

---

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU



Interdisciplinarne studije  
Teorija umetnosti i medija

*Doktorska disertacija:*

**Teorija izvodačkih praksi u muzici  
(performativnost pijanizma)**

autor:

Julija Matejić

mentor:

dr Tijana Popović Mladenović, red. prof.

komentor:

dr Miodrag Šuvaković, red. prof.

Beograd, oktobar 2023. godine

---

## Sažetak

Nasuprot (tradicionalnom) poistovećivanju muzičkog dela s partitурom, koncept muzike *kao* izvođenja neuporedivo više odgovara muzičkoj praksi kakvu poznajemo. Kao umetnički ritual, muzičko izvođenje je tipičan primer *izvođenja* (u smislu telesne radnje koja proizvodi značenje). Proučavanje muzičkog izvođenja nije novina za muzičare, muzikologe i teoretičare (što pokazuje iscrpan pregled literature); ipak, interdisciplinarnе studije izvođenja – tačnije, studije *o* izvođenju – omogućile su potpuno nove pristupe razumevanju ovog fenomena.

Za razliku od preovlađujućeg pozitivističko-formalističkog pristupa u muzikologiji i ignorisanja muzičkog izvođenja u oblasti studija o izvođenju, ova disertacija zasnovana je na konceptu *performativnosti* – jednoj od centralnih tema studija o izvođenju – s polaznom hipotezom da izvođač ima određenu *moć* da *čini* nešto *u* izvođenju i interpretiranju muzike. Identifikujem pet kategorija *performativnosti muzičkog izvođenja*: 1) stvaranje muzičkog značenja u izvođenju, 2) proizvodnju znanja umetničkim istraživanjem, 3) transportaciju i 4) transformaciju izvođača u procesu izvođenja, kao i 5) dejstvo izvođenja na slušaoce – afekt.

Kao odgovor na širok spektar pristupa razumevanju ontološkog statusa muzičkog dela, nudim teorijski okvir koji spaja aktuelnosti i virtuelnosti – fiziku i metafiziku. Kroz ideju da se izvođenjem ne predstavlja, već (pro)izvodi značenje, štaviše, da je muzičko delo fluidni entitet koji se neprestano iznova oblikuje i nadograđuje, akcenat je na performativnoj dimenziji muzike. Naime, svaka performativna interpretacija u *fuziji* s partitурom rezultira izvedbom (kao *višim entitetom*), uz oslobađanje *energije* u vidu afekta (direktnog dejstva muzike na telo slušaoca). U svojoj jedinstvenosti i neponovljivosti, izvedba tako predstavlja samostalnu verziju (tj. *eho*) muzičkog dela – tačnije: (((dela))). Ovaj teorijski okvir dodatno je potvrđen (kvantitativnom i kvalitativnom) empirijskom analizom Rihterovih (Sviatoslav Richter) i Guldovih (Glenn Gould) izvedbi Bahovog (Johann Sebastian Bach) *Italijanskog koncerta*.

Budući da muzičari aktivno učestvuju u kreativnom procesu stvaranja (značenja) muzike, zaključujem da (u muzici) nisu samo kompozitori autori, već i izvođači – kao autori izvedbi – koji muziku čine auditivnom umetnošću i predaju je slušaocima na dalje *interpretiranje*.

**Ključne reči:** izvođenje, pijanizam, performativnost, umetničko istraživanje, virtuoznost, aura, afekt

## Abstract

Contrary to the (traditional) identification of a musical work with its score, the concept of music *as* performance is incomparably more aligned with the music practice as we know it. As an artistic ritual, a musical performance is a typical example of a *performance* (in the sense of a bodily action that produces meaning). The study of musical performance is not new to musicians, musicologists, and theorists (as the exhaustive bibliographical review shows); however, the interdisciplinary performance studies have enabled entirely new approaches to understanding this phenomenon.

Countering the prevailing positivist-formalist approach in musicology as well as the overlooking of the musical performance itself in the field of performance studies, this dissertation is based on the concept of *performativity* – one of the central themes of performance studies – with the starting hypothesis that the performer has a certain *power* to *do* something *in* performing and interpreting music. I identify five different categories of performativity of a musical performance: 1) the creation of the musical meaning in a performance, 2) the production of the knowledge in the process of artistic research, 3) the transportation and 4) the transformation of the performer in the process of performing, as well as 5) the effect of a musical performance on listeners – affect.

In response to a wide range of approaches to understanding the ontological status of a musical work, I offer a theoretical framework that combines actuality and virtuality – physics and metaphysics. The emphasis is on the performative dimension of music through the idea that the performance does not represent, but produces meaning, moreover, that a musical work is a fluid entity that is continuously reshaped and built upon. Namely, every single performative interpretation in *fusion* with the score results in a performance (as a *higher entity*), with the release of *energy* in the form of the affect (direct effect of music on the listener's body). In its uniqueness and unrepeatability, the performance thus represents an independent version (i.e., an *echo*) of the musical work – more precisely: (((work))). This theoretical framework is additionally confirmed by (both the quantitative and the qualitative) empirical analysis of Sviatoslav Richter's and Glenn Gould's performances of Bach's *Italian Concerto*.

Since musicians actively participate in the process of creating (the meaning of) music, I conclude that (in music) it is not only the composers who are the authors, but also the

performers – as authors of performances – who turn music into an auditory art and bestow it upon listeners for further interpretation.

**Key words:** performance, pianism, performativity, artistic research, virtuosity, aura, affect

# Sadržaj

<b>1. Uvod.....</b>	<b>8</b>
1.1. Predmet i ciljevi istraživanja .....	18
1.2. Hipotetički okvir istraživanja .....	19
1.3. Metode i tehnike istraživanja.....	19
<b>2. Istraživanje „o” izvodenju: teorijska rasprava .....</b>	<b>21</b>
2.1. Pregled literature o muzičkom izvodenju .....	21
2.1.1. Pedagogija: metodičari i <i>istoričari</i> .....	23
2.1.2. Izvođačka praksa: <i>HIPsteri</i> i <i>mejnstrimeri</i> .....	31
2.1.3. Nauka i istraživanje: <i>konzervativci</i> , <i>liberali</i> , <i>blasfemičari</i> i <i>insajderi</i> .....	48
2.2. Studije o izvodenju – interdisciplinarne teorije .....	75
2.2.1. Opšti pojmovi – prevod i pokoji previd .....	75
2.2.2. Od Šeknera, unedogled.....	85
2.2.3. Performativnost teorije performativa.....	97
2.3. Muzičko izvodenje: (ko)relacija partitura→izvodenje .....	104
2.3.1. <i>Interpretazione musicale</i> : slojevitost i višeznačnost pojma .....	126
2.3.2. Dijada partitura↔izvodenje: (meta)ontološki pristup.....	141
2.3.3. Izvođač kao autor u vrtlogu performativnosti .....	183
2.4. Muzičko izvodenje: (ko)relacija izvodenje→publika .....	204
2.4.1. (R)evolucija virtuozna: teorija i tehnika virtuoznosti za XXI vek .....	210
2.4.2. Koncert vs. snimak: fonografski efekti i aura muzičkog dela, izvodenja i izvedbe .....	226
2.4.3. Afekt kao svrha i cilj muzičkog izvodenja .....	248
<b>3. Istraživanje izvodenja kao istraživanje „za” studije o izvodenju.....</b>	<b>263</b>
3.1. Empirijska analiza muzičkog izvodenja .....	277
<b>4. Zaključak .....</b>	<b>305</b>
<b>5. Spisak literature .....</b>	<b>310</b>
<b>6. Biografija autora i prateća dokumentacija.....</b>	<b>349</b>

## Spisak ilustracija

Ilustracija 1 Jednosmerni sistem komunikacije od kompozitora, preko izvođača, do publike .....	144
Ilustracija 2 Paradigma reprodukcije muzičkog dela kao proizvoda .....	144
Ilustracija 3 <i>Kvarenje</i> originala – od početne ideje kompozitora do unutrašnjeg sluha slušaoca .....	148
Ilustracija 4 Muzičko delo kao večni i apstraktni tip .....	151
Ilustracija 5 Muzičko delo kao stvoriv apstraktni tip .....	152
Ilustracija 6 Ukidanje/vraćanje vremenske dimenzije muzici .....	156
Ilustracija 7 Muzičko delo kao materijalistički konstrukt .....	157
Ilustracija 8 Muzičko delo kao kontinuum između proizvoda i procesa .....	159
Ilustracija 9 Od izvođenja do eksperimentisanja .....	165
Ilustracija 10 Eksperimentisanje u izvođačkoj praksi .....	166
Ilustracija 11 Proces kostvaranja muzičkog dela .....	175
Ilustracija 12 Izvođenje kao proces fuzije .....	177
Ilustracija 13 Proces kostvaranja muzičkog dela .....	177
Ilustracija 14 Hronološki sled u procesu kostvaranja i nadogradnje muzičkog (((dela))) .....	181
Ilustracija 15 Upporedna analiza tri izvođenja u SV-u .....	269
Ilustracija 16 Kombinovanje spektrograma sa drugim komplementarnim vizuelizacijama .....	270
Ilustracija 17 Crv ili trag izvođenja Brendela i Gulda .....	271
Ilustracija 18 Vremenski pejzaži izvođenja Biret i Rubinštajna .....	272
Ilustracija 19 Kombinovani pejzaž Nevgauzovog izvođenja Šopenove Mazurke op. 63 br. 3 .....	272
Ilustracija 20 Korelaciona mreža izvođenja .....	273
Ilustracija 21 Grafički prikaz fluktuacije tempa u izvođenjima Hajfeca i Milštajna .....	274
Ilustracija 22 Dijagram tempa 16 izvođenja Šopenove <i>Berseze</i> u Des duru, op. 57 .....	275
Ilustracija 23 Dijagram tempa 64 izvođenja Šopenovog <i>Previda</i> br. 6 .....	275
Ilustracija 24 Grafički prikaz tri Rihterova izvođenja I stava .....	282
Ilustracija 25 Grafički prikaz dve Guldove izvedbe I stava .....	283
Ilustracija 26 Grafički prikaz tri Rihterova izvođenja II stava .....	283
Ilustracija 27 Grafički prikaz 2 Guldove izvedbe II stava .....	284
Ilustracija 28 Grafički prikaz tri Rihterova izvođenja III stava .....	284
Ilustracija 29 Grafički prikaz dva Guldove izvedbe III stava .....	285
Ilustracija 30 Rihterova izvođenja prvih osam taktova I stava .....	286
Ilustracija 31 Guldove izvedbe prvih osam taktova I stava .....	287
Ilustracija 32 Terasasta dinamika u Rihterovim izvođenjima I stava .....	288
Ilustracija 33 Terasasta dinamika u Guldovim izvedbama I stava .....	288
Ilustracija 34 Rihterova izvođenja prvih šest taktova II stava .....	290
Ilustracija 35 Guldove izvedbe prvih šest taktova II stava .....	291
Ilustracija 36 Spektrogramski prikaz trećeg i četvrtog takta II stava u Guldovoj izvedbi (1981) i Rihterovom (1991) izvođenju .....	292
Ilustracija 37 Rihterova izvođenja prva 24 takta III stava .....	295
Ilustracija 38 Guldove izvedbe prva 24 takta III stava .....	295
Ilustracija 39 Terasasta dinamika u Rihterovim izvođenjima III stava .....	296
Ilustracija 40 Terasasta dinamika u Guldovim izvedbama III stava .....	296

*TACET*

# 1. Uvod

To što više ne sviram ne znači da ne *izvodim*. Možda je baš bilo neophodno da spustim poklopac klavijature da bih ispisala stranice koje slede. Svesno prekidam tišinu... i to ne samo sopstvenu – muk mog klavira i ovog belog papira koji (svaki na svoj način) svedoče o ličnom, kompleksnom putu od pijanistkinje do teoretičarke umetnosti, već i diskurzivnu tišinu – nedostatak teorijske promisli, istraživanja i pisane reči o muzičkom izvođenju u domaćoj stručnoj literaturi. Stoga, nadam se da će na stranicama koje slede moći da se prepozna kako glas teoretičarke (u nastajanju), tako i glas pijanistkinje (u nestajanju). U nastojanju da opovrgnem uvreženo mišljenje da su izvođači isključivo akteri (izvršioc), a ne mislioci ili znalci (u teorijskom smislu; Kivy, 1995, str. xiii), nastavljam u manje ličnom, ispovednom tonu.

Pijanizam podrazumeva više od pukog ozvučavanja nota, kao što muzika podrazumeva više od notnog zapisa. Stoga, aluzija na Džona Kejdža (John Cage) – koji je pre više od pola veka pozvao koncertnu publiku da obrati pažnju na ambijentalne zvukove oko sebe – nije slučajna. Ova disertacija je osmišljena kao poziv čitaocima da *oslušnu* kontekst muzičkog izvođenja. Zapravo, ona podrazumeva mnogo više od pijanizma – teorije i stavovi koje predstavljam i zastupam primenljivi su i na druge instrumente – tj. na muzičko izvođenje uopšte. S jedne strane, ona je namenjena izvođačima – s idejom da odlože svoje instrumente i *čuju* više od samog zvuka koji proizvode – dakle, sve ono što ih okružuje u svetu izvođačkih umetnosti, a što može da doprinese njihovoj kreativnosti i samosvesti. S druge strane, disertacija je podjednako namenjena i istraživačima (muzikolozima i teoretičarima), s namerom da ukažem na neophodnost istraživanja muzičkog izvođenja, štaviše, na značaj nedovoljno prisutnog (ali dragocenog) diskursa izvođača.

Istraživanje započinjem sistematizacijom dosadašnjih doprinosa literaturi o izvođenju, ističući koliko su muzičari (kao izvođači) i muziciranje (kao izvođenje) doskora bili zanemareni u savremenoj muzikologiji i studijama izvođenja. U tom smislu, poglavlje 2.1 (posvećeno sistematizaciji radova o muzičkom izvođenju) i poglavlje 2.2 (posvećeno sistematizaciji radova u oblasti studija izvođenja) postavljaju teorijsku osnovu na kojoj gradim svoju argumentaciju u poglavljima koja slede.



Literaturu posvećenu muzičkom izvođenju grupišem u tri komplementarne kategorije – iz perspektive: 1) pedagogije, 2) prakse i 3) nauke. Ovaj iscrpni pregled (potpoglavlje 2.1.1) obuhvata kako imanentne teorije muzičkog izvođenja (teorije nastale za potrebe muzičkog izvođenja i kao njegov integralni deo), tako i interdisciplinarne teorije koje su poslednjih decenija sve prisutnije u nauci o muzici. Najočiglednije primere imanentnih teorija muzičkog izvođenja – tzv. *teorija iz izvođačkih umetnosti* – pronalazim u okvirima pedagogije i prakse, ponajviše u spisima, traktatima i priručnicima istaknutih metodičara koji su prenošenjem sopstvenog znanja i neposrednog iskustva uticali na muzičko obrazovanje generacija izvođača, oblikujući njihove izvođačke tehnike. Pregled obuhvata najuticajnije udžbenike namenjene savladavanju tehnike sviranja – počev od najstarijih dostupnih traktata iz XVIII i prve polovine XIX veka, sve do tzv. *proširenih tehnika* (engl. *extended techniques*) sviranja različitih instrumenata. U tekstu su navedeni i primeri iz literature posvećeni različitim izvođačkim školama – poput autopoetske zaostavštine ili istraživanja o karakteristikama, nastanku, razvoju i genealogiji različitih izvođačkih škola. Kao dodatak primarnim pedagoškim i metodskim priručnicima, izdvajam i radove koje smatram sekundarnom literaturom u pedagogiji muzičkog izvođenja – prikaze istorijskog razvoja muzičkih instrumenata (a samim tim posredno i tehnike izvođenja), zatim osobenih stilova pojedinačnih izvođača, ali i prakse izvođenja muzike određenog perioda. Na taj način, podjednak značaj dajem i primarnim i sekundarnim izvorima – neizostavnim u muzičkom obrazovanju pojedinca – koji zajedno, logičnim sledom, čitaoca uvode u narednu temu.

Potpoglavlje 2.1.2 takođe je posvećeno imanentnim teorijama, ali iz ugla prakse (profesionalnog) izvođenja, s akcentom na *autentičnom*, odnosno *istorijski informisanom izvođenju* (engl. *historically informed performance* – skraćeno: HIP), zasnovanom na uverenju da muziku treba izvoditi na način na koji je bila izvođena u vreme kada je nastala. Ovakav pozitivistički pristup – na međi muzikologije i izvođaštva – baziran je na proučavanju izvođačke prakse i instrumenata određenog perioda (a na osnovu pomenutih traktata, priručnika i drugih dostupnih istorijskih artefakata). Uvid u ovaj diskurzivni okvir jedne od najznačajnijih teorija o muzičkom izvođenju XX veka pružam kroz prikaz višedecenijske debate između

predstavnik pokreta za ranu muziku – rečju: *HIPstera*<sup>1</sup> – s jedne strane, i zagovornika dominantne (engl. mainstream) izvođačke prakse – rečju: *mejstrimera*. Ostaje da vidimo da li su ekstremni *puristi* usmereni isključivo ka prošlosti i poštovanju kompozitorovih *zamisli* (šta god podrazumevali pod ovom frazom) uspeli da ograniče slobodu izvođača nametanjem strogih pravila, ili su pojedini vrhunski muzičari svojim inspirativnim interpretacijama zapravo otvorili potpuno nove vidike savremenim izvođačima rane muzike.

U potpoglavlju 2.1.3, doprinose literaturi o muzičkom izvođenju sagledavam iz ugla nauke i istraživanja. Disciplinarni zaokret, koji se od sredine 1980-ih godina odigrao unutar nauke o muzici, predstavljam kroz prizmu muzičkog izvođenja (tačnije, bavljenja temom muzičkog izvođenja), i to uodnošavanjem različitih pristupa – predstavnika (pretežno evropske) *istorijske* i *sistemske* muzikologije<sup>2</sup> – rečju: *konzervativaca*, ali i zagovornika *nove, kritičke* muzikologije (prvenstveno *iz Novog sveta*) koji su postavili temelje za korenitu reformu unutar discipline, zalažući se za interdisciplinarnost i veću slobodu – rečju: *liberala*. Možemo da kažemo da su udruženi uticaji konzervativnih<sup>3</sup> i liberalnih muzikologa i teoretičara (kako na evropskom, tako i na američkom kontinentu) doveli do istinskog ekleticizma savremene (aktuelne) muzikologije. Uvođenjem novih koncepata, diskusija i istraživačkih pitanja u muzikološki i teorijski diskurs, oni su svi zajedno doprineli diversifikaciji tema i metoda u proučavanju nedovoljno istraženih oblasti (uključujući i praksu muzičkog izvođenja), a pod uticajem estetike, poststrukturalizma, studija kulture, feminizma, studija roda, postkolonijalnih studija, kritičke teorije i studija izvođenja. Studije izvođenja u muzici, kao zasebna muzikološka subdisciplina, iznedrile su nepregledan broj radova, a njihova sistematizacija u disertaciji predstavlja samo uvod u detaljniji pregled ključnih doprinosa naučnoj literaturi u okvirima empirijske muzikologije – prvenstveno u vidu analize muzičkog izvođenja (engl. performance analysis).

---

<sup>1</sup> Reč *HIPster* nastala je spajanjem akronima *HIP* koji se u literaturi koristi za *istorijski informisano izvođenje* i engleske reči *hipster* koja od 1990-ih godina označava pripadnike *retro* supkulture (tačnije kontra-kulture suprotstavljene *mainstream* tokovima), koju karakterišu nezavisnost od dominantnih društvenih trendova i oživljavanje davno zaboravljenih stilova muzike, odevanja itd.

<sup>2</sup> Sistemsku muzikologiju vezujemo prvenstveno za Austriju i Nemačku.

<sup>3</sup> Prvenstveno mislim na predstavnike hibridnih subdisciplina poput *HIP*-a i psihomuzikologije (iz koje su se u Evropi razvile studije izvođenja u muzici) ili *analitički informisanog izvođenja* (kao subdiscipline muzičke teorije u Sjedinjenim Američkim Državama).

