veselin Masleša.
- Meyer, L. B. (1973). *Explaining Music: Essays and Explorations*. Berkely, CA: University of California Press.
- Milanković, B. (1952). *Osnovi pijanističke umetnosti*. Beograd: Naučna knjiga, Muzikološki institut SAN.
- Milijić, B. (1993). *Semiotička estetika*. Beograd: Institut za umetnost i književnost.
- Milovanović, A. (2011). *Imaginaro polje filmske slike, čitanje i interpretacija*. Beograd: Zadužbina Andrejević.
- Mladenović Popović, T. (2008). *Klod Debisi i njegovo doba: od "Zmaja iz Alke" do "Zaljubljenog f.auna"*. Beograd: Muzička omladina Srbije.
- Popović Mladjenović, T., Bogunović, B. & Perković, I. (2014). *Interdisciplinary Approach to Music: Listening, Performing, Composing*. Belgrade: Faculty of Music.
- Monelle, R. (2006). *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Monelle, R. (2000). *The Sense of Music - Semiotic Essays*. Princeton/Oxford: Princeton University Press.

- Nattiez, J.-J. (1975). *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: UGE, collection 10/18.
- Nejgauz, G. (1970 [1958]). *O umetnosti sviranja na klaviru*, (prev. N. Misočko, D. Ilić). Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.
- Newlin, D. (1980). *Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections (1938-76)*. New York: Pendragon Press.
- Nichols, R. (1992). *Debussy Remembered*. London: Amadeus Press.
- Niven, W. D. (ed). (1956 [1890]). *Scientific Papers of James Clerk Maxwell*, vol. 1. New York: Dover Publications, Inc.
- Ortmann, O. (1925). *The Physical Basis of Piano Touch and Tone*. London: Kegan Paul.
- Ortmann, O. (1929). *The Physiological Mechanics of Piano Technique*. London: Kegan Paul.
- Parncutt, R. & McPherson, G. (eds). (2002). *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. Oxford: Oxford University Press.
- Paynter, J., Howell, T., Orton, R. & Seymour, P. (eds). (1992). *Companion to Contemporary Musical Thought Vol.1*. London and New York: Routledge.
- Pelinski, R. (2005). "Embodiment and Musical Experience". *Revista Transcultural de Música* #9. Sociedad de Etnomusicología España, dostupno na: <http://www.redalyc.org/pdf/822/82200914.pdf>
- Perlemuter, V. & Jourdan-Morhange, H. (1998). *Ravel according to Ravel*. London: Kahn & Averill.
- Persson, R. S. (2001). "The Subjective World of the Performer". In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (eds), *Music and Emotion: Theory and Research*, (275-290). New York: Oxford university Press.
- Petković, I. (2018). *Muzički univerzum Kloda Debisija: u traganju za neposrednošću 'saglasja' između uha i oka*, [doktorska disertacija]. Univerzitet umetnosti u Beogradu: Fakultet muzičke umetnosti (<http://eteze.arts.bg.ac.rs/handle/123456789/335>; access. November 2018).
- Phillip, I. (1908). *Complete School of Technic for the Piano*. Pennsylvania: Theodor Presser Company.
- Phillip, I. (1898). *Exercises for Independence of the Fingers*. USA: G. Schirmer.
- Pierce, A. (1994), "Developing Schenkerian Hearing and Performing". *Intégral* 8 (51-123).
- Pinzon, D., Vega, R., Sanchez, Y. P., & Zheng, B. (2017). "Skill learning from kinesthetic feedback". *American Journal of Surgery*, 214/4 (721-725).
- Popović Mladenović, T. (2009). *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Popović Mladenović, T. (2012). "Konsekvence Vagnerove muzičke drame u francuskoj književnosti i *Peleasu* i *Melisandi* Kloda Debisija – gde, zašto, kako i kuda?". *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 46 (81-100).
- Popović Mladjenović, T., Bogunović, B. & Perković, I. (2014). *Interdisciplinary Approach to Music: Listening, Performing, Composing*. Belgrade: Faculty of Music.

- Potter, C. (2003). "Debussy and Nature". In S. Trezise (ed), *The Cambridge Companion to Debussy*, (137-151). Cambridge: Cambridge University Press.
- Prentner, M. (2005 [1903]). *Leschetizky's Fundamental Principles of Piano Technique*. New York: Dover Publication Inc.
- Priest, D. (trans). (1999). *Louis Laloy on Debussy, Ravel and Stravinsky*. Aldershot and Brookshield: Ashgate Publishing Company.
- Rameau, J. P. (1737). *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique*, Paris: Praoult fils.
- Ratner, L. (1980). *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books.
- Repp, B. H. (1998). "Musical Motion in Perception and Performance". In D. A. Rosenbaum and C. E. Collyer (eds), *Timing of Behavior: Neural, Psychological, and Computational Perspectives*, (125-144). Cambridge, Mass: MIT Press.
- Reybrouck, M. (2001). "Musical Imagery between Sensory Processing and Ideomotor Simulation". In R. I. Godøy & H. Jørgensen (eds), *Musical Imagery*, (117-135). Lisse, The Netherlands: Swets & Zeitlinger.
- Riemann, H. (1844). *Musikalische Dynamik und Agogik*. Hamburg: D. Rahter.
- Rink, J. (ed). (2002). *Musical Performance - A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rink, J. (2004). "The State of Play in Performance Studies". In J. Davidson (ed), *The Music Practitioner: Research for the Music Performer, Teacher and Listener*, (37-51). Aldershot: Ashgate.
- Ristić, M. (ured). (1986). *Videosfera - video-društvo-umetnost*. Beograd: SIC.
- Roberts, P. (2001/1996). *Images. The Piano Music of Claude Debussy*. Portland/Oregon: Amadeus Press.
- Rosen, C. (2002). *Piano Notes: The World of the Pianist*. New York/London/Toronto/Sydney: Free Press.
- Rothfarb, L. (2002). "Energetics". In T. Christensen (ed), *The Cambridge History of Western Music Theory*, (927-955). Cambridge: Cambridge University Press.
- Rothfarb, L. (trans. and intro). (1991). *Ernest Kurth: Selected Writings*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rothstein, W. S. (1989). *Phrase Rhythm in Tonal Music*. New York: Schirmer Books.
- Safonov, V. I. (2012 [1915]). *Nova formula sviranja na klaviru*, (prev. D. Ilić). Beograd: Studio Lirica.
- Sandor, G. (1981). *On Piano Playing: Motion, Sound and Expression*. New York/London: Schirmer Books/Collier Macmillan Publishers.
- Sartre, J.-P. (1978). *The Psychology of Imagination*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Saslaw, J. (1996). "Forces, Containers, and Paths: The Role of Body-Derived Image Schemas in the Conceptualization of Music". *Journal of Music Theory* 40/2 (217-244).
- Schenker, H. (1921), *Der Tonwille*, Bd. 1. Vienna: A. Gutmann Verlag.