Moj fokus nije na notnom zapisu i partituri (kao tradicionalno shvaćenom muzičkom delu), već na procesu izvođenja. U okvirima nauke o muzici i studija izvođenja, takav pristup muzičkom izvođenju poslednjih decenija sve je prisutniji u anglosaksonskoj literaturi, dok su u našoj sredini studije muzičkog izvođenja još uvek u povoju. Muzičko izvođenje kod nas tema je najčešće muzičko-pedagoških rasprava, autorefleksivnih tj. autopoetičkih zapažanja izvođača, kao i doktorskih umetničkih projekata. Disertaciju u velikoj meri oslanjam na rad britanskog muzikologa Nikolasa Kuka (/Nicholas Cook/; 2003; 2013a) koji značaj i doprinos studija izvođenja vidi prvenstveno u osnovnoj ideji da se potpuno značenje muzike stvara i dobija tek u realnom vremenu čina izvođenja i slušanja. Pozivajući se na studije izvođenja (pre svega u pozorištu), on komponovanje i muzičko izvođenje definiše kao podjednako integrisane dimenzije muzike i njenog značenja. Takvo tumačenje pod pojmom *muzika* podrazumeva i muzičko delo (u smislu partiture odvojene od izvođenja, engl. music *and* performance), ali i izvođenje (engl. music *as* performance; str. 204–205; str. 10). Dodatno razrađujući koncept muzike *kao* izvođenja, zagovornici ove ideje su – poput svojevrsnih *blasfemičara* – uzdrmali osnove tradicionalne muzikologije, osporavajući ideju o partituri kao *svetinji*. Prema njima, značenje muzike nije fiksirano u (opipljivom) notnom zapisu, već se uvek iznova rađa u procesu (efemernog) muzičkog izvođenja i njegove recepcije. Ovakav pristup je doveo do prave *erupcije* teorijskih tekstova i naučnih projekata koji su u muzikološke okvire uveli sasvim nove istraživačke metode. Stoga, u tekstu dajem prikaz nekoliko najuticajnijih projekata empirijskog istraživanja muzičkog izvođenja.

Budući da su autori pojedinih projekata u svoja istraživanja uključili i umetnike, diskurs umetnika i njegov značaj izdvajam kao zasebnu temu – najpre kroz razgraničenje pojmova *istraživanja zasnovanog na umetnosti* (engl. art-based ili arts-based research) i *umetničkog istraživanja* (engl. artistic research), ali i kroz pregled reprezentativnih radova i projekata u datoj oblasti. Početkom XXI veka, stvorena je hibridna vrsta *umetnika-istraživača* što je dovelo do kvalitativnog pomaka i suštinske inovacije u istraživanju u umetnosti, zahvaljujući dragocenom i nezamenljivom *insajderskom* doprinosu koji nam je omogućio da *čujemo* (i verbalni i muzički) glas umetnika. Interpretacija muzičkog dela i lični interpretativni stil u tesnoj su vezi s pojmom umetničkog istraživanja koje, u poslednje vreme, sve više prostora dobija u akademskim krugovima, istraživanjima i kurikulumima. Umetničko istraživanje je od izuzetnog značaja za stvaranje novih znanja o umetnostima i otvara potpuno nove istraživačke mogućnosti, dajući uvid u sam proces stvaranja, budući da umetnik-istraživač uspostavlja i

primenjuje nova znanja tokom umetničkog procesa. Kako Mine Dogantan-Dak (/Mine Dođantan-Dack/; 2008a; 2012a) – pijanistkinja i istaknuta autorka u oblasti umetničkog istraživanja u muzici – naglašava: neophodno je u diskurs studija izvođenja uključiti i autentičan glas umetnika (str. 302; str. 38). Izvođači daju svoj istraživački doprinos na dva načina – pružanjem insajderskog uvida u proces izvođenja/stvaranja, ali i smelijim interpretacijama koje donose nova čitanja notnog zapisa, drugačija od ustaljenih i opšteprihvaćenih.<sup>4</sup> Ovakav pristup muzičkom izvođenju smatram dragocnim i, stoga, u više različitih poglavlja ističem značaj umetničkog istraživanja.

Holandski filozof i teoretičar muzike Henk Borgdorf (/Henk Borgdorff/; 2007) ponudio je klasifikaciju različitih praksi istraživanja u umetnosti. *Istraživanje o umetnosti* (engl. research on the arts) predstavlja istraživanje o umetničkoj praksi u najširem smislu i s objektivne udaljenosti (uobičajeno za humanističke nauke, muzikologiju, istoriju umetnosti itd). S druge strane, *istraživanje za umetnosti* (engl. research for the arts) predstavlja primenjeno istraživanje u službi umetničke prakse i nudi znanje koje je neophodno tokom stvaralačkog procesa. Treći vid istraživanja koji Borgdorf izdvaja jeste tzv. *istraživanje u umetnosti* (engl. research in the arts) – istraživanje umetnika – koje subjekat i objekat istraživanja dovodi u poseban odnos i nerazdvojivu vezu (str. 5). Datu klasifikaciju i terminologiju koristim za uobličavanje strukture (tj. različitih odeljaka) disertacije. Naučne i teorijske radove o muzičkom izvođenju u okvirima savremene muzikologije i studija izvođenja prepoznajem kao *istraživanje o izvođenju*, empirijsku analizu muzičkog izvođenja kao *istraživanje za studije izvođenja* (budući da rezultira instrumentima za analizu muzičkog izvođenja u okviru studija izvođenja), dok *istraživanje u izvođenju* nema svoje zasebno poglavlje, već predstavlja uvek-prisutnu nit koja *prožima* različite teme disertacije.

Nakon iscrpnog pregleda literature o muzičkom izvođenju iz ugla pedagogije, prakse i nauke, interdisciplinarnoj teoretizaciji muzičkog izvođenja pristupam iz ugla studija izvođenja (poglavlje 2.2). Studije izvođenja (engl. performance studies), kao i pojmovi izvođenja (engl.

---

<sup>4</sup> Kako je Mine Dogantan-Dak (2015a) zaključila (pozivajući se na Danijela Lič-Vilkinsona /Daniel Leech-Wilkinson/), u izvođenju umetničke muzike, kreativnost je kao sloboda govora – dobrodošla je sve dok niko nije duboko uznemiren njome; najuspešniji su oni izvođači koji interpretiraju notni zapis u skladu s uobičajenim normama, ali samo malo živopisnije, dok sistem obrazovanja i cenzura od strane profesora, kritičara i producenata osigurava *status quo* (str. 36).

performing/performance), izvedbe (engl. performance), performans (engl. performance) i izvođačkih umetnosti (engl. performing arts) od 1960-ih godina zaokupljaju pažnju sve većeg broja umetnika i teoretičara iz različitih oblasti (antropologije, pozorišnih studija, studija kulture, teorije roda itd). Svojim umetničkim i teorijskim radom, oni su dali brojna značenja pomenutim pojmovima (koja vrlo precizno definišem u potpoglavlju 2.2.1), štaviše, omogućili su savremeni pristup proučavanju ljudskog ponašanja – od najbanalnijeg izvođenja svakodnevnih društvenih uloga (profesionalnih, rodnih, rasnih i klasnih), do umetničkog izvođenja koje predstavlja veoma važan segment studija izvođenja (što sve detaljno predstavljam u potpoglavlju 2.2.2). Kako pregled literature pokazuje, autori studija o izvođenju teže tome da svako ponašanje tumače kao izvođenje, istovremeno (nepravedno) ignorišući izvođenje u oblasti umetničke muzike. Stoga, koristeći upravo njihovu argumentaciju, ističem neke aspekte muzičkog izvođenja zahvaljujući kojima ga svrstavam među ostale primere izvođenja – gde mu je i mesto. U potpoglavlju 2.3.3 uvodim čitaoca u teoriju performativa i govornih činova britanskog filozofa Džona Lengšoa Ostina (/John Langshaw Austin/; 1994), na kojoj umnogome zasnivam argumentaciju cele disertacije. Prema Ostinu, govorne iskaze delimo na *konstative* (engl. statements) – kojima nešto kazujemo i koji imaju reference u stvarnosti, i *performative* (engl. performatives) – kojima (samim iskazivanjem) vršimo radnju i tako delujemo na sagovornika. Pozivajući se na Ostinovu podelu, pojmove konstativa i performativa (odnosno fonetičkog, fatičkog i retičkog čina) u svom istraživanju stavljam u okvire muzičkog izvođenja i studija izvođenja u muzici, postavljajući tako interdisciplinarne temelje na kojima gradim ostatak disertacije.

Dok prva dva poglavlja (2.1 i 2.2) daju iscrpan pregled literature i teorija u oblasti izvođenja – dakle, preglednog su karaktera – druga dva poglavlja (2.3 i 2.4) koncipirana su problemski. Ako poglavlje 2.2 predstavlja osnovu disertacije, možemo slobodno da kažemo da je poglavlje 2.3 njeno središte (i to ne samo u bukvalnom smislu). U uvodnom delu poglavlja bavim se pitanjima funkcije notacije i istorijske promene uloga kompozitora i izvođača, ali i teorijskom eksplikacijom pojmova muzičkog *izvođenja* i muzičke *interpretacije*. Dok svaka interpretacija podrazumeva izvođenje, ne možemo svako izvođenje *apriori* nazvati interpretacijom (ili baš možemo?). Višejezično tumačenje i razjašnjenje pojmova – korišćenih u engleskom, nemačkom i italijanskom jeziku za označavanje različitih tipova muzičkog izvođenja – ukrštam sa sopstvenom konceptualizacijom pojma *dijade*. Imajući u vidu da izvođenje i interpretacija ne predstavljaju binarnu opoziciju, već podrazumevaju kontinuiran i

aktivan međuodnos – kao primereniju koristim dijadu izvođenje↔interpretacija. Nasuprot *Werktreue* konceptu vernog izvođenja određenog muzičkog dela, ili nešto konkretnijeg *Texttreue* koncepta vernog izvođenja notnog zapisa, interpretacija podrazumeva i poštovanje notnog zapisa, ali i (nazovimo ga) *Selbsttreue* koncept vernosti sebi; rečima Pitera Kivija (/Peter Kivy/, 1995): *ličnu autentičnost* (eng. personal authenticity) izvođača. Kada za neko muzičko izvođenje kažemo da je *autentično* u smislu *lične autentičnosti*, mi ga (prema Kiviju) hvalimo jer ono nosi „poseban pečat ličnosti koji ga izdvaja od svih ostalih kao Horovicevo (Vladimir Horowitz) ili Serkinovo (Rudolf Serkin), Bernštajnov (Leonard Bernstein) ili Toskaninijevo (Arturo Toscanini), Kazalsovo (Pablo Casals) ili Janigrovo (Antonio Janigro): označavamo ga kao jedinstveni proizvod jedinstvenog pojedinca, nešto sa sopstvenim individualnim stilom – „original”. Pošto su izvedbe umetnička dela, možemo ih pohvaliti zbog dva kvaliteta po kojima su (ali ne samo oni) posebno cenjeni: kvaliteta ličnog stila i originalnosti”<sup>1</sup> (Kivy, 1995, str. 123, prevela JM). U daljem tekstu, pored dijade izvođenje↔interpretacija, definišem i dijade kompozitor↔izvođač, partitura↔izvođenje, izvođenje↔interpretacija i izvođenje↔istraživanje.

Usled nepreglednog broja rasprava i radova na temu ontološkog statusa muzičkog dela i pojma muzičke interpretacije, potpoglavlje 2.3.1 posvećujem konkretnoj studiji slučaja. Činjenicu da sam deo istraživanja za disertaciju obavila na Univerzitetu u Bolonji (Alma Mater Studiorum Università di Bologna; Dipartimento delle Arti; Dottorato in Arti Visive, Performative, Mediali) – zahvaljujući desetomesečnoj Erasmus Mundus SUNBEAM (Structured UNiversity mobility between the Balkans and Europe for the Adriatic-ionian Macro-region) stipendiji – iskoristila sam da istražim nešto što u domaćoj sredini ne bih mogla, a to su pristupi ključnih italijanskih mislilaca, muzikologa i kritičara XX veka pojmu muzičke interpretacije. Na taj način – predstavljanjem njihovih najznačajnijih debata, ali i sistematizacijom njihovih teorijskih koncepata i argumenata – dajem lični doprinos izučavanju i boljem razumevanju italijanske (ne)pozitivističke estetike, muzikologije i kritike, koje inače nisu prisutne u našoj stručnoj literaturi.

U potpoglavlju 2.3.2 pažnju preusmeravam na najistaknutije anglosaksonske autore u oblasti u ontologije muzike. U cilju teorijskog produbljivanja pitanja svojstava i konstitutivnih određenja muzike, koristim metaontološki pristup – kako bih pružila detaljan pregled, kompleksno tumačenje i problematizaciju ključnih teorija u ovoj oblasti od sredine XX veka

do današnjih dana. Osnovni cilj ovakvog pristupa jeste odgonetanje pitanja da li je muzika *opredmećena* u partituri ili svoj *život* dobija u činu izvođenja – iznova nastajući i nestajući? Nakon pregleda i problematizacije osnovnih ontoloških koncepata – muzike kao *dela* (*predmeta*), muzike kao (*pra*)*ideje* i muzike kao *procesa* – nudim i sopstveni teorijski okvir za razumevanje ontologije muzike.

Potpoglavlje 2.3.3 posvećeno je pitanju autorstva u muzici – važnoj temi koja proističe iz ontologije muzičkog dela. Ko je zapravo autor u muzici i da li možemo da govorimo u jednini (ukoliko kompozitor i izvođač nisu jedna ista osoba)? Iako muzikolozi obično daju prednost kompozitorima, ja se pozivam na strukturaliste i poststrukturaliste (ponajviše na francuskog teoretičara književnosti Rolana Barta /Roland Barthes/; 1977/1986a, 1977/1986b) koji od 1950-ih godina insistiraju na mnoštvu značenja. Njihov rad je imao velikog uticaja na poimanje muzičkog dela i percipiranje izvođača i slušaoca kao svojevrsnih autora. Odvajanjem autora od teksta (samim tim i kompozitora od muzičkog teksta), oni su udahnuli *život čitaocu* – pri čemu značenje teksta zavisi od interpretacije, procesa čitanja recepcije i odnosa sa drugim tekstovima. Osim toga, identifikujem i definišem pet različitih tipova performativnosti muzičkog izvođenja.

Imajući u vidu sve gorenavedene teme, u poglavlju 2.4 postavljam pitanje neophodnosti neposrednog fizičkog prisustva izvođača i publike. Diskusiju o muzičkom izvođenju (u potpoglavlju 2.4.1) nastavljam u kontekstu onoga što nazivamo *virtuoznošću*. Počev od istorijske transformacije značenja pojma, pitanje virtuoznosti – ali i percepcije izvođača kao virtuoza – uodnošavam sa teorijom virtuoznosti italijanskog filozofa biopolitičke orijentacije Paola Virnoa (/Paolo Virno/; 2004). Na primeru sovjetskog pijaniste Svjatoslava Rihtera (Sviatoslav Richter) – kao jednog od najznačajnijih koncertnih pijanista XX veka, ali i kanadskog pijaniste Glena Gulda (Glenn Gould) – koji je napustio koncertni podijum podređujući koncertno izvođenje studijskoj produkciji, u tekstu redefinišem tradicionalni pojam virtuoznosti. Štaviše, nadovezujući se na kategorizaciju virtuoznosti Džima Samsona (Jim Samson), ali i inspirisana pojmom *emancipovanog izvođača* Paula de Asisa, definišem paradigmatički primer virtuoza za XXI vek.

Pitanje ontologije muzike bilo je kompleksno i pre ere snimanja zvuka – kada se svodilo na samo dve kategorije: muzičku partituru kao delo (koje je imalo primat) i izvođenje. Danas, kada recepcijom muzike dominiraju snimci, možemo samo da ih dodamo navedenim

kategorijama i da pokušamo da definišemo njihov međusobni odnos – da li snimci predstavljaju dela i/li izvođenja? Da li u tom kontekstu govorimo o vernosti delu i/li izvođenju? Digitalna revolucija i eksponencijalni razvoj tehnologije u XX veku imali su izuzetan uticaj na promene navika u komponovanju, izvođenju, percepciji i recepciji muzike. Zahvaljujući pojavi masovne produkcije muzičkih snimaka, ali i razvoju medija prezentacije muzike (radija, televizije, interneta), svakodnevno smo okruženi snimcima muzičkih izvođenja, često elektronski izmenjenim u tonskom studiju. Paradoksalno, ovakav vid tehnološkog razvoja približio je muziku i izvođenje publici, istovremeno (fizički) odvajajući slušaoca od izvođača. S obzirom na sveprisutnost snimljene muzike u medijima, potpoglavlje 2.4.2 posvećeno je pitanju statusa muzičkog izvođenja u savremenom medijatizovanom društvu (kako živog izvođenja, tako i snimka). Nameće se pitanje šta uopšte danas smatramo reprodukcijom, a šta originalnim izvođenjem. Pozivajući se na teorije Valtera Benjamina (/Walter Benjamin/; 1935/1974) i Teodora Adorna (/Theodor Adorno/; 1970/1979), pojam *aure* i odnos između medijatizovane izvedbe i publike zapravo analiziram i objašnjavam teorijom Iva Mišoa (/Yves Michaud/; 2004). Štaviše, pojam *aure* stavljam u kontekst analize poetike Glena Gulda. Osnovna namera mi je da dokažem polaznu hipotezu da masovna produkcija snimaka muzičkih izvođenja i performativno muzičko izvođenje dovode do *deaurizacije* i *reaurizacije* muzičkog dela i izvođenja, odnosno, da aura ne zavisi od prvobitnog upisa autora, već da ona označava izuzetnost proizvedenog dela/izvođenja i njegovo dejstvo na slušaoca. Tako percipirana, aura predstavlja spoj autora-kompozitora, autora-izvođača i njihovih dejstava na slušaoca.

Konačno, inspirisana baroknom doktrinom afekta (nem. Affektenlehre) – prema kojoj muzika ima sposobnost da poveže tonove sa osećanjima – posebnu pažnju u disertaciji posvećujem razvoju savremene teorije afekta, tj. promišljanju i teoretizaciji ovog fenomena, odnosno izvođačkoj ekspresivnosti i učinku koji ona ima na slušaoca. Smatrajući da je *afekt* (reakcija ljudskih čula na spoljašni stimulus) suština, svrha i cilj umetnosti – pa i muzičkog izvođenja – u potpoglavlju 2.4.3 bavim se različitim teorijskim pristupima definisanju ovog pojma, oslanjajući se prvenstveno na Anrija Bergsona (Henri Bergson), Žila Deleza (Gilles Deleuze), Feliksa Gatarija (Félix Guattari) i Brajana Masumija (Brian Massumi). U svojoj biti *nesadržinski*, afekt je kvalitativno drugačiji od emocije jer nema određeni jasno prepoznatljiv subjektivni sadržaj, a njegovo uglavnom neobjašnjivo, neposredno, često naglo dejstvo na čulni aparat ljudsko telo dovodi u izuzetno stanje. Bergson (1920) se u definisanju tog nedokučivog dejstva umetnikovog najdubljeg *ja* na publiku, nadovezuje na Spinozino (Baruch /de/ Spinoza)



uverenje da je afekt dejstvo (tela) na telo, koje potpomaže ili sputava, povećava ili umanjuje sposobnost (drugog) tela da deluje (str. 26–27, 45–46). Ipak, on proširuje okvir ovog pojma smatrajući da sve ljudske aktivnosti proizvode afekt ili su pod dejstvom afekta – jer, nema percepcije bez afekcije. Tim putem razvoja teorije afekta nastavljaju Delez i Gatari (2000), ističući da su izumitelji i tvorci afekta pre svih umetnici koji ne samo da stvaraju afekte svojim umetničkim radom, već ih i predaju publici (str. 472). Takav interdisciplinarni pristup teoretizaciji afekta muzičko izvođenje dovodi do pitanja nesvesnog u muzici (unutrašnjeg života umetnika, izvođača i slušaoca), prebacujući težište interesovanja s racionalnog na iracionalno, intuiciju i sugestivnost.

Nakon uspostavljanja kompleksne teorijske platforme, poslednji segment disertacije posvećujem komparativnoj empirijskoj analizi odabranih izvođenja Svjatoslava Rihtera i Glena Gulda. Uporedivi po vremenu u kom su izvodili, ali i po klasičnom repertoaru koji su negovali, ipak, fundamentalno različiti u odnosu prema samom instrumentu, izvođenju i snimcima, Rihtera i Gulda izdvajam kao paradigmatičke primere *zapadnog* i *istočnog* pijanizma XX veka. Poglavlje 3.1 tako za cilj ima primenu i proveru teorijskih postulata postavljenih u poglavljima koja su mu prethodila. Uporednom analizom tempa, dinamike, artikulacije, agogike i dr. ispitujem i upoređujem interpretativne stilove pomenutih pijanista i dajem primer kako možemo da analiziramo određeno muzičko izvođenje. Za potrebe ove analize, a po uzoru na grupu istaknutih britanskih muzikologa i psihologa okupljenih pri *Istraživačkom centru za istoriju i analizu snimljene muzike* – CHARM (Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music – CHARM) britanskog *Saveta za istraživanje umetnosti i humanističkih nauka* (Arts and Humanities Research Council – AHRC) – Nikolasa Kuka, Erika Klarka (Eric Clarke), Džona Rinka (John Rink), Danijela Lič-Vilkinsona i drugih – koristim računarski program *Sonic Visualiser*, posebno osmišljen za potrebe vizuelizacije i analize muzičkog izvođenja. Kao kulminacija disertacije, ovo poglavlje ima za cilj da – u skladu sa svim prethodnim poglavljima – na odabranim primerima predstavi šta to zapravo muzičari *čine* u izvođenju.

Na kraju, dodatno razjašnjenje. U radu na disertaciji koristila sam višejezičnu literaturu – kako na srpskom, tako i na engleskom, italijanskom i francuskom jeziku. Citate sam prevodila sama (u daljem tekstu: prevela JM), a izvorne tekstove navodim u *endnotama* (ispod spiska

literature), uverena da takav pristup (uključivanje originalnog teksta) kvalitativno doprinosi disertaciji.

## **1.1. Predmet i ciljevi istraživanja**

Predmet ove doktorske disertacije je muzičko izvođenje (s fokusom na pijanizmu). Temi pristupam iz nekoliko različitih uglova – najpre kroz sistematizaciju i pregled literature, zatim kroz interdisciplinarno uodnošavanje širokog polja teorija izvođačkih umetnosti i studija izvođenja (zasnovanih na antropologiji, studijama kulture, pozorišnim studijama, analitičkoj filozofiji i teoriji performativnosti u lingvistici), kroz izvođenje posebnog teorijskog okvira o muzičkom izvođenju, ali i kroz empirijsku analizu muzičkog izvođenja. U istraživanju, analizi i raspravi izdvajaju se, dakle, tri ključna pristupa predmetu istraživanja, i to:

1. sistematizacija literature i istraživanja o muzičkom izvođenju;
2. problematizacija osnovnih pojmova i interdisciplinarnih teorija, praćena diskusijom, novim teorijskim okvirima i zaključcima; kao i
3. empirijska analiza konkretnih praksi muzičkog izvođenja.

Osnovni cilj istraživanja jeste da pokažem/dokažem da je teorija muzičkog izvođenja moguća, štaviše, da ima svoj disciplinarni i interdisciplinarni karakter, te da se može sučeljavati sa drugim referentnim teorijama o izvođenju u savremenim umetnostima.

Ostali ciljevi istraživanja su:

- Postavljanje opšte teorije izvođačkih praksi u muzici u okvire naučnog konteksta, po uzoru na studije izvođenja;
- Sistematizacija i interdisciplinarna analiza dosadašnjih doprinosa, uz izvođenje novih čitanja teorija izvođačkih umetnosti;
- Uspostavljanje složene teorijske platforme za interdisciplinarnu raspravu i analizu posebnih izvođačkih muzičkih praksi u odnosu na studije izvođenja, muzikologiju, teoriju performativnosti iz lingvistike, teoriju medija itd.;
- Izvođenje sopstvenog teorijskog okvira za bolje razumevanje ontologije muzike i muzičkog izvođenja unutar nje.

- Teorijsko izvođenje pojmova konstativa i performativa (odnosno lokucionog, ilokucionog i perlokucionog čina) u kontekstu muzičkog izvođenja;
- Redefinisanje pojmova *aure* umetničkog dela, muzičkog *virtuoziteta* i *afekta*.

## 1.2. Hipotetički okvir istraživanja

Osnovne hipoteze, na kojima je zasnovana disertacija, su:

- Studije izvođenja u muzici (ili studije muzičkog izvođenja), kao novo područje, konstituišu se razvijanjem studija izvođenja;
- Partitura i izvođenje su neodvojivi elementi u definisanju pojma i značenja muzike;
- Osim što je uslovljeno kompozitorskom praksom, muzičko izvođenje je i kulturalno uslovljena praksa sprovođenja aktuelne prakse, ideologije i društvenih shvatanja;
- Digitalna revolucija i eksponencijalni razvoj tehnologije uticali su na promene navika u komponovanju, interpretaciji i slušanju muzike u XX i XXI veku;
- Performativno muzičko izvođenje dovodi do autonomizacije muzičkog izvođenja (u odnosu na partituru) i identifikacije izvođača kao svojevrsnog autora;
- Masovna produkcija snimaka muzičkih interpretacija i performativno muzičko izvođenje dovode do *deaurtizacije* i *reaurtizacije* muzičkog dela i izvođenja;
- Afekt je suština, svrha i cilj muzičkog izvođenja.

## 1.3. Metode i tehnike istraživanja

Metode korišćene prilikom obrade literature, istraživanja i analize su:

- Kritičko-analitička metoda teorijske analize relevantne naučne literature;
- Komparativna metoda koja podrazumeva interdisciplinarnu analizu:
  - a) pojma i prakse izvođenja u studijama izvođenja i muzici, i
  - b) teorijskih i umetničkih tekstova, ali i studija slučaja u oblasti muzičkog izvođenja;
- Empirijska analiza odabranih studija slučaja;
- Sinteza istraživanja.

U doktorskoj disertaciji koristim kako kritičko-analitičku metodu teorijske analize relevantne naučne literature, tako i komparativnu metodu koja podrazumeva interdisciplinarnu

analizu pojma i prakse izvođenja u muzici i studijama izvođenja, ali i teorijskih i umetničkih tekstova.

Interdisciplinarnost sprovodim dvojako – korišćenjem interdisciplinarnih teorija, preuzetih iz različitih disciplina (humanističkih nauka – studija izvođenja, performativnosti iz lingvistike, muzikologije itd), ali i razmatranjem opšte teorije izvođenja i posebne teorije izvođenja u pijanizmu.

Moj doprinos nauci ogleda se u opsežnoj sistematizaciji dosadašnjih istraživanja u oblasti muzičkog izvođenja, ali i njihovom (originalnom) interdisciplinarnom uodnošavanju i promišljanju. Osim toga, nudim sopstveni teorijski okvir za razumevanje ontologije muzike i muzičkog izvođenja, ali i redefinišem pojmove performativnosti, virtuoznosti, aure i afekta u kontekstu muzičkog izvođenja. Teorijsku raspravu prati (kvantitativna i kvalitativna) empirijska analiza muzičkog izvođenja, jedinstvena u našoj stručnoj literaturi o muzičkom izvođenju. Odabrane izvođačke prakse Svjatoslava Rihtera i Glena Gulda analiziram kao uporedne studije slučaja i postavljam u pomenute interdisciplinarne teorijske okvire. Na datim primerima ispitujem primenljivost različitih interdisciplinarnih teorija, kao i računarskog programa posebno osmišljenog za potrebe vizuelizacije i analize muzičkog izvođenja (tačnije, audio zapisa muzičkog izvođenja), a u cilju potvrđivanja sopstvenog teorijskog okvira za razumevanje izvođačkih praksi u pijanizmu.

Posebnu pažnju posvećujem definisanju i diferenciranju stručne terminologije, štaviše, klasifikovanju i promišljanju različitih tipova istraživanja – *o*, *za* i *u* umetnosti – koja predstavljaju okvir, strukturu i suštinu mog rada.

Zaključak disertacije donosi sintezu celokupnog istraživanja, uz postavljanje novih pitanja i pružanje smernica za potencijalna buduća istraživanja u ovoj oblasti.

## 2. Istraživanje „o” izvođenju: teorijska rasprava

### 2.1. Pregled literature o muzičkom izvođenju

*Jasno je da će tumačenje izvođenja, tumačenje vredno truda, verovatno biti izuzetno teško. Pisanje o muzičkim delima, o tako neizrecivim i nestalnim fenomenima, postaje bar dvostruko nedostižno kada neko piše o izvođenju muzičkih dela, o fenomenima koji su, ma koliko mi mogli da ih zabeležimo posredstvom tehnologije, na neki način [...] u suštini zauvek završeni, jednom kada se završe.*<sup>ii</sup>  
Džonatan Dansbi (/Jonathan Dunsby/; 2002, str. 226, prevela JM)

Muzičko izvođenje prati ljudsku svakodnevicu još od prvobitnih zajednica – kao deo rituala, crkvenih službi, ali i sakralnih svetkovina. Prakse muzičkog izvođenja, kao i njihove uloge u zapadnoevropskom društvu, bile su brojne; štaviše, menjale su se tokom vremena – od antičkih civilizacija, preko srednjovekovnih trubadura, truvera, minezengera i minstrela, zatim kapelmajstora (nem. Kapellmeister), gradskih muzičara (nem. Stadtmusiker), barokne opere i instrumentalne muzike, do prvih javnih koncerata u klasicizmu i kulta virtuoza u romantizmu. Konačno, u digitalnoj eri XX i XXI veka, došlo je do potpune prezasićenosti etra – kako popularnom, tako i umetničkom muzikom – zahvaljujući razvoju informaciono-komunikacione i muzičke industrije koje su suštinski promenile karakter muzičkog izvođenja.<sup>5</sup>

Više nego ikada, *preplavljeni* smo i pisanom reči o muzičkom izvođaštvu – na najrazličitije teme i iz najrazličitijih uglova – muzikologije, filozofije, psihologije, studija izvođenja itd. Stoga, istraživanje započinjem iscrpnom sistematizacijom literature o muzičkom

---

<sup>5</sup> Muzičko težište sa crkve pomereno je na dvor tek u renesansi, kada je uloga dvorskih zabavljača podrazumevala mnogo više od muzike (akrobatiku, ples, žongliranje itd). Osnivanje srednjovekovnih gradova za posledicu je imalo i pojavu gradskih muzičara i lokalnih bendova. Razvoj instrumentalne muzike i opere u XVII veku stvorio je novu kategoriju muzičara kojima detaljnija uputstva za izvođenje nisu bila potrebna – barokni notni zapis često je bio samo skica za izvođenje. Iako je pojava štampanih notnih izdanja u drugoj polovini XVIII veka veoma uticala na širenje muzike i njeno izvođenje, od izvođača se i dalje očekivao značajan individualni doprinos, a prvi javni koncerti doveli su do pojave prvih *slobodnih* muzičara (poput Mocarta /Wolfgang Amadeus Mozart/). Kao i u drugim oblastima, i u muzici je industrijsko doba donelo velike promene – razvoj saobraćaja je ubrzao i olakšao putovanja, omogućivši stvaranje kulta muzičara virtuoza, a osnivanje konzervatorijuma samo je dodatno podstaklo usavršavanje profesionalnih muzičara koji su u potpunosti potisnuli muzičare amatere iz javnog koncertnog života. Nakon osnivanja prvih simfonijskih orkestara usledilo je i uvođenje abonmanskih koncertnih sezona, a sve veći broj kompozitora i izvođača interesovao se za oživljavanje muzike i stilova starih majstora. Razvoj tehnologije snimanja zvuka, ali i komunikacije u XX i XXI veku omogućili su neuporedivo lakšu distribuciju pojedinačnih interpretacija širom sveta, zahtevajući sve veću tehničku preciznost izvođača (kako u tonskom studiju, tako i u koncertnoj dvorani). Štaviše, kompozitorske prakse (koje odražavaju duh savremenog doba) nametnule su izvođačima izazove savladavanja značajno kompleksnije *proširene tehnike* sviranja (Lawson, 2002, str. 3–16).

izvođenju, s ciljem mapiranja glavnih teorijskih strujanja: počev od imanentno-izvođačkih *teorija umetnika* – tekstova s elementima autopoetičkog, poetičkog, pedagoškog, tehničkog i subjektivnog izražavanja o sopstvenom umetničkom radu ili umetnosti uopšte – koji čak ni nemaju status teorijskog rada jer ih sami autori ne prepoznaju kao teoriju umetnosti (Šuvaković, 2012, str. 709) – sve do interdisciplinarnih teorija umetnosti koje za predmet istraživanja imaju muzičko izvođenje. Moja namera u ovom poglavlju nije da dam lični doprinos literaturi (uvođenjem sopstvene perspektive i teorije o muzičkom izvođenju), već da pružim opsežan pregled dostupne (rastuće) literature i prikazem najznačajnije istorijske polemike, kako bih ponudila što obuhvatniji odgovor na (naizgled) jednostavno pitanje: *ko je pisao o muzičkom izvođenju i šta?*

Uverenje da muzičke interpretacije govore same za sebe, tj. da je *nemoguće govoriti o muzici* (Barenboim, 2009, str. 5), uvreženo je među izvođačima; ipak, kako se pokazalo, njihov doprinos literaturi o muzičkom izvođenju je višestruk. Pojedini izvođači su svoja razmišljanja i refleksije o muzici i sopstvenom izvođačkom stilu izneli u pismima, beleškama, esejima i memoarima (Barenboim, 2002, 2009; Brendel, 2013; G. Gould, 1984a, 1984b, 1984c; Hersh, 2009; Hueffer, 2009; Lang, 2008; Lang & Ritz, 2008; Liszt, 1989; Menuhin, 1977, 1997; Rosen, 1997, 1998, 2000, 2002, 2010, 2012; Rubinštajn, 1986a, 1986b; Schnabel, 1970; Tibbetts, Saffle, & Everett, 2018; Višnjevska, 1990). Nesumnjivo, takav doprinos literaturi je dragocen, budući da su retke prilike u kojima *čujemo glas izvođača*. Značajni su i izvori *iz druge ruke*, nastali kao rezultat intervjua ili prepiske s eminentnim muzičarima (Benser, 2012; Brower, 1915; Cooke, 1917; Dalton, Dalton, & Primrose, 1988; Iddon, 2013; Martens, 1919; Monsaingeon, 2002; Noyle, 1987; Rink, 2001; Sachs, 2008; Wilson, 2007). Ipak, akcenat stavljam na sistematičnije doprinose literaturi o muzičkom izvođenju, nudeći pregled teorija iz tri različita ugla: 1) pedagogije – preciznije, iz ugla metodičara i didaktičara, zatim, 2) prakse – *HIPstera* i *mejnstrimera*, ali i 3) nauke i istraživanja – *konzervativaca*, *liberala*, *blasfemičara* i *insajdera*. Kao svojevrzne fabule, ovako koncipirana potpoglavlja predstavljaju sažetke tri kompleksne i dinamične priče o muzičkom izvođaštvu, njihovim glavnim događajima i *junacima*.

### 2.1.1. Pedagogija: metodičari i istoričari

*Zaista, tehnika može biti prihvaćena u potpunosti tek nakon što je učenik pronašao svoj sopstveni glas – tek tada on može da prisvoji kompozicione tehnike na umetnički, što će reći, jedinstveni način. Odnosno, prava tehnika je efekat, a ne uzrok, umetničke inspiracije.*<sup>iii</sup>  
Džefri Svinkin (/Jeffrey Swinkin/; 2015, str. 87–88, prevela JM)

Do kraja XVIII veka, u većem delu Zapadne Evrope, (profesionalni) muzičari su osnove muzičkog izvođenja sticali najčešće u porodici (od roditelja), ili na dvoru i u crkvi (od kompozitora koji su ujedno bili i pedagozi; Ritterman, 2002, str. 77). Krajem XVIII i početkom XIX veka, broj profesionalnih muzičara je značajno porastao – samim tim i potreba za uvođenjem određenih standarda u obrazovanje novih generacija izvođača, što je za posledicu imalo osnivanje prvih konzervatorijuma<sup>6</sup> i izdavanje metodskih priručnika, rasprava i traktata od strane uticajnih muzičara i pedagoga, u njihovom nastojanju da svoje nastavne metode i razmišljanja o *pravilnom* izvođenju prenesu (drugim) izvođačima i pedagozima. U početku, ovi tekstovi su uglavnom bili kraćeg obima, s akcentom na osnovama muzičke teorije i izvođačke tehnike. Uobičajene teme tadašnjih traktata uglavnom su uključivale (ali nisu bile ograničene samo na): položaj tela za instrumentom, način proizvodnje tona, kvalitet tona, tempo, dinamiku, ritam, metar, fraziranje, *rubato*, artikulaciju, ornamentaciju, akcentuaciju, ekspresivnost i rešavanje specifičnih tehničkih izazova. U široko shvaćenim okvirima pedagogije i didaktike, današnjim generacijama izvođača, pedagoga i istraživača dostupan je čitav spektar pristupa savladavanju tehnike muzičkog izvođenja. Značaj ovakvih tzv. autopoetičkih spisa izvođača (Šuvaković, 2016, str. 24) nije samo u tome što su njihovi autori svojim savremenici ponudili konkretne savete o tehnici muzičkog izvođenja, već i u tome što predstavljaju značajne izvore za proučavanje istorijske prakse izvođenja i muzičke estetike datog vremena.

Među najuticajnije i najstarije dostupne traktate o osnovnim principima muzičkog izvođenja spadaju udžbenici priznatih muzičara i pedagoga XVIII i prve polovine XIX veka. U literaturi na nemačkom jeziku ističu se muzičko-teorijski spis Johana Matesona (/Johann Mattheson/; 1739) o *savršenom kapelmajstoru*, ali i traktati Johana Joakima Kvanca (/Johann Joachim Quantz/; 1752) – osnivača nemačke flautske škole, Karla Filipa Emanuela Baha (/Carl

---

<sup>6</sup> Tradiciju prenošenje znanja s generacije na generaciju zamenile su adekvatne institucije – Pariski konzervatorijum osnovan je 1795. godine, Kraljevska muzička akademija u Londonu 1822. godine, a konzervatorijum u Lajpcigu 1843. godine (Musgrave, 2012, str. 589). Nataša Lodžes (Natasha Loges) i Kolin Loson (/Colin Lawson/; 2012) dali su pregled različitih didaktičkih praksi, uglavnom usmerenih na učenje muzike unutar konzervatorijuma i univerziteta.

Philipp Emanuel Bach;/ 1753) – začetnika moderne tehnike sviranja klavira<sup>7</sup> (uz upotrebu palca), kao i Leopolda Mocarta (/Johann Georg Leopold Mozart;/ 1756) – autora prvog sveobuhvatnog udžbenika o osnovnim principima violinske tehnike, koju je Luj Špor (/Luis Spohr;/ 1832) unapredio uvođenjem *spikata* (ital. *spiccato*). Dragoceni uvid u francusku školu izvođenja klavijaturnih instrumenata dao je Fransoa Kupren (/François Couperin;/ 1717) kroz uputstva o prstoredu, fraziranju, ornamentaciji i tehnici izvođenja. S druge strane, traktat (Korelijevog /Arcangelo Corelli/ i Skarlatijevog /Alessandro Scarlatti/ učenika) violiniste, kompozitora i teoretičara Frančeska Đeminijanija (/Francesco Geminiani;/ 1751) predstavlja neprocenjiv izvor za proučavanje italijanske violinske škole.