- Schenker, H. (1979). *Free Composition* [1935], (trans. end ed. by E. Oster). New York: Longman.
- Schenker, H. (1954). *Harmony* [1906], (trans. by E. M. Borgese, ed. by O. Jonas). Chicago: University of Chicago Press.
- Schenker, H. (2000). *The Art of Performance*, (trans. by I. S. Scott). New York/Oxford: Oxford University Press.
- Schenker, H. (1994 [1925]), *The Masterwork in Music*, (ed. by W. Drabkin). Cambridge: Cambridge University Press.
- Schlossman, B. (2005). "Baudelaire's place in literary and cultural history". In R. Lloyd (ed), *The Cambridge Companion to Baudelaire, (175-185)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schmitz, E. R. (1966). *The piano works of Claude Debussy*. New York: Dover.
- Serdar, A. (2012). *Razvoj pijanističke tehnike*. Podgorica: Muzički centar Crne Gore.
- Shove, P. & Repp, B. H. (1995). "Musical Motion and Performance: Theoretical and Empirical Perspectives". In J. Rink (ed), *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, (55-83). Cambridge: Cambridge University Press.
- Smalley, D. (1992). "The Listening Imagination: Listening in the Electroacoustic Era". In J. Paynter, T. Howell, R. Orton & P. Seymour (eds), *Companion to Contemporary Musical Thought*, (514-553). London: Routledge.
- Sloboda, J. A. (1996). "Does Music Mean Anything?". Proceedings 4th Conference on Philosophy and Psychology, University of Barcelona.
- Snyder, B. (2000). *Music and Memory: An Introduction*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Stern, D. N. (1985). *The Interpersonal World of the Infant: A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. New York: Basic Books.
- Šobajić, D. (1996). *Temelji savremenog pijanizma*. Novi Sad: Svetovi.
- Šonberg, H. (2005). *Veliki pijanisti*, (prev. G. Trbojević). Beograd: Dereta.
- Šuvaković, M. (2011). *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art.
- Šuvaković, M. (1995). *Postmoderna*. Beograd: Narodna knjiga Alfa.
- Tarasti, E. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Tarasti, E. (1997). "The Emancipation of the Sign: On the Corporeal and gestural Meanings in Music". *Applied Semiotics/Sémiotique appliquée* 2:4 (15-26).
- Trevarthen, C. (1986a). "Development of Intersubjective Motor Control in Infants". In M. G. Wade & H. T. A. Whiting (eds), *Motor Development in Children: Aspects of Coordination and Control*, (209-261). Dordrecht: Martinus Nijhoff [Proceedings of the NATO Advanced Study Institute on Motor Skill Acquisition in Children. Maastricht, Netherlands, 1985].
- Trevarthen, C. (1986b). "Form, Significance and Psychological Potential of Hand Gestures of Infants". In J.-L. Nespoulous, P. Perron & A. R. Lecours (eds), *The Biological Foundations of Gestures: Motor and Semiotic Aspects*, (149-202). Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates.
- Trifunović, L. (1987). *Slikarski pravci XX veka*. Priština/Beograd: Jedinstvo.

Vallas, L. (1973). *Claude Debussy, his life and works*. London: Dover.

Williamson, A. (ed). (2004). *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance*. Oxford: Oxford University Press.

Wright, B. (2005). "Baudelaire's poetic journey in *Les Fleurs du Mal*". In R. Lloyd (ed), *The Cambridge Companion to Baudelaire*, (31-50). Cambridge: Cambridge University Press.

Zakić, M. (2011). "Primena semiotičke teorije Čarlsa Sandersa Pirsu u etnomuzikologiji". Rad objavljen kao deo projekta *Muzika i igrčka tradicija multikulturalne Srbije* br. 17024 (2011-2014). ([www.music.sanu.ac.rs](http://www.music.sanu.ac.rs). October 2018).

Zbikowski, L. M. (1997). "Conceptual models and Cross-Domain Mapping: New Perspectives on Theories of Music Hierarchy". *Journal of Music Theory* 41/2 (193-225).

Zbikowski, L. M. (1998). "Metaphor and Music Theory: Reflections from Cognitive Science". *Music Theory Online* 4/1.

Zbikowski, L. M. (2002). *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. New York: Oxford University Press.

Zuckerandl, V. (1956). *Sound and Symbol*, 2 vols. (trans. by W. R. Trask). New York: Pantheon Books.

Žižek, S. and Dolar, M. (2002). *Opera's Second Death*. New York/London: Routledge.

*The Taubman Technique – Virtuosity in a Box*. An in-depth Analysis of a Technique for Virtuosity and the Prevention of Injuries Among Musicians. DVDs 1, 2 & 5.

Snimci izvođenja dostupni su na sledećim adresama:

Пјја Итин (Итин, 2016):

[https://www.youtube.com/watch?v=O\\_5rbNAzBw](https://www.youtube.com/watch?v=O_5rbNAzBw)

Лили Богданова (Богданова, 2014):

<https://www.youtube.com/watch?v=bgixOUgrOlg&t=60s>

Данијел Баренбојм (Barenboim, 1999):

<https://www.youtube.com/watch?v=EZ5h10GITO4&t=132s>

Артуро Микеландџели (Michelangelo, 1978):

<https://www.youtube.com/watch?v=jbevYTMxvV8&t=129s>

Notni prilozi preuzeti su iz zbirke koja je objavljena 1910. godine pod nazivom *Préludes pour Piano (1er Livre) par Claude Debussy* (Paris: Durand & Cie).