Kao autori traktata i metodskih priručnika, u navedenom periodu istakli su se i: Turk (/Daniel Gottlob Türk;/ 1789), Klementi (/Muzio Clementi;/ 1801), Humel (/Johann Nepomuk Hummel;/ 1828) i Černi (/Carl Czerny;/ 1830) – za klavijaturne instrumente; Galeaci (/Francesco Galeazzi;/ 1791–1796), Kartije (/Jean-Baptiste Cartier;/ 1798), Bajo, Rod, Krojcer (/Pierre Baillot, Pierre Rode & Rodolphe Kreutzer;/ 1803) i Habenek (/François Antoine Habeneck;/ c. 1840) – za violinsku tehniku; Bajo, Levaser, Katel, Bodijo (/Pierre-François Levasseur, Charles-Simon Catel & Charles-Nicolas Baudiot;/ 1804) i Dipor (/Jean-Louis Duport;/ 1806) – za violončelo; Tromlic (/Johann George Tromlitz;/ 1791), Igo i Vunderlih (/Antoine Hugo & Johann Georg Wunderlich;/ 1804), Ber (/Frédéric Berr;/ 1836) i Selner (/Joseph Sellner;/ 1837) – za drvene duvačke instrumente; kao i Altenburg (/Johann Ernst Altenburg;/ 1795) i Majfred (/Pierre-Joseph Meifred;/ 1840) – za limene duvačke instrumente (Stowell, 2012, str. 88–89).

Na temeljima koje su (p)ostavili gorepomenuti autori, u literaturi o muzičkom izvođenju izdvajam zaseban pravac koji čine udžbenici, metodski priručnici i spisi uglednih izvođača-pedagoga (i/ili njihovih učenika). Oni predstavljaju svedočanstva o određenoj *školi*<sup>8</sup>, muzičkom

---

<sup>7</sup> Pod terminom *klavir* autor nije podrazumevao instrument kakav danas poznajemo, već sve klavijaturne instrumente svog vremena, poput orgulja, klavikorda, čembala itd.

<sup>8</sup> Pojam *škola* u disertaciji koristim s trostrukim značenjem – on se, najpre, odnosi na određenu obrazovnu instituciju, zatim na pedagoga od autoriteta čije metode i/ili tehniku izvođenja možemo da prepoznamo u izvođačkom stilu njegovih učenika, ali i na skup zajedničkih interpretativnih odlika izvođača unutar istog nacionalnog okvira. Karl Černi je združio drugu i treću kategoriju – deleći pijanističke škole na: 1) Klementijevu, 2) Kramerovu (Johann Baptist Cramer) i Dusekovu (Jan Ladislav Dussek), 3) Mocartovu, 4) Betovenovu, 5) Humelovu (Johann Nepomuk Hummel), Kalkbrennerovu (Friedrich Kalkbrenner) i 6) Talbergovu (Sigismond Thalberg), Šopenovu (Frédéric Chopin) i Listovu (Ritterman, 2002, str. 79).



stilu i specifičnim pristupima koje su pedagozi koristili kako bi svoje znanje preneli budućim generacijama izvođača. Listov (Liszt Ferenc) učenik Adolf Kristijani (/Adolph Christiani;/ 1885)<sup>9</sup> posebnu pažnju je usmerio na ekspresiju muzičkog izvođenja, dajući prednost inteligenciji nad emocijom. Ruski pijanista, dirigent i kompozitor Anton Rubinštajn (/Anton Rubinstein;/ 1897) i njegov najpoznatiji student Jozef Hofman (/Jozef Hofmann;/ 1920)<sup>10</sup> istakli su značaj pravilne upotrebe pedala. Čuveni mađarski violinista i pedagog Jozef Joakim (/Joachim József;/ 1905) i njegov *naslednik* Leopold Auer (/Leopold von Auer;/ 1921) svojim smernicama oblikovali su umetničke izraze nekih od najpoznatijih violinista XIX i XX veka.<sup>11</sup> Poljski pijanista i pedagog Teodor Lešeticki (Theodor Leschetizky) – nastavljajući Betovenove (Ludwig van Beethoven) pijanističke škole<sup>12</sup> – obuhvatio je najrazličitije aspekte klavirske tehnike i ilustrovao tekst brojnim fotografijama položaja svojih ruku tokom sviranja (Brée, 1902/2013). Nemački pijanista i pedagog Karl Lajmer (Karl Leimer) i njegov proslavljeni učenik Valter Gizeking (/Walter Giesecking;/ 1972; 1933, 1938) izdvojili su psihološku pripremu i unutrašnji sluh kao okosnice na *najkraćem putu ka pijanističkoj perfekciji*. Hajnrih Nejgauz (/Heinrich Neuhaus;/ 1970) – verovatno najuticajniji sovjetski pijanista-pedagog XX veka<sup>13</sup> – manje je pisao o konkretnim tehničkim izazovima, a više o umetničkoj predstavi muzičkog dela, o kvalitetu tona, slobodi, odnosu između učitelja i učenika, ali i o koncertnoj delatnosti uopšte. Među pijanistima i pedagozima koji su pisali o tehnici muzičkog izvođenja i interpretaciji izdvajaju se još Ignjac Mošeles (/Ignaz Moscheles;/ Fétis & Moscheles,

---

<sup>9</sup> Pored Kristijanija, najpoznatiji Listovi učenici bili su Eugen d'Alber (Eugen d'Albert), Hans fon Bilov (Hans von Bülow), Frederik Lamond (Frederic Lamond), Emil fon Sauer (Emil von Sauer), Aleksandar Ziloti, Karl Tauzig (Carl Tausig), Moric Rozental (Moriz Rosenthal), Jozef Vijenjavski (Józef Wieniawski) i drugi.

<sup>10</sup> Jozef Hofman je bio nastavljajući pijanističke škole Antona Rubinštajna, a među njegovim najistaknutijim učenicima bili su Horhe Bole (Jorge Bolet) i Aleksandar Šura Čerkaski (Shura Cherkassky).

<sup>11</sup> Pored Auera, najpoznatiji učenici Jozefa Joakima bili su Vil Marion Kuk (Will Marion Cook), Vili Hes (Willy Hess) i Bronislav Huberman (Bronisław Huberman), dok su najpoznatiji Auerovi učenici bili Žorž Bulanže (Georges Boulanger), Mihail Elman (Mikhail Elman), Jaša Hajfec (Jascha Heifetz), Georg Kulenkampf (Georg Kulenkampff), Nejtan Milstajn (Nathan Milstein) i Kejtlin Parlou (Kathleen Parlow).

<sup>12</sup> Teodor Lešeticki je studirao u Beču kod Betovenovog učenika Karla Černija, a kasnije je i sam *iznedrio* brojne vrhunske pijaniste kao što su Ignjac Paderevski (Ignacy Jan Paderewski), Aleksandar Brailovski (Alexander Brailowsky), Ana Jesipova (Anna Esipova), Ignjac Fridman (Ignaz Friedman), Katrin Gudson (Katharine Goodson), Artur Šnabel (Arthur Schnabel), Etel Njukomb (Ethel Newcomb), Pol Vitgenštajn (Paul Wittgenstein) i drugi.

Samo genealoški posmatrano, možemo da kažemo da sam i sama pripadala ovoj pijanističkoj školi, budući da pravolinijskim putem od Betovena, preko Černija, Lešetickog, Šnabela i Flajšera, dolazimo do Aleksandra Serdara (u čijoj klasi sam završila studije klavira).

<sup>13</sup> Neki od najpoznatijih učenika Hajnriha Nejgauza bili su Svjatoslav Rihter, Jakov Zak, Teodor Gutman, Emil Giljels (Emil Gilels), Aleksej Ljubimov, Eliso Virsaladze (Eliso Virsaladse) i Radu Lupu.

1840/1973), Alberto Honas (/Alberto Jonás/; 1922–29), Oto Ortman (/Otto Ortmann/; 1929) i Đerđ Šandor (/Sándor György/; 1981).

Nakon Drugog svetskog rata, vidljiviji su i nešto drugačiji pristupi. Naime, japanski violinista i pedagog Suzuki (/Shinichi Suzuki/; 1967, 1993) razvio je potpuno novi pristup muzičkom obrazovanju dece koji je najpre primenio u metodici učenja violine, a kasnije i u učenju drugih instrumenata, poredeći proces učenja muzičkog instrumenta s učenjem maternjeg jezika, smatrajući da se korišćenjem adekvatnih metoda muzički talenat može razviti kod sve dece. Za razliku od tradicionalnog i preovladavajućeg pristupa podučavanju izvođačke tehnike koji za fokus ima tzv. *izvođački aparat* (mišiće šaka i ruku), sovjetsko-američki pijanista Kočevitski (/George Kochevitsky/; 1995) pristupio je ovoj temi iz ugla neurofiziologije, budući da je centralni nervni sistem izvor svih pokreta prilikom izvođenja. Američki muzičar i teoretičar Stjuart Gordon (/Stewart Gordon/; 2005) dao je muzičarima uvid u prateće (mada neizostavne) fizičke, psihološke i socijalne aspekte izvođenja, ponudivši praktične vežbe i savete za efikasnije vežbanje, bolju memoriju, regulisanje treme, savladavanje fizičkih izazova i razvoj karijere.

Štaviše, kompozicione tehnike koje su kompozitori od modernizma do danas postepeno uvodili, nametnule su nove načine notiranja i izvođenja muzike. Proširena tehnika sviranja podrazumeva sve nekonvencionalne načine sviranja muzičkih instrumenata, odnosno, dobijanja neuobičajenih zvučnih efekata – npr. prepariranjem klavira, okidanjem i/ili udaranjem njegovih žica ili rezonantnog kućišta, zatim proizvodnjom *multifonika* (polifonih zvukova) ili drugih nesvakidašnjih zvukova usnikom duvačkih instrumenata, ali i perkusivnih zvučnih efekata korišćenjem žica ili tela gudačkih instrumenata. Praksa izvođenja savremene muzike (koja uglavnom zahteva izuzetnu ritmičku i dinamičku preciznost, katkad čak odsustvo lične ekspresije, uz strogo pridržavanje tekstu) područje je koje još uvek nije mnogo istraženo. Stoga su od posebnog značaja radovi posvećeni inovativnoj tehnici sviranja klavira (Henck, 1988; Vaes, 2009), gitare (Schneider, 2015), violine (Kanno, 2007; Strange & Strange, 2001), viole (Fang, 2008), violončela (Kirkell, 1975; Moore, 1976), kontrabasa (Turetzky, 1974), drvenih duvačkih instrumenata (Artaud & Geay, 1980; Bartolozzi, 1982; Dick, 1975; Garbarino, 1978; Howell, 1974; Kientzy, 1982; Rehfeldt, 1994; Van Cleve, 2004; Veale, 2005), limenih duvačkih instrumenata (Dempster, 1979; D. Hill, 1996; Hirschelman, 2011; Curtis MacDonald,

2013), udaraljki (Brüstle, 2009; Schick, 2006; Smith Brindle, 1991), ali i tehničari izvođenja elektronske i elektroakustičke muzike (Dodge & Jerse, 1997; Hofman, 2020).

Pored primarnih pedagoških i metodskih priručnika, u pedagogiji muzičkog izvođenja izdvajam i sekundarnu literaturu, verujući da su i primarni i sekundarni izvori neophodni u obrazovanju muzičara, štaviše, da zajedno (logičnim sledom) čitaoca uvode u teme koje su pred nama. Pod sekundarnim izvorima podrazumevam bibliografske registre, prikaze istorijskog razvoja muzičkih instrumenata (samim tim posredno i tehnike izvođenja), zatim osobenih stilova pojedinačnih izvođača, ali i različitih škola, štaviše, izvođačke prakse određenog perioda. Ovakav istorijski pristup tematici (zajednički za autore odabrane sekundarne literature) u skladu je sa etimologijom i doslovnim prevodom starogrčke reči *historía* (grč. ἱστορία) koja označava *znanje koje se stiče istraživanjem*. Autore sekundarne literature stoga smatram nekonvencionalnim *istoričarima-pedagozima* koji upućuju na postojeća (istorijska) saznanja, dok njihovi čitaoci – kao svojevrsni *istoričari-učenici* – istraživanjima upotpunjuju svoja znanja o muzičkom izvođenju.

Pojedinim autorima fokus istraživanja bio je popis relevantne literature o muzičkom izvođenju, te njihovi iscrpni bibliografski registri predstavljaju odlično polazište za opsežnije proučavanje i/ili podučavanje tehnike sviranja određenog instrumenta ili perioda (Comeau & Jardaneh, 2009; Crabtree & Foster, 2005; Jackson, 1988; Katz, 2006b; Vinqvist & Zaslav, 1971). Čak i manje detaljan popis traktata, udžbenika, priručnika i teorijskih tekstova o muzičkom izvođenju napisanih u periodu od XVIII veka do danas (koji sam ponudila na stranicama iznad) jasno ukazuje na postojanje različitih pristupa i škola muzičkog izvođaštva. U skladu s tim, pojedini autori posvetili su pažnju proučavanju kako individualnih, tako i nacionalnih škola izvođenja (Cvetković, 2021; Eddy, 1990; Fabian, 2015c; Golby, 2016; Lourenço, 2010; Milsom, 2012; Rattalino, 1992; Timbrell, 1999), a poneki od njih pružili su i grafičke prikaze *muzičkih rodoslova* izvođača, tačnije genealoških linija istaknutih pedagoga i njihovih učenika (Ornoy, 2008; Timbrell, 1999). Međutim, ovde želim da naglasim da su izraelski violinista i muzikolog Ejtan Ornoj (Eitan Ornoy) i portugalska pijanistkinja Sofija Lorenzo (Sofia Lourenço) – poredeći interpretacije predstavnika različitih nacionalnih škola (za potrebe odvojenih istraživanja) – došli do istog zaključka: podele po nacionalnim školama u XX veku više nisu ni moguće, ni poželjne – ne samo zato što su pojedini pedagozi imali veliki

uticaj u različitim geografskim područjima, već i zato što su (i pored uočljivih nacionalnih obrisa) škole ipak sazdate od distinktivnih umetničkih individua.

Organološkim istraživanjem istorijskog razvoja muzičkih instrumenata, posredno možemo da proučavamo i razvoj različitih tehnika sviranja – klavijaturnih instrumenata (Chiantore, 2019; Gerig, 2007; Kochevitsky, 1995; Markham, 1912; Ripin et al., 1989; Rowland, 2001), violine (Boyden, 1990; Milsom, 2003; Stowell, 1990, 2001), viole (Barrett & Barrett, 1996; Stowell, 2001), violončela (Fallowfield, 2009; Kennaway, 2014; Stowell, 1999; Walden, 2004), kontrabasa (Grodner & Sweeney, 2013), drvenih duvačkih instrumenata (R. Brown, 2002; Lawson, 2000), limenih duvačkih instrumenata (Guion, 1996; Humphries, 2000) i udaraljki (Bowles, 1997). Značajni su i primeri proučavanja istorijskog razvoja pojedinačnih elemenata izvođačke tehnike – poput prstoreda (Swinkin, 2007) i pedala na klaviru (Rosenblum, 1993; Rowland, 1993), ali i vibrata – kako vokalnog, tako i instrumentalnog (Neumann, 1991).

Pregled osobenih stilova pojedinačnih izvođača – najpoznatijih pijanista od baroka do XX veka – među prvima je ponudio američki muzički kritičar Harold Šonberg (/Harold Schonberg/; 1987) u svojoj knjizi *Veliki pijanisti* (od Johana Sebastijana Baha /Johann Sebastian Bach/, Klementija i Mocarta, preko Betovena, Černija, Lista, Mendelsona /Felix Mendelssohn/ i Šopena, sve do Horovica, Rubinštajna /Arhur Rubinstein/, Giljelsa, Aškenazija /Vladimir Ashkenazy/ i Gulda). U domaćoj literaturi, sličan pristup ima Dragoljub Šobajić (1996, 2000). Brojni autori su svoja istraživanja usmerili na profesionalnu biografiju i izvođačku tehniku samo jedne ličnosti – npr. Šopena (Eigeldinger, 2013), Lista (Šobajić, 2001), Buzonija (Feruccio Busoni; Kogan, 2010; Šobajić, 1987), Ignjaca Fridmana (Evans, 2009), Šnabela (Botstein, 2001), Tertisa (Lionel Tertis; J. White, 2006), Nejkauza (Razumovskaya, 2015, 2018), Hajfeca (Jascha Heifetz; Sarlo, 2010; Sarlo, 2016), Rostropoviča (Botstein, 2006), Rihtera (Monsaingeon, 2002; Rasmussen, 2010), Gulda (Bazzana, 2004; Mantere, 2012, 2013; Page, 1984; Payzant, 2005), Suzukija (Hermann, 1999), Pogorelića (Navickaitė-Martinelli, 2019), Tjudora (David Tudor; Beal et al., 2004; Holzaepfel, 2001; Levitz, 2001; Lochhead, 2001; Pritchett, 2001; Stiles, 2001) i drugih.

Metodom svojevrzne indukcije – od teorije i tehnike sviranja određenog instrumenta, preko izvođačkog stila određenog muzičara – izdvajam i literaturu posvećenu proučavanju

prakse izvođenja muzike određenog perioda: srednjeg veka (Haines, 2004; Kuijken, 2013; Pestell, 1987), renesanse (Kite-Powell, 2007), baroka (Butt, 1994; Carter & Kite-Powell, 2012; Cyr, 1992; Schubert & Fabian, 2006; Veilhan, 1979), klasicizma i romantizma (C. Brown, 1999; Doğantan-Dack, 2012b; Milsom, 2003), ali i XX veka (E. Brown, 1986; Heaton, 2012a; Hoffman, 2013; Philip, 1992; Smalley, 1969; Thomas, 1999; Wuorinen, 1964).

U težnji za *ispravnim i verodostojnim* izvođenjem notnog zapisa, mnogi autori otišli su korak dalje i pažnju usredsredili na praksu izvođenja muzike određenog kompozitora ili kompozicije: Johana Sebastijana Baha (Badura-Skoda, 2000; Baumgartner, 1999, 2002; Butt, 1990; Dirst, 2012; Fabian, 2017; Kochevitsky, 1975; Neumann, 1988; Schenkman, 1975), Betovena (Fernández Morante & Davis, 2014; Gordon, 2017; Holden, 2011; Levy, 2001; Newman, 1976), Šopena (Kopp, 2014; Rink, 1997, 2001), Bramsa (/Johannes Brahms/; Cai, 1989), Prokofjeva (Berman, 2008), čak i Kejdža (John Cage) i njegove neodređenosti u komponovanju (Lochhead, 1994; Thomas, 2013). Štaviše, neprocenjiv uvid u estetiku i zamisli samih kompozitora pružaju nam i radovi posvećeni kompozitorima koji su izvodili sopstvena dela (što je bila uobičajena praksa do XIX veka) – npr. izvođačkom stilu Baha (Williams, 2007, str. 297-309), Mocarta (Keefe, 2009), Betovena (Skowroneck, 2010), Šumana (/Robert Schumann/; Claudia MacDonald, 2002), Debisija (/Claude Debussy/; Hirakouji, 2008), Prokofjeva (Berman, 2008), Skrjabina (Anatole, 1996), Bartoka (/Béla Bartók/; Atar, 2007), Rahmanjinova (/Sergei Rachmaninoff/; Martyn, 2016) i drugih.

U tom večnom traganju za odgovorom na pitanje *šta je kompozitor hteo da kaže?*, pokrenuta je jedna od najuticajnijih i najradikalnijih rasprava o muzičkom izvođenju koja je uticala na obrazovanje i koncertni život generacija muzičara, štaviše, na njihov odnos prema prošlosti i sadašnjosti. Kako da odgonetnemo namere kompozitora, štaviše, kako da znamo da smo u tome uspeali? Da li uopšte možemo da rekonstruišemo zamisli kompozitora na osnovu partiture, imajući u vidu manjkavosti same notacije? Kako da pristupimo aspektima izvođenja koji nisu fiksirani notnim zapisom, za koje nema istorijskih dokaza i/ili koje je i sam kompozitor smatrao promenljivim? Gde je granica između moralne obaveze da poštujemo dokumentovane intencije kompozitora s jedne strane i kreativne slobode izvođača s druge; da li je ona

nepomerljiva ili zavisi od profesionalne etike i muzičkog ukusa izvođača?<sup>14</sup> Da li je *dopustivo* da danas izvodimo Baha na modernom klaviru, uz upotrebu pedala (ako znamo da je on komponovao za čembalo, a voleo klavikord), ili da uvek koristimo orkestar iste veličine – kako za izvođenje Mocartovih i Hajdnovih (Joseph Haydn), tako i Bramsovih simfonija? Da li izvođači imaju bolje izgleda da dokuče kompozitorove zamisli ukoliko se ograniče samo na *Urtext* izdanje ili na instrumente koje je kompozitor u svoje vreme imao na raspolaganju, ili takvo ograničavanje samo sputava kreativnost u procesu *rekreiranja* (ponovnog stvaranja) muzičkog dela? Možda je, pak, *rekreiranje* suviše konfuzan termin – kako je novozelandski filozof Sten Godlovič (/Stan Godlovitch/; 1999) primetio – „naš posao je da obnovimo i povratimo, rekonstruišemo, [...] ponovo izgradimo – uz sreću, oživimo”<sup>iv</sup> (str. 159). Ovo su samo neka od pitanja koja su u drugoj polovini XX veka oblikovala pomenutu debatu i tako posredno uticala na razvoj muzičkog izvođaštva i različitih pedagoških pristupa u procesu obrazovanja muzičara. Kao nikada ranije, istraživanje prakse muzičkog izvođenja određenog perioda dovelo je do promena u navikama – kako u podučavanju i izvođenju, tako i u slušanju muzike, ali i poimanju tradicije. Za razliku od preovladavajućeg muzikološkog pristupa koji je u fokusu imao kompozitora i kompozicioni postupak, ovaj pokret je ipak (donekle) bio okrenut muzičkom izvođenju (mada je kompozitor zadržao *prevlast* nad izvođačem) i stoga mu posvećujem naredno potpoglavlje,

Da sumiram, autori metodskih priručnika, traktata i tekstova koje sam u dosadašnjem tekstu izdvojila predstavljaju odraz izvođačkih praksi u vremenima za nama – od tradicionalne do proširenih tehnika sviranja različitih instrumenata. Štaviše, izdvojeni bibliografski registri, radovi posvećeni istorijskom razvoju muzičkih instrumenata, osobenih stilova pojedinačnih izvođača, zatim predstavnika različitih škola, ali i praksama izvođenja muzike određenog istorijskog perioda, izuzetno su korisni kao sekundarna literatura u proučavanju muzičkog izvođenja. Ideja vodilja bila mi je da disertaciju započnem osvrtom na osnove (učenja)

---

<sup>14</sup> Ovde nije reč o ignorisanju kompozitorovih zamisli u smislu promene forme kompozicije, kao što su činili pojedini izvođači u XIX veku – npr. izdvajanjem i izvođenjem samo jednog stava višestavačne kompozicije (poput Klare Vik /Clara Wieck/ koja je najpre izvodila samo finale Betovenove *Apasionate*, a tek kasnije celu sonatu) ili uklapanjem stavova različitih sonata (poput Lista koji je na koncertu u Parizu 1836. godine spojio prvi stav Betovenove Sonate u As-duru op. 26 i finale *Mesečeve* sonate, odnosno Godovskog /Leopold Godowski/ koji je 1890. godine umesto prvog stava *Apasionate* izveo 32 Varijacije u c-molu), već o poštovanju svih, pa i najskrivnijih (kako zapisanih, tako i nezapisanih) zamisli kompozitora i stilskih pravila datog perioda u samoj partituri (K. Hamilton, 2008, str. 55).

izvođenja, tačnije, pregledom one literature koja je najbliža (i najprijemčivija) izvođačima. U poglavljima koja slede, fokus će se menjati kako diskusija bude popimala šire razmere, međutim, u tom (prividnom) udaljavanju od izvođača, zapravo ću im svakim narednim (pot)poglavljem biti još bliža, zalažući se za prepoznavanje njihovog značaja u muzičkoj praksi i uključivanje njihovog diskursa u naučna istraživanja.

### 2.1.2. Izvođačka praksa: *HIPsteri i mejnstrimeri*

*Vratimo se starom: to će biti napredak.*<sup>v</sup>

Duzepe Verdi (/Giuseppe Verdi/; kao što je citirao Šerman /Bernard Sherman/; 1997, str. 3, prevela JM)

Tokom XIX i XX veka, brojni muzikolozi, izvođači, izdavači, kolekcionari, pedagozi i graditelji instrumenata okrenuli su se istraživanju prošlosti, trudeći se da revitalizuju (davno zaboravljene) izvođačke prakse pretklasičarskih epoha. *Pokret za ranu muziku* (engl. early music movement)<sup>15</sup> nastao je sredinom XX veka na temeljima Rankeove (Leopold von Ranke) naučne istoriografije koja je za cilj imala da prikaže istoriju *wie es eigentlich gewesen* (kako je zaista bilo). Za svega nekoliko decenija, pokret je postigao zavidan komercijalni uspeh i zauzeo značajno mesto na savremenoj muzičkoj sceni, prouzrokujući burne polemike i podozrenje od strane predstavnika (i zagovornika) *dominantne* (engl. mainstream) izvođačke prakse – rečju: *mejnstrimera*. Dominantni, odnosno, moderni stil izvođenja nastao je 1930-ih godina kao proizvod modernizma – mutacijom romantičarskog stila i kao njegov direktni potomak (Haynes, 2007, str. 32). Preteranu subjektivnost, ekspresivnost, slobodu, impulsivnost i spontanost romantičarskog stila izvođenja zamenio je objektivniji, precizniji, jasniji i uzdržaniji moderni stil koji i danas preovladava (kako u obrazovanju muzičara, tako i na koncertnom podijumu).

Zalažući se za potpunu objektivnost izvođača, predvodnici pokreta za ranu muziku uveli su i definisali pojam *autentičnog izvođenja* (engl. authentic performance), praveći protivtežu individualizmu koji je ostao ukorenjen u dominantnoj izvođačkoj praksi. Osnovna ideja koncepta bila je naizgled jednostavna – (ranu) muziku treba izvoditi na način na koji je bila

---

<sup>15</sup> U anglosaksonskoj literaturi, pojam *rana muzika* uglavnom je korišćen da označi muziku srednjeg veka, renesanse i baroka, ali u kontekstu *autentičnog*, odnosno, *istorijski informisanog izvođenja* on podrazumeva proučavanje i rekonstrukciju stila izvođenja određenog perioda na osnovu proučavanja partitura, spisa, traktata, instrumenata i drugih sačuvanih artefakata.

izvođenja u vreme kada je nastala. Iako svesni činjenice da je nemoguće (s apsolutnom sigurnošću) revitalizovati srednjovekovnu sonornost, zagovornici autentičnog izvođenja bili su uverenja da je (uz pažljivo proučavanje istorijskih dokaza) određene aspekte srednjovekovnog zvuka ipak moguće rekonstruisati, s manjom ili većom pouzdanošću (H. M. Brown & Sadie, 1990b, str. 3). *Vernost delu* (nem. *Werktreue*) moguće je postići na (najmanje) tri načina: 1) strogim poštovanjem originalnog notnog zapisa i kompozitorovih zamisli (tj. izvođenjem na način koji je kompozitor smatrao ispravnim, šta god to u praksi značilo) i 2) *vaskrsavanjem* izvođačke prakse datog perioda, 3) uz korišćenje autentičnih muzičkih instrumenata, ansambala, dvorana itd.<sup>16</sup> Drugim rečima, neophodno je ostvariti nekoliko tipova vernosti – treba biti veran ne samo muzičkom tekstu, već i kompozitoru, izvođačima, instrumentima i okolnostima datog perioda.

Kontroverzno pitanje autentičnosti u muzici podrazumevalo je čak i mnogo više od toga. Budući da notni zapis fiksira visinu i trajanje tona, „odnos prema drugim elementima izraza deo je kompleksnog poznavanja stila neophodnog za korektno tumačenje partiture te podrazumeva kako poznavanje stila epohe tako i pojedinačnih autora” (Marinković, 2014, str. 46). Štaviše, ako znamo da su se kompozicioni postupci značajno menjali kroz vekove – u skladu sa svojstvima istorijskih instrumenata (koja su istovremeno određivala i različite aspekte muzičkog izvođenja poput artikulacije, ornamentacije i fraziranja) – rekonstrukcija izvođačkih praksi ranijih epoha moguća je jedino uz temeljno proučavanje istorijskih izvora (partitura, autografa, pisama, traktata, praktikuma, ali i starih muzičkih instrumenata i ikonografskih zapisa), uz neospornu podršku muzikologa.

*Autentično izvođenje* je decenijama bilo predmet aktivne rasprave, kako među izvođačima i dirigentima, tako i unutar akademskih i istraživačkih krugova, ali i izvan njih (u koncertnim dvoranama, tonskim studijima i muzičkim kritikama) – što zbog polisemije pojma, što zbog koncepta koji je on označavao. Smatrajući izvođačku subjektivnost (u smislu interpretacije) irelevantnom, ekstremni pobornici pokreta za ranu muziku – stavova utemeljenih isključivo u pozitivističkim i objektivističkim metodama rekonstrukcije i restauracije istorijskih artefakata – učinili su da pojam *autentično* postane sinonim za nemaštovito i monotono

---

<sup>16</sup> Ipak, nespojivo je sa današnjom praksom (štaviše, nepojmljivo je) da kompoziciju koja je nekada davno komponovana za izvođenje na određenom dvoru ili u određenoj katedrali možemo samo tamo i da čujemo.



izvođenje. Paradoksalno, istorijski dokazi su najčešće fragmentarni, neretko kontradiktorni, što izvođačima ostavlja veliku slobodu za interpretaciju – kako je engleski dirigent, čembalista i muzikolog Kristofer Hogvud (Christopher Hogwood) priznao – „[...] nismo znali da li je ono što smo radili bilo autentično ili ne. Iako je ceo svet mislio da ova vrsta stvaranja muzike ima muzikološke osnove, bilo je upravo suprotno: morali smo mnogo da radimo na 'osećaj', jer nije bilo dovoljno uporišta i nepobitnih dokaza”<sup>vi</sup> (kao što je citirala Fabijan /Dorotya Fabian/; 2001, str. 155, prevela JM).

Tokom 1980-ih godina, debata o pojmu autentičnosti dostigla je svoj vrhunac, da bi 1990-ih godina – opravdano – ovaj termin bio u potpunosti odbačen kao dogmatičan, rigidan i neodrživ, štaviše, zamenjen adekvatnijim pojmovima *istorijski informisanog izvođenja*, *istorijske izvođačke prakse* (engl. historical performance practice) i *istorijske interpretacije* (engl. historical interpretation). Ova promena samo je nametnula logično pitanje – po čemu se istorijski autentično izvođenje razlikuje od istorijski informisanog? Kako je višedecenijska debata između *HIPstera* i *mejnstrimera* pokazala – zapravo, ni po čemu – pojmovi se odnose na isti koncept. Ubrzo se ispostavilo da ni potonji termin nije prikladan, budući da je izvođač taj koji je informisan, a ne izvođenje; štaviše, istorijski informisani izvođač može da ne primeni istorijsko znanje u svom izvođenju (Kivy, 2002, str. 130, 132). Ali, vratimo se počecima.

Tokom XVIII i XIX veka, svest o istorijskim praksama muzičkog izvođenja razvijala se postepeno – kao posledica specifičnih kulturalnih okolnosti: evolucije muzičkih instrumenata (i novih mogućnosti koje je ona donela), sve većeg interesovanja umetnika i istraživača za prošlost, ali i savremenih praksi izvođenja koje su zvučno i stilski odstupale od estetike vremena u kojima je muzika nastala. Kako je engleski filozof Rodžer Skruton (/Roger Scruton/; 1999) ukazao – od istoricizma XIX veka do muzikologije kao discipline postoji direktna linija, kao što postoji i od muzikologije do HIP-a (str. 447–448).<sup>17</sup> Početkom XX veka – iako suprotstavljenih shvatanja – predvodnici pokreta za ranu muziku bili su čembalistkinja

---

<sup>17</sup> Ovom istorijskom trendu nesumnjivo su doprineli i konkretni događaji – poput osnivanja *Akademije za drevnu muziku* (Academy for Ancient Music) u Engleskoj 1726. godine, zatim Mendelsonovog izvođenja Bahove *Pasije po Mateju* 1829. godine, osnivanja prvih škola za proučavanje rane muzike (*Skole kantorum* /Schola Cantorum de Paris/ u Parizu 1894. godine i *Skole kantorum Bazilijensis* /Schola Cantorum Basiliensis/ u Bazelu 1833. godine), zatim, uvođenja tzv. *istorijskih koncerata* na Pariskom konzervatorijumu 1832. godine (Lawson, 2002, str. 12), ali i programske šeme Nemačkog radija u Kelnu koji je 1930-ih godina približio ranu muziku široj publici (Fabian, 2017, str. 30).

Vanda Landovska (Wanda Landowska) i muzičar i graditelj instrumenata Arnold Dolmeč (Arnold Dolmetsch). Kako je Vanda Landovska istakla, ona nikada nije pokušala da mehanički reprodukuje ono što su nekada radili stari majstori, već je u procesu proučavanja rane muzike težila sopstvenom izrazu (čak i kada se on po sonornosti razlikovao od istorijske *istine*). Njen izuzetan značaj i uticaj u *oživljavanju* starog repertoara za klavijaturne instrumente nesumnjiv je – kako kroz interpretacije i pedagoški rad širom Evrope i Sjedinjenih Američkih Država, tako i kroz pisanu reč (u knjizi *La Musique Ancienne /Stara muzika/*). S druge strane, Dolmeč je bio posvećen ideji da izvođači treba da sviraju isključivo onako kako su kompozitori zamislili i u svojoj studiji *The Interpretation of Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries* (Interpretacija muzike sedamnaestog i osamnaestog veka) iz 1915. godine on je postavio temelje *kulta autentičnosti* (H. M. Brown, 1988, str. 38–39), baveći se prvenstveno pitanjima ornamentacije, ekspresivnosti, tempa, ritma, prstoreda, instrumenata itd. Austrijski i nemački muzikolozi Robert Has (Robert Haas) i Arnold Šering (Arnold Schering) praksu izvođenja rane muzike (nem. *Aufführungspraxis*) približili su svojim savremenicima na nemačkom govornom području 1930-ih godina (H. M. Brown & Sadie, 1990b, str. ix). Na ovim osnovama, u decenijama koje su usledile, brojni muzičari počeli su da istražuju prakse izvođenja davno prošlih vremena i da koriste kopije istorijskih instrumenata,<sup>18</sup> kako u Evropi, tako i širom

---

<sup>18</sup> Prvenstveno Dolmečovi studenti Robert Donington (Robert Donington), Ričard Nikolson (Richard Nicholson), Marko Palis (Marco Pallis) i Dajana Pulton (Diana Poulton), ali i studenti Vande Landovske – Ralf Kirkpatrik (Ralph Kirkpatrick), Dejvid Munrou (David Munrow), Gustav Leonhart (Gustav Leonhardt) i Marsel Peres (Marcel Pérès), odnosno ansambli *English Consort of Viols*, *Early Music Consort of London*, *Organum*, *Gothic Voices*, *Medieval Ensemble of London*, *Concentus Musicus Wien*, *Musica Antiqua of Cologne* i drugi.

Značajni su i primeri saradnje HIPstera i mejnstrimera – dirigenata priznatih u okvirima istorijske izvođačke prakse sa orkestrima dominantne prakse – Rodžer Norington (Roger Norrington) i Džon Eliot Gardiner (John Eliot Gardiner) sa Bečkom filharmonijom, Sajmon Retl (Simon Rattle) i Vilijam Kristi (William Christie) sa Berlinskom filharmonijom, Trevor Pinok (Trevor Pinnock) i Kristofer Hogvud sa američkim orkestrima i operskim kućama, ali i obrnuto: Ivan Fišer (Ivan Fischer), Vladimir Jurovski (Vladimir Jurowski) i Edvard Gardner (Edward Gardner) sa *Orkestrom doba prosvetiteljstva* (Orchestra of the Age of Enlightenment). Kao vrhunski primeri ukrštanja ova *dva sveta* ističu se snimci Betovenovih simfonija u izvođenju *Kamernog orkestra Evrope* (Chamber Orchestra of Europe) pod vođstvom Nikolausa Arnonkura (Nikolaus Harnoncourt) – na modernim instrumentima, ali pod značajnim uticajem istorijske prakse, kao i zajedničko izvođenje Betovenovih dela od strane *Budimpeštanskog festivalskog orkestra* (Budapesti Fesztiválzenekar; na modernim instrumentima) i *Orkestra doba prosvetiteljstva* (na autentičnim instrumentima) pod dirigentskom palicom Ivana Fišera 2010. godine. Takođe, treba pomenuti i dirigente koji nikada nisu koristili autentične instrumente u svojim ansamblima, ali su njihove interpretacije ipak bile pod uticajem debate o istorijskom izvođenju, kao što su Bernard Haitink (Bernard Haitink) uz *Londonski simfonijski orkestar* i Klaudio Abado (Claudio Abbado) uz *Orkestar Mozart* (Lawson & Stowell, 1999, str. 27). Na našim prostorima, ističu se ansambli *Renasans*, *Musica Antiqua* i *Ars Nova* koji pored zapadnoevropske rane muzike izvode i srednjovekovnu srpsku, odnosno balkansku muziku (Đoković, 2016).

sveta.<sup>19</sup> Kao nikada ranije, muzikolozi i izvođači započeli su novi vid saradnje, učeći jedni od drugih i dopunjavajući svoje komplementarne uloge.<sup>20</sup> Među najuticajnijima bili su *hibridni* muzikolozi-izvođači koji su spojili svoje izvođačke veštine sa *detektivskim* muzikološkim radom, u nastojanju da ponovo stvore zvuk koji je krasio nekadašnje izvedbe – koristeći originalne instrumente i njihove kopije (obično štimovane niže od savremenih instrumenata) i svirajući često brže i uz manju upotrebu *rubata* i *vibrata* u odnosu na mejnstrimere (Cottrell, 2012, str. 746).

Argumenti *pro et contra* autentičnog izvođenja mogli su se čuti ne samo unutar pokreta za ranu muziku, već i među kompozitorima, dirigentima i izvođačima savremene umetničke muzike i dominantne izvođačke prakse. Tako je Igor Stravinski (Igor Stravinsky) – kritikujući ne samo virtuoznost i egzibicionizam, već i bilo kakve intervencije na partituri – nesumnjivo uticao na širenje averzije prema *interpretaciji*. Prema njegovim rečima – za razliku od (opipljivih) likovnih umetnosti u kojima umetničko delo uvek zadržava identičan oblik, kompozitor svaki put iznova rizikuje kada neko izvodi njegovu muziku jer interpretacija zavisi od kompetencija izvođača i najrazličitijih i nepredvidivih faktora koji delo mogu da *izdaju* do neprepoznatljivosti (1947/1970, str. 123). Blizak Dolmečovim shvatanjima bio je i Paul Hindemit (1952), smatrajući da muziku treba izvoditi na način na koji je izvođena u vreme kada je komponovana i na instrumentima za koje je komponovana (ili makar na instrumentima koji su tada bili dostupni). Ipak, on je sam ukazao na ograničenja ovakvog pristupa, svestan činjenice da muzika naših predaka – čak i uz tehnički perfektnu rekonstrukciju – nikada ne

---

<sup>19</sup> Do širenja kontinentalnog (prvenstveno nemačkog) pristupa ranoj muzici (kako u pogledu pedagogije, tako i u pogledu izvođenja), došlo je i usled migracije muzičara prouzrokovane Drugim svetskim ratom. Muzikolog i dirigent Karl Has (Karl Haas) osnovao je tako *Londonski barokni ansambl* (London Baroque Ensemble, 1943–1966), Paul Hindemit (Paul Hindemith) je na Univerzitetu Jejl vodio *Collegium Musicum* (1945–1953), muzikolog i pijanista Ervin Bodki (Erwin Bodky) osnovao je *Društvo za ranu muziku Kembridža* (Cambridge Society for Early Music, Univerzitet Brandeis, 1949), a čembalista i muzikolog Patnam Oldrič (Putnam Aldrich) odbranio je prvu disertaciju o izvođačkoj praksi na Harvardu 1942. godine. Jedan od dokaza da je upravo posleratna Nemačka među prvima promovisala ranu muziku jeste i osnivanje specijalizovane izdavačke kuće za ranu muziku *Archiv Produktion* 1945. godine od strane *Deutsche Grammophon*, u okviru opšte politike zaštite nacionalnog nasleđa (Fabian, 2017, str. 32–33).