## Biografija kandidata

Marija Dinov Vasić rođena je 1980. godine. Studije klavira završila je na Fakultetu umetnosti u Nišu u klasi prof. Dragoslava Aćimovića. Diplomirala je 2003. sa prosečnom ocenom 9,82 i ocenom 10 na diplomskom ispitu. Tokom studija više puta je ubrajana među najbolje studente Univerziteta u Nišu. Bila je stipendista Ambasade Kraljevine Norveške. Nosilac je povelje Univerziteta u Nišu kao najbolji diplomirani student Fakulteta umetnosti za akademsku 2002/03. školsku godinu. Postdiplomske studije klavira pohađala je u klasi prof. Ženi Zaharieve na Nacionalnoj muzičkoj akademiji *Pančo Vladigerov* u Sofiji (Bugarska), gde je i magistrirala 2006. sa prosečnom ocenom 10 (i ocenom 10 na završnom magistarskom ispitu). Odbranila je magistarsku tezu "Osobnosti muzičkog jezika u klavirskim delima Kloda Debisija" takođe sa najvišom ocenom. Tokom postdiplomskih studija bila je stipendista Ministarstva obrazovanja Republike Bugarske i mađarske organizacije *Soros Supplementary Grants Program*.

Interdisciplinarnе doktorske studije *Teorija umetnosti i medija* upisala je 2015. godine i obavila je sve obaveze predviđene programom studija s prosečnom ocenom 10.

Marija Dinov Vasić nagrađivana je na pijanističkim takmičenjima u Srbiji (Niš 1995, Beograd 1999) i inostranstvu (Italija 1996, Francuska 1998), kao solista i kamerni muzičar. Nastupila je kao solista sa Niškim simfonijskim orkestrom. Usavršavala se na majstorskim kursovima klavira kod Nauma Ljvoviča Štarkmana i Aleksandra Dorenjskog (1995), a kurs izvođačke interpretacije slušala je kod Dragoljuba Katunca. Učestvovala je u radu letnjih klavirskih škola — EPTA, Beograd (1995) i letnje muzičke akademije u Rusalki (Bugarska, 2003). Produktivnu saradnju sa prof. Klausom Šildeom započela je u Ohridu (Makedonija, 2014). Ova saradnja je nastavljena narednih godina (2015-2017) u okviru festivala "Piano Summer" (Srbija, Vranje) u čijem radu Marija Dinov Vasić aktivno učestvuje kao jedan od osnivača. Festival je podržan od strane Ministarstva kulture i informisanja Republike Srbije i Srpske akademije nauka i umetnosti.

Od januara 2005. godine radi kao asistent na Katedri za klavir Fakulteta umetnosti u Nišu. U radu sa studentima je pokazala profesionalizam i posvećenost što potvrđuju njihovi brojni nastupi u zemlji i inostranstvu među kojima se izdvaja integralno izvođenje svih dela za klavir i orkestar L.V. Betovena (od kojih četiri premijerno) u Nišu i Skopju (2009). Za tu priliku

uradila je redakciju Betovenovog ranog klavirskog koncerta u Es-duru, WoO 4 (redakciju solističke i klavirski izvod orkestarske deonice) koji u ovakvom aranžmanu nije objavljivan. Od 2003. godine kontinuirano je angažovana na Fakultetu umetnosti u Nišu kao saradnik na predmetu Klavir-uporedni predmet i kao umetnički saradnik - korepetitor na Katedrama za gudačke instrumente (na predmetima Violina i Kontrabas), duvačke instrumente (na predmetu Horna), na predmetu Gitara i na Katedri za solo pevanje.

Marija Dinov Vasić permanentno nastupa na koncertima kao solista, kamerni muzičar i klavirski saradnik. Zabeleženi su njeni nastupi (putem TV i radio stanica) širom Srbije i u zemljama iz okruženja (BiH, Makedonija, Bugarska). Održala je na desetine solističkih i celovečernjih kamernih koncerata izvodeći stilski i formalno raznolik i širok repertoar.