<sup>20</sup> Među izvođačima i naučnicima koji su posebnu pažnju posvetili konkretnim pitanjima istorijske izvođačke prakse ističu se: Terston Dart (/Thurston Dart/; 1953), Hauard Mejer Braun (Howard Mayer Brown) i Stenli Sejdi (/Stanley Sadie/; 1990a; 1990b), Nikolaus Arnonkur (1988), Kolin Loson (Colin Lawson) i Robin Stouel (/Robin Stowell/; 1999), Klajv Braun (/Clive Brown/; 1999) i drugi.

Filozofskoj polemici o istorijskom izvođenju značajan doprinos dali su: Nikolas Kenjon (Nicholas Kenyon) sa grupom autora (1988), Ričard Taraskin (/Richard Taruskin/; 1995), Piter Kivi (1995), Džon Bat (/John Butt/; 2002), Piter Vols (/Peter Walls/; 2003) i drugi.

može da ima za nas smisao koji je imala za njih, jer njihov i naš životni duh nisu identični (str. 170–171). Dok je Leopold Stokovski (Leopold Stokowski) kritikovao istorijsko izvođenje i verovao u kontinuirani muzički progres, Toskanini (Arturo Toscanini) ustaje protiv romantičarske prenaplašene emotivnosti, zalažući se za *objektivno izvođenje* i strogo poštovanje partiture – za sviranje *kako je napisano* (ital. *com'è scritto*) – postavljajući standarde muzičkog izvođenja našeg vremena (Lawson & Stowell, 1999, str. 10–12).<sup>21</sup> Ipak, uprkos brojnim kritikama, prevladalo je mišljenje da *Urtext* izdanje partiture predstavlja *konačnu verziju* dela i da odražava intencije kompozitora.

Suprotstavljeni stavovi o *autentičnosti* 1950-ih godina samo su najavili oštriju debatu u narednim decenijama. Američki muzikolog Donald Grout (Donald Grout) idealnim izvođenjem smatrao je ono koje u potpunosti ostvaruje kompozitorove zamisli, iako svestan činjenice da je istorijska autentičnost u izvođenju rane muzike nedostižna. S druge strane, Oldrič je među prvima težnju autentičnosti nazvao fenomenom XX veka. Smatrajući da vernost delu ne garantuje autentično izvođenje, on je istakao značaj interpretacije izvođača kao stvaraoca koji saraduje sa kompozitorom, a autentično izvođenje definisao kao *himeru* (kao što je citirala Fabijan; 2001, str. 159). Teodor Adorno (1955/1995) sproveo je temeljnu modernističku kritiku autentičnog izvođenja u svom (kasnije veoma uticajnom) eseju. Nazivajući ga *impotentnom nostalgijom*, on je *branio Baha od njegovih sledbenika* rečima: „Partitura i delo nisu nikad istovetni; posvećenost tekstu znači stalni napor da se razume ono što on skriva. Bez takve dijalektike, odanost postaje izdaja; interpretacija koju nije briga za značenje muzike pod pretpostavkom da će se ono samo otkriti, neizbežno je lažna, jer ne uspeva da sagleda da se značenje uvek iznova stvara”<sup>vii</sup> (str. 144, prevela JM).

Ni Dolmečov student Robert Donington, jedan od prvih i najposvećenijih zagovornika autentičnog izvođenja – *izvođenja sada kao što je prvobitno izvođeno* – nije verovao u postojanje jedne jedinstvene *ispravne* interpretacije određene kompozicije. Svestan nepouzdanosti i kontradiktornosti pojedinih istorijskih artefakata, on se zalagao za otkrivanje *stila* – onih detalja koji nikada ne zavise od raspoloženja izvođača, kako bi ostale aspekte

---

<sup>21</sup> Pojedini dirigenti su otvoreno stali u odbranu istorijske prakse – Sajmon Retl, Mark Elder (Mark Elder), Čarls Makeras (Charles Mackerras) i Edo de Vart (Edo de Vaart), dok su drugi, pak, njenu relevantnost doveli u pitanje – Vilhelm Furtvengler (Wilhelm Furtwängler), Kolin Dejvis (Colin Davis), Nevil Mariner (Neville Marriner), Pjer Bulez (Pierre Boulez) i drugi.

muzičar mogao da *osvetli* u skladu sa svojom osobenošću. U knjizi *The Interpretation of Early Music* (Interpretacija rane muzike), Donington (1963) ističe: „Malo je verovatno da ćemo ikada postići takvu podudarnost koja bi duha iz sedamnaestog ili osamnaestog veka obmanula u pomisli da sluša izvođenje iz sopstvenog vremena; ali barem možemo da se nadamo da bi prepoznao opšti stil – i uživao u muzici. Možemo da se nadamo, ne idealnoj, već razumnoj autentičnosti”<sup>viii</sup> (str. 27–28, prevela JM).

Već krajem 1960-ih godina, vodeći nemački mislioci i muzičari odbacili su autentičnost kao utopijski koncept. Prema Ludvigu Finšeru (Ludwig Finscher), delo koje želimo da protumačimo istovremeno je i kompozicija koju interpretiramo, ali i *objektivizacija* datog trenutka u istoriji (muzike) koji moramo da rekonstruišemo da bismo ga razumeli; međutim, takva rekonstrukcija ne nudi *ključ* za interpretaciju. Kritikujući izvođače *puriste* koji su se zalagali za potiskivanje umetničkog sopstva (izvođača) prilikom rekonstrukcije istorijskih artefakata, ali i muzičare koji su se oslanjali isključivo na instinkt, August Vencinger (August Wenzinger) smatrao je rekonstrukciju muzičke strukture ništavnom u odsustvu ekspresije. Naglašavajući da je muzika *Zeitkunst* – umetnost izražena u vremenu – Wolfgang Gonenvajn (Wolfgang Gonnwein) otišao je korak dalje tvrdeći da se umetničko delo ne može smatrati konačnim, već da ono opstaje kroz brojne, različite i neponovljive interpretacije (kao što je citirala Fabijan; 2001, str. 163–164).

Ipak, u anglosaksonskim zemljama, rasprava o autentičnom izvođenju dobila je novi zamah 1970-ih i 1980-ih godina. U Londonu je 1973. godine pokrenut časopis *Early Music* (Rana muzika), s težnjom uspostavljanja veze između istraživača i izvođača, čime je otvoren prostor za *recikliranje* brojnih koncepata i ideja koje su kontinentalni muzikolozi i muzičari do tada već usvojili i/ili odbacili. Brojni autori su svoje stavove, pohvale i/ili kritike na račun pokreta za ranu muziku izneli upravo u ovom časopisu, a debatu su oblikovala tri osnovna pitanja: 1) da li je autentično muzičko izvođenje dostižno?, 2) da li je poželjno? i najvažnije, 3) postoji li uopšte? (P. Hill, 1986, str. 2). Pitanje korišćenja autentičnih muzičkih instrumenata samo je dodatno razbukvalo polemiku među muzičarima koje je Sten Godlovič (1988, 1990, 1997) podelio na *puriste* (koji su beskompromisno insistirali na korišćenju instrumenata dostupnih u periodu komponovanja), *tvrde progresivce* (koji su svesrdno prihvatili inovacije i *čari* modernih instrumenata kako bi doprineli postizanju željenog rezultata) ili *progresivne*

*konzervativce* (koji su podsticali inovacije u određenim granicama; str. 260; str. 321–323; str. 152).

Američki filozof Randal Dajpert (Randall Dipert) napravio je još 1980. godine distinkciju između tri nivoa namera kompozitora koje izvođač treba da poštuje prilikom izvođenja muzičkog dela – a to su: 1) namere niskog nivoa (engl. low level intentions) koje se odnose na način proizvodnje zvuka u smislu izbora instrumenta, zatim 2) namere srednjeg nivoa (engl. medium level intentions) koje se tiču kvaliteta zvuka u smislu tembra, artikulacije, vibrata itd. i 3) namere visokog nivoa (engl. high level intentions) koje se odnose na efekte koje izvođenje treba da proizvede kod slušaoca. Od sva tri (sporna) nivoa namera, upravo treći tip – namere visokog nivoa – jeste najsporniji. Čak i ukoliko savremeni izvođač uspe da ostvari namere niskog i srednjeg nivoa, nemoguće je postići namere visokog nivoa, budući da efekat određenih zvukova (iako proizvedenih na autentičnom instrumentu i na određeni način) ne može biti isti kao na publiku datog perioda (D. Davies, 2011, str. 75).

Vremenom, kritika pokreta za ranu muziku dobila je ofanzivni karakter, a pojam autentičnosti postao je neodbranljiv. Nikolaus Aronkur (1988), jedan od najistaknutijih izvođača i pionira pokreta za ranu muziku, smatrao je da su kompromisi neizbežni – iako uverenja da visok stepen vernosti originalu ranu muziku predstavlja *u potpuno novom-starom svetlu*, da takvo izvođenje nije samo istorijski tačnije, već i vitalnije, a da sama muzika tako poprima duboko značenje – daleko nadmašujući čisto estetsko uživanje (str. 18). Ipak, Aronkur je koncept autentičnosti nazvao lažnim, a *Werktreue* utopijskim: „Autentična, istorijski ispravna reprodukcija je nemoguća, to je iluzija ili šarlatanstvo”<sup>x</sup> (kao što je citirala Fabijan; 2001, str. 155, prevela JM). Imajući u vidu sve nesavršenosti partiture i smatrajući pogrešnim verovanje da je vernost notnom tekstu (nem. Notentexttreue) isto što i vernost delu (nem. Werktreue), on je poput Vande Landovske težio proučavanju istorijskih artefakata isključivo s ciljem približavanja rane muzike svojim savremenima. Braneći pokret za ranu muziku od njenih sledbenika (po uzoru na Adorna), muzikolog i muzičar Lorens Drajfus (/Laurence Dreyfus/; 1983) istakao je da je pokret za ranu muziku otklonio neravnotežu „potiskivanjem košmarne sadašnjosti i pokretanjem veličanstvene obnove slavne prošlosti”<sup>x</sup>, istovremeno kritikujući čisto empirijski pristup njegovih zagovornika. Prema njegovim rečima, istraživanje prošlosti jeste prilika da izvođači preispitaju ukorenjenu tradiciju interpretacije i iskoriste istorijske činjenice kako bi svoje interpretacije učinili imaginativnijim: „U svojim

najuspešnijim primerima, rana muzika se uopšte ne vraća u prošlost, već rekonstruiše muzički objekat ovde i sada, omogućavajući novom, dosad nečujnom subjektu da govori<sup>xi</sup> (str. 304–305, prevela JM).

Jedna od najznačajnijih i najuticajnijih referenci u literaturi o ranoj muzici i konceptu autentičnog izvođenja svakako je zbornik *Authenticity and Early Music: A Symposium* (Autentičnost i rana muzika: simpozijum) koji je uredio britanski autor Nikolas Kenjon (1988). Kako je on istakao, bilo je naivno pretpostaviti da strogo poštovanje partiture i (navodno) istorijski verno izvođenje garantuje pouzdan umetnički ishod, ali mnogi autori su bili uverenja da poštovanje kompozitorovih zamisli i pokušaj rekreiranja njegovog zvučnog sveta pružaju više izgleda da se u tome uspe (str. 12). U svom eseju, Huard Mejer Braun naglasio je da svrha autentičnog izvođenja rane muzike nije u izvođenju, već u muzici i da ne treba kritikovati muzičko izvođenje samo na osnovu toga da li je autentično ili ne, ali da tu jednostavnu ideju zagovornici pokreta ponekad izgube iz vida (1988, str. 55).

Američki dirigent i muzikolog Filip Bret (/Philip Brett/; 1988) upozorio je da sledbenici pokreta za ranu muziku često nisu (bili) svesni činjenice da *Urtext*, kao *izvorni tekst*, uglavnom ne predstavlja ono što je kompozitor sam napisao, već pretpostavku redaktora o tome šta je kompozitor hteo da napiše (str. 90). U tom diferenciranju dva različita konteksta, uloge redaktora i istoričara su slične – prema rečima američkog muzikologa Tomlinsona (/Gary Tomlinson/; 1988): „autentičnost istorijske misli proizvod je sposobnosti istoričara da razdvoji dva smisljena konteksta koje je sam stvorio: svog i svojih predmeta istraživanja<sup>xii</sup> (str. 120, prevela JM). Prema Robertu Morganu (/Robert Morgan/; 1988), muzički jezici prošlosti su poput stranih, štaviše, mrtvih jezika bez maternjih govornika – zamrznuti u spisima i partiturama:

„[...] jednostavno nema načina da se rekreira istinski autentično izvođenje rane muzike. To ne znači da bi trebalo da odustanemo od napora da notaciju ove muzike razumemo najbolje što možemo, da razmotrimo određene fizičke faktore koji su mogli da utiču na originalna izvođenja (vrste instrumenata, veličine prostora itd), ili da proučimo istorijsko i kulturalno okruženje u kojem je rana muzika nastala. Ali ne možemo da rekreiramo ‘auru’ originala (da pozajmim korisni izraz Valtera Benjamina), ma koliko se trudili<sup>xiii</sup> (str. 71, prevela JM).

Poput Oldriča, Morgan zaključuje da je autentično izvođenje savremeni izum koji ranu muziku postavlja u muzej – takođe tvorevinu modernog vremena.

Preispitujući pojam autentičnog izvođenja, američki dirigent i muzikolog Vil Kračfild (/Will Crutchfield/; 1988) napravio je distinkciju između tri ideje na kojima počiva čuveni dualizam između *namere kompozitora* i *slobode izvođača*. Prema prvoj ideji – muzičko izvođenje je nesavršena aproksimacija fiksiranog (mada nedokučivog) ideala otelovljenog u partituri; prema drugoj, tekst je nesavršena aproksimacija nefiksiranog ideala koji se može spoznati samo u trenutku realizacije muzike, odnosno u svakom pojedinačnom činu izvođenju; dok treća (najređe razmatrana) ideja podrazumeva očekivanje i priželjkivanje velikih kompozitora da vrhunski izvođač iznese sopstveno stanovište i strast. Za Kračfilda je, dakle, autentičnost moguća u činu izvođenja i podrazumeva autoritet – autora: „Autor izvođenja – pokreta gudalom, krešenda, impulsa, blistavog čina apsorpcije – je izvođač, za čije stanje moramo biti zabrinuti ukoliko je autentičnost ono čemu težimo”<sup>xiv</sup> (str. 24–25, prevela JM).

Novozelandski filozof i estetičar Stiven Dejvis (/Stephen Davies/; 1987) stao je u odbranu pokreta za ranu muziku, ali takođe vodeći računa o individualnosti izvođača. Prema njegovoj teoriji, treba rekreirati *zvučni događaj* koji su *mogli* čuti kompozitorovi savremenici – kroz precizno poštovanje kompozitorovih uputstava u notnom zapisu, korišćenje autentičnih instrumenata i poštovanje stilske prakse perioda u kojem je muzika komponovana (str. 40–41). Takvo *idealno* autentično izvođenje je ono koje verno ostvaruje sva kompozitorova uputstva koja određuju jedno muzičko delo, a ne težnja postizanju estetskih efekata koje je kompozitor (možda) prvobitno zamislio. U definisanju autentičnog izvođenja Dejvis (2012) je, kako sam kaže, *literalista* – ne u smislu da partituru treba čitati naivno, već u smislu da se autentičnost ostvaruje pronalaženjem i izvršavanjem kompozitorovih uputstava koja zapravo određuju samo muzičko delo (str. 81, 85). Pri tako shvaćenom autentičnom izvođenju – s naglaskom na težnji – kreativnost izvođača mogla bi biti ugrožena samo kada bi kompozitor bio u mogućnosti da detaljno odredi svaki aspekt dela (pa bi izvođač prema notnom zapisu morao da se odnosi kao prema receptu), što nije slučaj sa notacijom kakvu poznajemo: „Ako ‘autentično’ znači ‘tačno’, onda brojna izvođenja različitog zvučanja mogu biti podjednako i potpuno autentična. Štaviše, budući da izvođačev doprinos realizaciji dela nikako nije određen u potpunosti, autentičnost i kreativnost u izvođenju biće komplementarne, a ne isključive”<sup>xv</sup> (S. Davies, 1991, str. 23, prevela JM).



Jedan od najuticajnijih kritičara autentičnog izvođenja – tog *dehumanizujućeg, pozitivističkog čistilišta i savesnog samoodricanja* ekstremnih zagovornika – bio je zasigurno Ričard Taraskin (1995, str. 76). Iako su ga pojedini autori smatrali neprijateljem istorijskog izvođenja, to je daleko od istine; on se od *autentičnog* izvođenja samo postepeno distancirao u nameri da ga *demitologizuje*, ukazujući na sve njegove manjkavosti.<sup>22</sup> U svom delu *Text & Act: Essays on Music and Performance* (Tekst i čin: eseji o muzici i izvođenju), poput Kračfilda, Taraskin (1995) redefiniše pojam autentičnosti, prepoznajući ga u izvođaču, a ne u evociranju kompozitorovih zamisli. Ističući da i uz najdoslednije sprovođenje istorijskih činjenica uvek preostane element izbora koji ide na *teret* i odgovornost samog izvođača, on upozorava da bi, u suprotnom, strogo poštovanje partiture praksu izvođenja svelo na lutriju, budući da izvođač ne bi imao kontrolu nad njim (str. 70, 95).<sup>23</sup> Nasuprot objektivističkoj teoriji o vanvremenskom umetničkom delu i jedinstvenom autentičnom izvođenju, Taraskinova kritička misao je subjektivistička – on se zalaže za individualnost u interpretaciji. Uprkos tome što su predstavnici pokreta za ranu muziku koncept autentičnosti suprotstavljali ideji progresa, Taraskin produbljuje tezu Oldriča i Morgana o vezi između istorijski informisanog izvođenja i modernizma. Njegov centralni argument jeste da rasprava polazi od potpuno pogrešnih premisa – *istorijsko* izvođenje zapravo nije istorijsko, već najmoderniji stil izvođenja našeg vremena, naširoko prihvaćen i održiv upravo zahvaljujući svojoj novini, a ne drevnosti. Drugim rečima, dominantna (mejnstrim) praksa *modernog izvođenja* predstavlja kontinuirani nastavak romantičarskog stila i kao takva ubrzano postaje *istorijska* – deo kumulativne tradicije, dok je *istorijsko izvođenje* uistinu *moderno*, štaviše, *avangardno* u težnji da pruži savremenu perspektivu prošlosti (Taraskin, 1995, str. 102, 140).

Iste godine, ali iz ugla analitičke filozofije, američki muzikolog i filozof Piter Kivi otišao je korak dalje, koristeći pojam autentičnosti u množini. Odbacujući ideju o jedinstvenoj autentičnosti, on je definisao četiri tipa autentičnosti muzičkog izvođenja: autentičnost (kompozitorove) namere, autentičnost (originalnog) zvuka, autentičnost (originalne) prakse

---

<sup>22</sup> Upravo je Taraskin autor zaslužan za stavljanje reči *autentičnost* pod znake navoda, kako se i danas često koristi.

<sup>23</sup> Štaviše, Taraskin (1995) na šaljiv način dočarava kako izvođači koji tvrde da govore u ime kompozitora nameću svoj autoritet i zapravo varaju u igri *Glavih telefona* – osoba A šapuće poruku osobi B, osoba B – osobi C i tako dalje, sve dok poslednji igrač ne izgovori poruku naglas i izazove opšti smeh; nezadovoljni šapnutom porukom, predstavnici *autentičnog* izvođenja ustaju sa svog sedišta i na vrhovima prstiju obilaze ostale igrače kako bi seli na upražnjenu prvu stolicu, proglašavajući sebe pobednikom, što očigledno poništava svrhu igre (str. 184).

izvođenja, ali i autentičnost lične interpretacije izvođača (1995, str. 6). Prva tri tipa autentičnosti nesumnjivo se podudaraju sa postulatima pokreta za ranu muziku. Autentičnost namere tj. vernost kompozitorovim zamislama – daleko najcitiranije merilo istorijske autentičnosti u muzičkom izvođenju – Kivi je doveo u pitanje. Na tragu Dajpertovog rezonovanja, on je naglasio da *istorijski rekonstruisano* izvođenje nije samo po sebi istovetno zamislama kompozitora, ističući da „izvođač koji svira Baha, recimo, na savremenom instrumentu, s fraziranjem i dinamikom koje odstupaju od *Urtexta*, može biti u velikoj meri bliži kompozitorovim željama i namerama, a samim tim i istorijski autentičniji od izvođača koji svira Baha na baroknom instrumentu sa *Urtextovim* fraziranjem i dinamikom kao svetim spisom”<sup>xvi</sup> (str. 46, prevela JM). S druge strane, koncept autentičnosti podrazumeva upotrebu instrumenata i ansambala koje je kompozitor imao na raspolaganju, kako bi *današnja* publika čula isto što su nekada čuli kompozitorovi savremenici. Stoga, prema Kiviju (2002), koncept istorijski autentičnog izvođenja analogan je arheologiji – on predstavlja pokušaj rekonstrukcije davno prošlih vremena, u meri u kojoj istorijsko znanje i artefakti to dozvoljavaju i omogućavaju (str. 136). Iako naizgled ostvariv, *istorijski autentičan zvuk* moguće je rekonstruisati samo bez istorijske svesti XX veka, budući da ono što je u prošlosti predstavljalo zvučno *iznenađenje*, danas ne postiže isti efekat. Drugim rečima, estetski odgovor na izvođenje današnjice ne može biti isti kao kod istorijskih slušalaca koji su tu istu muziku čuli u svoje vreme. Prema Kivijevim rečima, na taj način *aistorijskim* slušanjem može da se postigne autentičnost zvuka, ali se poništava *razumska* autentičnost – ovaj *paradoks istorijske muzikologije* ogleda se u činjenici da nam je ona omogućila da čujemo izvođenje muzičkog dela *istorijski*, ali to je u potpunost različito iskustvo od iskustva slušalaca datog perioda, budući da su oni isto delo čuli *aistorijski* (str. 70–71). Stoga, Kivi zastupa tezu da je autentičnost prakse perioda – kao citiranje sredstava i reprodukcija prakse izvođenja koja je preovladavala u istorijskom periodu nastanka kompozicije – najprikladnija za postizanje istorijski autentičnog zvuka i ostvarenje kompozitorovih zamisli (str. 106).

Prva tri tipa autentičnosti Kivi je izdvojio kao najočiglednije primere istorijske autentičnosti – komplementarne, ali ne nužno i istovremeno primenjive, naročito ne sa preostalim, četvrtim tipom autentičnosti, kojem je posvetio centralno mesto u knjizi. Ta tzv. *druga autentičnost* ogleda se u ličnom, originalnom i jedinstvenom interpretativnom stilu izvođača. Iako, *prima facie*, suprotstavljen konceptu istorijske autentičnosti, pojam *lične autentičnosti* (engl. personal authenticity) zapravo mu je blizak. Stava da je muzičko umeće

izvođača blisko umetnosti kompozicionog aranžiranja i da izvođači svojim interpretacijama stvaraju svojevrzne verzije kompozicija slične aranžmanima, Kivi ističe da postoje brojni dokazi da kompozitori ranijih epoha uglavnom nisu želeli u potpunosti da kontrolišu muzičko izvođenje, već su podržavali individualnost izvođača (str. 128–137); u tom smislu, moguće je postići dvostruku autentičnost:

„Ako je jedna od želja ili namera kompozitora da se njegova muzika izvodi sa ličnom autentičnošću onda, u pokušaju da realizuje tu želju ili nameru kompozitora, izvođač mora da teži ličnoj autentičnosti; i ako je ona postignuta, izvođač je, u tom naročitom pogledu, realizovao autorovu nameru”<sup>xvii</sup> (str. 141–142, prevela JM).

Ipak, dostizanje lične autentičnosti ne garantuje nužno ispunjenje svih ostalih namera kompozitora u pogledu izvođenja. Kada su lična i istorijska autentičnost nespojive, dosledna vernost tekstu počinje da ugrožava ličnu ekspresivnost, čime umetnička muzika gubi karakter *izvođačke* umetnosti (Kivy, 1995, str. 271). S druge strane, ukoliko pod pojmom istorijske autentičnosti podrazumevamo izvestan stepen kreativnosti izvođača, svako izvođenje određene kompozicije (uključujući i ono koje teži ličnoj autentičnosti) u određenoj meri je istorijski verodostojno – budući da se oslanja da određeni istorijski notni zapis i predstavlja ozvučenje datog muzičkog dela. Tako protumačen, čak i visok stepen istorijske autentičnosti, kompatibilan je sa ličnom autentičnošću (Young, 2001, str. 452).

Za razliku od brojnih muzikologa koji su objavili raznovrsne studije i knjige na temu istorijskih artefakata i muzičkog izvođenja, malo je izvođača koji su svoje stavove na datu temu ostavili u pisanoj formi; štaviše, čak se stavovi onih malobrojnih muzičara koji to jesu učinili ne podudaraju nužno s njihovom izvođačkom praksom. U tom smislu, izdavam knjigu *Inside Early Music: Conversations with Performers* (Unutar rane muzike: razgovori sa izvođačima) Bernarda Šermana (/Bernard D. Sherman/; 1997), objavljenu kao rezultat intervjua sa vodećim dirigentima i izvođačima rane muzike tog vremena. Primera radi, Gustav Leonhart – holandski dirigent, čembalista i muzikolog – samo je dodatno rasrdio kritičare HIP-a svojim ekstremnim stavom da nema šta da kaže na zadatu temu budući da je on *samo izvođač*, a ne *pravi muzičar* – *ergo*, kompozitor (kao što je citirao Šerman; 1997, str. 203–204). Ipak, većina muzičara odbacila je takav puritanski stav, favorizujući umetničku individualnost i izražajnost nad istraživanjem; jednostavno – kako je članica vokalnog kvarteta *Anonymous 4* Suzan Helauer

(Susan Hellauer) slikovito zaključila – ne možete pevati fusnotu (kao što je citirao Šerman; 1997, str. 50). Nadovezujući se na višedecenijsku debatu o tome da izvođenje rane muzike treba da bude zasnovano na istorijskim činjenicama, ali da korišćenje autentičnih instrumenata i istraživanje izvođačkih praksi davnih vremena samo po sebi ne rezultira *autentičnim* izvođenjem, francuski dirigent i čembalista Vilijam Kristi, jedan od osnivača ansambla *Les Arts Florissants*, s prezrenjem je reč *autentičnost* zamenio rečju *specijalizacija*, zalažući se za kontinuirano usavršavanje izvođača u određenom stilu i oblikovanje sopstvenog umetničkog izraza (kao što je citirao Šerman; 1997, str. 267).

Sovjetski čelista i dirigent Mstislav Rostropovič (Mstislav Rostropovich) bio je protivnik HIP-a, mišljenja da je genije uvek ispred svog vremena, neuporedivo bolje shvaćen i prihvaćen *post mortem* nego od strane sopstvenih savremenika. Prema njegovom shvatanju, muzika je ideja koja se razvija u glavi kompozitora i nije vezana za svojstva određenog muzičkog instrumenta (BWV Wagner, 2011, August 10, 01:00–01:37). Nesumnjivo, Bahova muzika ne zvuči isto na klaviru, čembalu ili orguljama, ali ako znamo da je sam Bah transkribovao sopstvenu muziku za različite instrumente, zar onda izvođenje njegovo muzike samo na instrumentu za koji je napisana ne predstavlja svojevrсно ignorisanje njegove prakse?<sup>24</sup> Argentinski pijanista i dirigent Danijel Barenbojm (/Daniel Barenboim/; 2002) takođe smatra da je moguće izvoditi Baha, Mocarta i Betovena na *neautentičnim* instrumentima, ali samo ako je izvođač u stanju da izvodi njihovu muziku kao da Vagner (Richard Wagner) nikada nije ni postojao – i to ne u smislu orkestracije, već ekspresivnih elemenata (str. 210). Tako nešto ipak nije moguće, budući da – blisko solipsističkim shvatanjima – muziku spoznajemo i razumevamo isključivo kroz subjektivni doživljaj i lično iskustvo. Kako je pijanista Alan Herš (/Alan Hersh/; 2009) dodatno objasnio:

„Istina’ u umetničkom delu nije ograničena geografijom, istorijom ili ličnošću, već postoji prvenstveno u umu osobe koja je traži. [...] Svako izvođenje donosi

---

<sup>24</sup> Nejpgauz (1970) odlazi korak dalje smatrajući da Baha treba svirati na savremenom klaviru, i to uz korišćenje desnog pedala, ali *izvanredno ekonomično* – budući da je u suprotnom, u pogledu zvučnosti, izvođenje neuporedivo siromašnije nego na klavsenu (klavsen nema prigušivače poput klavira, već je zvuk zasićen alikvotnim tonovima); vibrato klavikorda je tek posebna tema: „Toga divnog sredstva izražavanja klavir je takođe lišen. Zar treba da mu se oduzme i pedal...?” (str. 140).

svoju istinu, svoj integritet, svoj svet. Nijedno nije više (ni manje) ‘istinito’ od drugog. Autentični original umro je s Bahom”<sup>xviii</sup> (str. 7–8, prevela JM).

U biti *savremenocentrični*, skloni smo da muziku kompozitora ranijih perioda prisvojimo kao da je pisana za nas, iako zapravo nije – ni za savremene izvođače, ni za savremene instrumente, ni za savremeni društveni kontekst. U tom smislu, potrebna je mala adaptacija da bi stara muzika odgovarala nama (Haynes, 2007, str. 9). Možemo da kažemo da je to primer svesnog *anahronizma*, tačnije *parahronizma* – drugim rečima – postavljanje određene kompozicije u daleko kasniji period od izvornog. Baš iz tog razloga, savremena publika treba da otkrije *sopstvenog* Baha, baš kao što ga je i Mendelson svojevremeno (u pravom smislu te reči) otkrio – izvođači treba da ga reinterpreтираju za vreme u kojem žive – na način na koji svi besmrtni tekstovi moraju biti interpretirani da bi i ostali uistinu besmrtni (Taruskin, 1995, str. 143).

Kako je engleski dirigent, orguljaš i čembalista Džon Bat (2002) zaključio u svom *poigravanju s istorijom* (jednoj od najopsežnijih studija o istorijskom pristupu muzičkom izvođenju) – koncept HIP-a je kao simulakrum izgubljene istorijske prošlosti i *autentičan* prikaz savremenog doba (str. 157); ideja da je HIP po definiciji neutralan i objektivistički predstavlja samo kratkovidu predrasudu (str. 32) i, umesto što nam nameće prakse izvođenja iz prošlosti, trebalo bi da nas navede da cenimo razliku koju inače ne bismo primetili (str. 65). Drugim rečima, današnji izvođači koji ranu muziku *oživljavaju* za potrebe savremene publike na izvestan način predstavljaju medijatore između istorijske prošlosti i estetske sadašnjosti (Walls, 2002, str. 24). Kreativnu ulogu izvođača u tom procesu posredovanja između kompozitora i publike najlakše je dočarati suprotstavljanjem izvođenja kopiranju – dok je kopiranje mehanički postupak koji može da vrši i mašina, izvođenje (sa svim svojim najdelikatnijim dinamičkim i ritmičkim nijansiranjima) mora da nadilazi *nedorečen* i nedovoljno precizan kompozitorov notni zapis (S. Davies, 2003a, str. 93). Izvođači ne samo da treba da popune prazninu koju ostavlja kompozitorov notni zapis, već i da donesu brojne odluke po pitanju elemenata dela koji nisu određeni notnim zapisom i/ili stilom. Samo tretiranjem notnog zapisa kao početne tačke za izgradnju ukupne estetske vizije izvođači mogu da pristupe skrivenim nivoima muzičkog teksta – tek otkrivanjem takvog dubljeg muzičkog sadržaja izvođači postižu *interpretativnu autentičnost* (Dodd, 2015, str. 15).

Kao što je višedecenijska debata pokazala – ne možemo da povratimo *genius loci* davno prošlih vremena. Potpuna istorijska rekonstrukcija izvođačke prakse zapravo je iluzija; ipak, vremenom je postignut konsenzus oko mišljenja da poštovanje kompozitorovih smernica može da dovede do estetskog dobra (Edidin, 1998). Proučavanje i poštovanje partiture, ali i prakse perioda u kojem je nastala pitanje je etike, a ne obaveze; ipak, istorijski kontekst može biti samo polazište, a ne i krajnji cilj (Butt, 2002, str. 80). Pojam *istorijsko izvođenje* odnosi se, dakle, ne toliko na muziku koja se izvodi, već na lični stav izvođača i njegov pristup datoj muzici (Cook, 2000b, str. 96). Jasno je da danas cenimo izvođače pre svega zato što su vrhunski umetnici, a ne istoričari – što su i brojni predstavnici HIP-a (počev još od Dolmeča, Doningtona i Arnonkura) pokušali da istaknu: „Jedina garancija je muzikalnost, ali niko ne postaje muzikalniji tako što ostaje nesvestan činjenica”<sup>xix</sup> (Donington, 1989, str. 118, prevela JM). S obzirom na to da je nemoguće postići istorijsko izvođenje potpuno verno *originalu*, štaviše da ne možemo pouzdano da znamo čak i ako je postignuto, možemo da se složimo da je cilj istorijskog pristupa i izvođenja zapravo sam pokušaj, sama težnja da se bude istorijski tačan, odnosno *autentičan* (Haynes, 2007, str. 10).

Da zaključimo – uticaj HIP-a na tradiciju muzičkog izvođaštva je nesumnjiv i neupitan – on je doprineo savremenoj muzičkoj promisli i transformaciji kako znanja, tako i svesti izvođača o istorijskim umetničkim praksama. Evidentno – HIPsteri nisu ugrozili opstanak mejnstrimera, ali upečatljiva je činjenica da je, tokom proteklih decenija, vidljiv snažan uticaj HIP-a na dominantnu izvođačku praksu i muzičko obrazovanje – granica među njima je zamagljena, tako da je sve teže pronaći istorijski potpuno *neinformisane* izvođače (Yang, 2019). U svojoj empirijskoj analizi snimaka Bahovih dela za solo violinu Dorotija Fabijan (2015b) čak uočava da je uticaj HIP-a (u smislu fražiranja, fleksibilnosti, akcentuacije, korišćenja vibrata, ukrasa i sl) najuočljiviji u interpretacijama violinista novije generacije dominantne izvođačke prakse (str. 83). Iako utemeljeni u istorijskom pozitivizmu, HIPsteri su kroz revidiranje izvođačke prakse omogućili novi *život* starim diskurzivnim praksama (Cook, 2013a, str. 29). Ipak – i pored brojnih vrhunskih izvedbi koje su nastale kao krajnji ishod ovog pokreta (ili možda baš zbog njih!) – HIP je prouzrokovao još veći skepticizam oko pitanja da li kvalitet izvedbe zavisi isključivo od *vernosti* (delu, kompozitorovim zamislima, instrumentu ili izvođačkoj praksi), predstavljajući tako jedan od najosporavanijih koncepata u polju izvođačkih umetnosti u decenijama za nama. Jer, šta uopšte smatramo tačnim, tj. vernim izvođenjem? Odgovor na ovo pitanje svakako nije samo u eksplicitnim uputstvima koje je kompozitor

zabeležio u partituri. Muzička umetnost podrazumeva mnogo više od toga – rečju: *interpretaciju* – koja omogućava vernost izvođača samom sebi (ličnu autentičnost), kroz realizaciju različitih umetničkih i estetskih potencijala, implicitno skrivenih u notnom zapisu.

Nameće se pitanje šta nas čeka u budućnosti muzičkog izvođenja? U nadi da će se dve *oponentne* struje izvođaštva vremenom spojiti u jednu praksu, američki muzikolog Roland Džekson (/Roland Jackson/; 1997) ponudio je dve opcije – 1) da se istorijski izvođači oslobode istorijskih stega po pitanju dinamičkog nijansiranja i ritmičke fleksibilnosti; a 2) da muzičari dominantne izvođačke prakse posvete više pažnje istorijskim saznanjima, koja nužno ne umanjuju izražajnu individualnost (str. 10). Kao što je izraelski muzičar i muzikolog Ejtan Ornoj (2006) dokazao u svojoj uporednoj analizi izvođenja predstavnika dve pomenute izvođačke kategorije – zajednički elementi sugerišu ne samo postojanje međusobnih uticaja, već i postojanje zajedničkih kanonskih uzora: „Dani u kojima su se ‘autentična’ izvođenja smatrala marginalnim ili irelevantnim davno su prošli, a ‘istorijski informisana’ izvođenja i sama su postala ‘mainstream’, barem što se tiče repertoara rane muzike”<sup>xx</sup> (str. 243, prevela JM).

Koliko god osporavan, HIP je svakako važan deo savremene kulture i kao zaostavština XX veka doprineo je raznovrsnijem spektru muzičkih interpretacija današnjice. Na prelazu između dva milenijuma, posvedočili smo širenju pokreta, stasavanju treće i četvrte generacije HIPstera, sve većem broju ansambala za ranu muziku, centara u kojima se ona izvodi i promoviše, ali i visokih škola na kojima se izučava. Imajući u vidu da su pojedini zagovornici pokreta za ranu muziku iza sebe ostavili vrhunske izvedbe, možemo da se složimo da su štetu naneli ne inovatori, već oni koji su ih nepromišljeno kopirali (Kenyon, 2012, str. 25) – težeći pseudo-istorijskom zvuku, stvarajući od izvođačke umetnosti mimetičku. Ipak, obnavljanje stare prakse improvizacije podsetilo nas je na kolaborativni odnos između kompozitora i izvođača koji je u prošlosti negovan (štaviše, na veću slobodu koju su izvođači imali), što bi moglo da inspiriše savremene kompozitore i izvođače da razviju nove, slične vidove saradnje, interakcije i sinergije (Jamason, 2012, str. 134).

Iako ne treba da dovodimo u pitanje poštovanje tradicije (bilo materijalne ili nematerijalne) – kako je Rahmanjinov zaključio – ikonoklazam je zakon umetničkog napretka: „Svi veliki kompozitori i izvođači gradili su na ruševinama konvencija koje su sami uništili.

Beskrajno je bolje stvarati nego imitirati. Pre nego što počnemo da stvaramo, ipak, dobro je da se upoznamo sa onim najboljim što nam je prethodilo”<sup>xxi</sup> (Cooke, 1917, str. 215, prevela JM). Poredak HIPstera i mejnstrimera počiva upravo na toj premisi – na tom sveobuhvatnom postulatu koji bi trebalo da bude osnovno načelo kako umetnosti, tako i nauke.

### 2.1.3. Nauka i istraživanje: konzervativci, liberali, blasfemičari i insajderi

*Muzika koju čujemo zvuči na način na koji zvuči zato što je izvođači tako sviraju: izbori izvođača konstituišu suštinsku dimenziju kreativnosti muzičke kulture. Ipak, izvođenje je oduvek bilo slon u muzikološkoj prostoriji.*<sup>xxii</sup>  
Nikolas Kuk (2014a, str. 23, prevela JM)<sup>25</sup>

Još od austrijskog muzikologa Gvida Adlera (Guido Adler) koji je među prvima (1885. godine) definisao okvire i ciljeve nauke o muzici – i to po analogiji sa filologijom – (istorijska) muzikologija predstavlja područje istraživanja prvenstveno (života i dela) kompozitora, a ne izvođača zahvaljujući kojima, *de facto*, muzika živi. Ipak, tačno vek kasnije, američki kritičar i muzikolog Džozef Kerman (/Joseph Kerman/; 1980, 1985) napravio je pomak u tradicionalnom muzikološkom diskursu svojim tekstom *How We Got into Analysis, and How to Get Out* (Kako smo dospeli u analizu i kako [iz nje] izaći), odnosno knjigom *Contemplating Music* (/Promišljanje muzike/ – kako je naslovljena na američkom tržištu)<sup>26</sup>. Ustajući protiv formalizma i pozitivizma (koji su do tada preovladavali u muzičkoj teoriji i muzikologiji), štaviše protiv konzervativizma (koji je za cilj imao očuvanje postojećeg disciplinarnog poretka), Kerman se zalagao ne samo za kritičko i intradisciplinarno preispitivanje osnovnih načela muzikologije kao nauke, već i za njenu veću interdisciplinarnost i povezanost sa drugim disciplinama – kulturalnim i društvenim kontekstom (sa istorijom, estetikom, hermeneutikom i kritikom).