Afinitete prema teorijskim disciplinama pokazala je kroz istraživački rad u oblasti istorije i teorije pijanizma priređujući koncertna predavanja na kojima svoja zapažanja ilustruje izvođenjem kraćih segmenata ili celovitih kompozicija, za koje je dobijala dobre kritike u domaćoj štampi. Posebno se ističe niz ovakvih predavanja (održanih u Srbiji i Bosni i Hercegovini 2012. godine) posvećenih klavirskoj muzici Kloda Debisija (povodom 150 godina od rođenja kompozitora) sa akcentom na interpretacijskim specifičnostima. Zapaženo je i njeno predavanje (opet povodom 300 godina od rođenja kompozitora) na temu "Piano work of C.P.E. Bach as a reflection of modern pianism" održano u Makedoniji 2014. u okviru međunarodnog festivala *Piano Summer Ohrid*. Ova saradnja se nastavlja u narednim edicijama festivala (Vranje) kada je izlagala na teme: "Alexander Scriabin - a world of interaction between composer, pianist and philosopher" (2015), "Margherit Long - velika dama francuskog pijanizma" (2016), "Pianism as narrative practice" (2017) i "Image of *The Girl with flaxen hair* in the sound of debussism" (2018).

Od 2018. godine Marija Dinov Vasić objavljuje kritičke tekstove o muzičkom izvođaštvu na niškom portalu *Južne vesti*.

**Učestvovala je u radu tri naučne konferencije i objavila je četiri naučna rada od kojih su dva objavljena u naučnim časopisima kategorije M51.**

- Dinov Vasić, Marija (2018). Pijanizam u *mreži* novih medija, izlaganje na naučnom skupu NISUN 8, Filozofski fakultet u Nišu. Rad je prihvaćen za objavljivanje u zborniku (2019).
- Dinov Vasić, Marija. (2018). Slika *Devojke sa lanenom kosom* u zvuku debisizma, *Lipar*, 63/3, str. 57-72. Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet.
- Dinov Vasić, Marija. (2017). Pijanizam kao narativna praksa, *Nasleđe*, 36, str. 339-351. Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet.

- Dinov Vasić, Marija. (2017). Procesi transkulturalizacije na primeru melodije "Twinkle, Twinkle Little Star", *Kultura*, 156, str. 210-224. Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka.
- Dinov Vasić, Marija, (2014). Umetnost klavirke interpretacije, knjiga apstrakta sa *Drugog nacionalnog naučnog skupa sa međunarodnim učešćem BARTF: Umetnost i kultura danas: duh vremena i problemi interpretacije*. Niš: Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu, str. 27-28.
- Dinov Vasić, Marija, (2012). Značaj klavirske muzike Kloda Debisija u pijanističkom razvoju, izlaganje na *VI naučnom skupu Katedre za teorijske predmete Fakulteta umetnosti u Nišu*.

Govori i piše engleski i bugarski jezik, služi se italijanskim i nemačkim jezikom.

## Изјава о ауторству

Потписана Марија Динов Васић  
број индекса F3/15

**Изјављујем,**

да је докторска дисертација под насловом:

Студије извођачких уметности:  
перформативност и функција телесног геста у пијанизму

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена докторска теза у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршила ауторска права и користила интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 28.06.2019. год.

*Марија Динов Васић*

---

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора Марија Динов Васић

Број индекса F3/15

Докторски студијски програм Теорија уметности и медија

Наслов докторске дисертације

Студије извођачких уметности:

перформативност и функција телесног геста у пијанизму

Ментор др Марија Масникоса, ванр. проф.

Коментор: \_\_\_\_\_

Потписани (име и презиме аутора) Марија Динов Васић

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.

У Београду, 28.06.2019. год.

Потпис докторанда

Марија Динов Васић

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију под називом:

Студије извођачких уметности:

перформативност и функција телесног геста у пијанизму

---

која је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију предала сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 28.06.2019. год.

Потпис докторанда

*Марија Дичов Ђорђевић*

---