U tom Kermanovom *vakuumu* (Cook & Everist, 1999a, str. viii), tradicionalna muzikologija je krajem XX veka pretrpela dramatične promene – tzv. „*Sturm und Drang* 1990-ih” (Agawu, 2004, str. 267). Zbog uticaja koji je imao na svoje savremenike, Kerman je stoga proglašen začetnikom *nove*, tj. *kritičke muzikologije* (engl. *new*, i.e. *critical musicology*). Direktno suprotstavljeni konzervativnim teoretičarima muzike – nazovimo ih *konzervativcima*,

---

<sup>25</sup> Iako ovaj izraz nije u duhu srpskog jezika, prevodim ga bukvalno kako izvorni tekst ne bi izgubio na atraktivnosti i upečatljivosti, mada bi adekvatniji prevod bio da je izvođenje oduvek bilo onaj krupni problem koji muzikolozi svesno previđaju.

<sup>26</sup> U Velikoj Britaniji, ova knjiga objavljena je pod naslovom *Musicology* (Muzikologija).



zagovornici nove muzikologije – svojevrsni *liberali*, zalagali su se za reformu discipline i veću istraživačku slobodu, odstupanje i oslobađanje od ustanovljenih normi i autoriteta. Prema rečima američkog muzikologa Lorensa Krejmera (/Lawrence Kramer/; 2003), ta nova muzikologija – tzv. *kulturalna muzikologija* (engl. cultural musicology) – odnosi se na istraživački program razvijen 1990-ih godina na engleskom govornom području (prvenstveno u Sjedinjenim Američkim Državama), s ciljem istraživanja kulturalnih, društvenih, istorijskih i političkih dimenzija muzike (str. 6). Iako nova muzikologija nikada nije postala jedinstven pokret, ipak „paradigma pre Kermana/posle Kermana” (Cook & Everist, 1999a, str. viii) – postavila je temelje brojnim pojedincima da se fokusiraju na ključna pitanja u okvirima šireg poststrukturalističkog i postmodernističkog odbacivanja pozitivizma i koncepta autonomnog muzičkog dela (Beard & Gloag, 2005, str. 92).<sup>27</sup>

Američka autorka u oblasti filozofije muzike, estetike i kritičke teorije Lidija Ger (Lydia Goehr) i novozelandski autor Kristofer Smol (Christopher Small) dodatno su poljuljali osnove tradicionalne muzikologije 1990-ih godina. I samim naslovom (svoje čuvene) knjige *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (Imaginarni muzej muzičkih dela: Esej iz filozofije muzike) – nedvosmisleno aludirajući na Malroov (André Malraux) koncept *imaginarnog muzeja* (franc. le musée imaginaire)<sup>28</sup> – Lidija Ger (1992) ističe nemogućnost potpunog i kontinuiranog fizičkog postojanja muzičkog dela (bilo u vidu partiture ili izvedbe), uvodeći koncept imaginarnog muzeja u kontekst umetničke muzike, tj. smeštajući umetničku muziku u (prikladniji) svet imaginarnog (muzeja). Kombinujući filozofske i istorijske metode u promišljanju razvoja termina muzičkog dela (od Platona i Aristotela, preko nominalista i idealista) – koncepta koji je prihvaćen u širim krugovima tek oko 1800. godine, ali koji je u potpunosti oblikovao naše poimanje umetničke muzike – autorka zaključuje da je zapravo reč o otvorenom, projektivnom konceptu, budući da muzičko delo kao takvo ne može

---

<sup>27</sup> Pored Kermana i Krejmera, među najuticajnije zagovornike i začetnike nove muzikologije u Sjedinjenim Američkim Državama spadaju i Filip Bret (Philip Brett), Suzan Mekleri (Susan McClary), Ričard Lepert (Richard Leppert), Rouz Subotnik (Rose Subotnik), Kerolin Abat (Carolyn Abbate), Gari Tomlinson, Robert Fink (Robert Fink) i drugi.

<sup>28</sup> Tzv. *muzej bez zidova* postoji u mašti pojedinca i zavisi od njegove erudicije – imaginarni muzej nije ograničen vremenskim, prostornim i istorijskim okvirima, omogućavajući uodnošavanje i poređenje neograničenog broja umetničkih dela.

biti opredmećeno, već može postojati samo u svojim projekcijama (partituri i izvedbi), i to kao zbir svih partitura, izvođenja, snimaka, preslušavanja, proba, diskusija itd. (str. 89–90).

Slično tome, Kristofer Smol (1998) ukazuje na činjenicu da muzika nikako nije i ne može biti stvar ili predmet fiksiran na papiru, štaviše, muzičko izvođenje ne postoji da bi izvođači predstavili muzičko delo, već, naprotiv – kako bi izvođači imali šta da izvedu. U knjizi *Musicking: The Meanings of Performing and Listening* (Muzikovanje: značenja izvođenja i slušanja), on je skovao termin *musicking* (gerund glagola *to music*) kako bi njime istakao procesualnost muzičke realnosti – nasuprot opšteprihvaćenom *opredmećivanju* muzike. Prema Smolu, muzika je aktivnost, a ne predmet i stoga se on fokusira na ljude i njihove aktivnosti u procesu stvaranja muzike. Prema Smolovoj teoriji, *muzikovanje* označava bilo kakvo učestvovanje pojedinaca u muzičkom događaju (izvođenjem, slušanjem, vežbanjem, komponovanjem, plesanjem i sl); drugim rečima, muzikovanje je društveni ritual – ljudska aktivnost koja se uspostavlja u društvenom okruženju i skupu odnosa (međuljudskih, između pojedinca i društva, između čovečanstva i sveta prirode), a značenje muzike ne leži u muzičkom delu, već u ukupnosti muzičke predstave tokom izvođenja (str. 13). Ovakav Smolov pristup veoma je uticao na druge autore i otvorio prostor za ukrštanje muzikologije, teorije muzike i studija izvođenja.

Disciplinarni zaokret od tradicionalne ka savremenoj muzikologiji u poslednjih trideset godina karakterišu liberalnija gledišta i istinski eklekticizam – diversifikovanost tema, pristupa i metoda u proučavanju nedovoljno istraženih područja (poput prakse izvođenja, recepcije muzike, afekta itd), pod uticajem estetike, poststrukturalizma, studija kulture, feminizma, studija roda, postkolonijalnih studija, kritičke teorije i studija izvođenja. U svetlu toga, kao primer reevaluacije tradicionalnih muzikoloških postulata izdvajam i knjigu *Rethinking Music* (Preispitivanje muzike) koju su uredili Nikolas Kuk i Mark Everist (/Mark Everist/; 1999b), a u kojoj je preko dvadeset istaknutih muzikologa, teoretičara muzike i etnomuzikologa razmotrilo čitav spektar tema poput ontologije muzike, muzičkog teksta, odnosa teksta i konteksta, muzičke analize, značenja u muzici, empirijskog proučavanja muzike, teorije

eksperimentalne muzike, etike, pedagogije, izvođenja, popularne muzike, recepcije, kanona, istoriografije, feminizma i roda.<sup>29</sup>

Imajući u vidu koliko su pojedine subdiscipline savremene interdisciplinarne muzikologije samostalne, razvijene i specijalizovane (istorijska muzikologija, teorija muzike i analiza, sistemska muzikologija<sup>30</sup>, empirijska muzikologija, etnomuzikologija, studije izvođenja itd), muzikolog Ričard Parnkat (/Richard Parncutt/; 2006) postavio je suštinska pitanja – „da li je muzikologija postala uzbudljivo raznolika ili beznadežno rascepkana?”<sup>xxiii</sup> – veličanstveno interdisciplinarna ili suviše intradisciplinarna? – da li je, stoga, pogodniji termin *muzikologija* (u jednini) ili *muzikologije* (u množini; str. 7–8)? U iščekivanju neizvesne budućnosti, možemo da se složimo da ključ napretka muzikologije kao jedinstvene discipline jeste upravo u stepenu povezivanja njenih subdisciplina – u modelu tzv. *relacione muzikologije* (engl. relational musicology; Born, 2010).

## §

Proučavanje performativne dimenzije muzike – odnosno, istraživanje muzičkog izvođenja – sve je prisutnije u muzikološkom diskursu, o čemu danas svedoče međunarodna zajednica istraživača, brojne institucije, istraživački projekti, konferencije, studijski programi, naučni članci i monografije koje obuhvataju širok spektar metodoloških pristupa ovoj temi. Shodno tome, studije izvođenja u muzici zasluženo predstavljaju zasebnu muzikološku subdisciplinu unutar koje američki pijanista i muzikolog Džon Rink (/John Rink/; 2004) razlikuje tri preovladavajuće i delimično preklapajuće oblasti, a (hronološkim redosledom) to su: 1) istorijski informisano izvođenje (HIP; detaljno već diskutovano u prethodnom

---

<sup>29</sup> Među pomenutim autorima su: Filip Bolman (Philip Bohlman), Džim Samson, Kevin Korsin (Kevin Korsyn), Arnold Vital (Arnold Whittall), Robert Fink, Kofi Agavu (Kofi Agawu), Robert Gjerdingen (Robert Gjerdingen), Fred Everet Maus (Fred Everett Maus), Skot Barnam (Scott Burnham), Džon Rink, Nikolas Kuk, Džozef Dubijel (Joseph Dubiel), Bruno Netl (Bruno Nettle), Regula Burkart Kureši (Regula Burckhardt Qureshi), Vilijam Veber (William Weber), Leo Trajtler (Leo Treitler), Mark Everist, Stenli Burman (Stanley Boorman), Hoze Bouen (José A. Bowen), Džon Kovač (John Covach), Suzana Kjuzik (Suzanne Cusick), Ralf Lok (Ralph P. Locke), Kej Kofman Šelemej (Kay Kaufman Shelemay) i Elen Koskov (Ellen Koskoff).

<sup>30</sup> Sistemska muzikologija (engl. systematic musicology) predstavlja oblast čije početke vezujemo za Austriju i Nemačku, ali koja se poslednjih decenija izuzetno razvila, spajajući najrazličitije discipline – akustiku, empirijsku psihologiju, kognitivne nauke, neuronauke, fiziologiju, sociologiju, tehnologiju, informatiku i dr. Njen cilj je sistemsko razumevanje muzike i svih njenih aspekata – od produkcije do percepcije – njene kulturalne, istorijske i filozofske pozadine. Iako je često pogrešno percipirana kao oblast psihologije muzike, polazište je ipak muzikološko (Bader, 2018).

potpoglavlju), 2) psihologija muzičkog izvođenja i 3) analiza i izvođenje. Britanski pijanista i muzikolog Ijan Pejs (Ian Pace) ovoj podeli dodao je još nekoliko kategorija, među kojima i *izvođenje-kao-istraživanje* i *istraživanje zasnovano na izvođenju* – čemu, u daljem tekstu, posvećujem posebnu pažnju.<sup>31</sup>

Prve empirijske studije muzičkog izvođenja datiraju s početka XX veka, a temelje za potonja istraživanja postavio je istaknuti američki psiholog Karl Sišor (/Carl Seashore/; 1919, 1938) koji je osnovao istraživački program pri Univerzitetu u Ajovi (University of Iowa). On je iz ugla psihologije (kako individualnog talenta, tako i muzičke ekspresije, ali i pedagogije muzike) obradio čitav niz pojmova, procesa i fenomena: od percepcije visine, jačine, trajanja i tembra tona, vibrata, konsonance i ritma, preko voljne i kontrolisane motorike, prirode muzičke imaginacije i ekspresije, do nasleđivanja muzičkih sposobnosti, merenja muzičkog talenta, razvoja muzičkih veština i muzičke pedagogije.

Budući da muzičko izvođenje zahteva kombinaciju izuzetnih fizičkih i mentalnih sposobnosti i veština izvođača, od 1975. godine možemo da pratimo pravu ekspanziju istraživanja u oblasti psihologije muzike čiji autori istražuju vezu između muzike, ljudskog uma i ponašanja.<sup>32</sup> Švedski psiholog Alf Gabrijelson (/Alf Gabrielsson/; 1999) objavio je jedan od najopsežnijih i najsistematičnijih pregleda empirijskih istraživanja muzičkog izvođenja pretežno tonalne (umetničke) muzike Zapada. U poglavlju *The Performance of Music* (Izvođenje muzike) – na više od stotinu stranica – on je predstavio oko pet stotina naučnih radova grupisanih prema različitim temama. Budući da ovo metaistraživanje predstavlja pregled radova do 1995. godine, a da se broj empirijskih istraživanja muzičkog izvođenja od tada značajno povećao, Gabrijelson je dodatnih 200 referenci (objavljenih u periodu od 1995.

---

<sup>31</sup> Nadovezujući se na Rinka, Pejs (2017) identifikuje još nekoliko (naknadno uspostavljenih) oblasti, poput: proučavanja izvođenja savremene umetničke muzike, etnografskog istraživanja izvođenja i izvođača, proučavanja izvođenja u širem kulturalnom i društvenom kontekstu, istraživanja tradicija izvođenja, proučavanja određenih izvođača i ansambala, istorijske i uporedne pedagogije izvođenja i dr. Štaviše, Pejs je prepoznao i tri klastera istraživača koji se u Velikoj Britaniji bave istraživanjem muzičkog izvođenja: 1) prvi klaster usredsređen na HIP, koji pri Univerzitetu u Lidsu (University of Leeds) uključuje brojne izvođače kao što su: Klajv Braun, Piter Holman (Peter Holman), Dejvid Milsom (David Milsom), Džordž Kenavej (George Kennaway) i Nil Peres da Kosta (Neal Peres da Costa); 2) klaster fokusiran na istraživanje muzičkih instrumenata – pretežno Kolin Loson i Robin Stouel, kao i danas verovatno najuticajniji 3) klaster koji obuhvata nekoliko univerzitetskih centara i naučnika, među kojima su: Džon Rink, Nikolas Kuk, Danijel Lič-Vilkinson (Daniel Leech-Wilkinson) i Erik Clark (str. 281–292).

<sup>32</sup> Erik Klark (2011) daje detaljan prikaz istorijskog razvoja naučne discipline psihologije muzike.

do 2002. godine) prikazao u članku *Music performance research at the millennium* (Istraživanje muzičkog izvođenja na prelazu milenijuma; 2003).

O planiranju, pripremanju i koncipiranju izvođenja pisali su brojni autori – kako o mentalnoj predstavi muzičkog dela i njenoj zvučnoj realizaciji,<sup>33</sup> tako i o tehnici vežbanja i memoriji.<sup>34</sup> Fokus određenih istraživanja bio je i na različitim aspektima muzičkog izvođenja, kao što su: čitanje s lista,<sup>35</sup> improvizacija,<sup>36</sup> povratne perceptivne informacije – slušne, vizuelne i proprioceptivne (tj. taktilne, kinestetičke i vestibularne),<sup>37</sup> motorički aparat,<sup>38</sup> merenje različitih parametara izvođenja i analiza dobijenih podataka,<sup>39</sup> ali i modeli izvođenja generisani na osnovu merenja i intuicije.<sup>40</sup> Zasebne delove ovog metaistraživanja Gabrijelson je posvetio i autorima koji su istraživali uticaj konkretnih činilaca na muzičko izvođenje, poput: fizičkih

---

<sup>33</sup> Erik Klark, Kerolajn Palmer (Caroline Palmer), Karla van de Sande (Carla van de Sande), Džon Sloboda (John Sloboda), Alf Gabrijelson, Henri Šafer (Henry L. Shaffer), Bruno Rep (Bruno Repp), Ivet Salivan (Yvette M. Sullivan), Robert Kantvel (Robert H. Cantwell) i drugi.

<sup>34</sup> Grejs Rubin-Rabson (Grace Rubin-Rabson), Stjuart Ros (Stewart L. Ross), Don Kofman (Don D. Coffman), Rajnhard Kopic (Reinhard Kopiez), Dejvid Laberž (David LaBerge), Nensi Beri (Nancy Barry), Gari Makfirson (Gary E. McPherson), Džon Makormik (John McCormick), Suzan Halam (Susan Hallam), Kerolin Drejk, Kerolajn Palmer, Karl Erikson (Karl Ericsson), Andreas Lehman (Andreas C. Lehmann), Džon Sloboda i drugi.

<sup>35</sup> Robert Vilijam Lundin (Robert William Lundin), Tomas Vulf (Thomas Wolf), Kerol Maknajt (Carol B. MacKnight), Vajolet Lanert (Violet Lannert), Margerit Ulman (Marguerite Ullman), Gari Makfirson, Tomas Gulsbi (Thomas W. Goolsby), Mičiko Nuki (Michiko Nuki), Džon Sloboda, Andreas Lehman, Karl Erikson, Elizabet Gilman (Elizabeth Gillman), Džefri Andervud (Geoffrey Underwood), Džon Morehen (John Morehen), Endru Voters (Andrew J. Waters) i drugi.

<sup>36</sup> Džef Presing (Jeff Pressing), Erik Klark, Gari Makfirson, Piter Rejnholdson (Peter Reinholdsson), Dejvid Bastijen (David Bastien), Tod Hostidžer (Todd Hostager) i drugi.

<sup>37</sup> Nil Tod (Neil Todd), Džon Sloboda, Henri Šafer, En Gejts (Anne Gates), Džon Bredšo (John L. Bradshaw), Norman Netlton (Norman C. Nettleton), Bruno Rep, Stiven Fini (Steven A. Finney), Kerolajn Palmer i drugi.

<sup>38</sup> Kristof Vagner (Christoph Wagner), Robert Sidnel (Robert G. Sidnell), Frank Vilson (Frank Wilson), Franc Rouman (Franz L. Roehmann), Kristin Makenzi (Christine L. MacKenzie), Majkl Piters (Michael Peters), Džordž Mur (George P. Moore), Ričard Šmit (Richard A. Schmidt), Bruno Rep, Henri Šafer, Erik Klark, Nil Tod, Anders Askenfelt (Anders Askenfelt), Džejn Dejvidson (Jane W. Davidson), Džon Sloboda, Ričard Parnkat, Ralf Krampe (Ralf T. Krampe) i drugi.

<sup>39</sup> Karl Sišor, Ingmar Bengtson (Ingmar Bengtsson), Alf Gabrijelson, Bruno Rep, Henri Šafer, Nil Tod, Kerolajn Palmer, Anders Askenfelt, Erik Klark, Džon Sloboda, Kerolin Drejk (Carolyn Drake), Kristofer Džonson (Christopher M. Johnson), Roberto Bresin (Roberto Bresin), Umberto Batel (Umberto Battel), Rene Timers (Renee Timmers), Johan Sundberg (Johan Sundberg) i drugi.

<sup>40</sup> Henri Šafer, Džon Sloboda, Erik Klark, Nil Tod, Johan Sundberg, Manfred Klajns (Manfred Clynes), Anders Askenfelt, Alf Gabrijelson, Bruno Rep, Kerolajn Palmer, Kerolin Drejk, Amandin Penel (Amandine Penel), Patrik Juslin (Patrik N. Juslin), Roberto Bresin, Jerg Langner (Jörg Langner), Guerino Macola (Guerino Mazzola), Jan Beran (Jan Beran) i drugi.

faktora (medicinskih,<sup>41</sup> oštećenja sluha<sup>42</sup> i stresa<sup>43</sup>), ali i psiholoških i društvenih faktora (muzičkog razvoja izvođača,<sup>44</sup> strukture ličnosti muzičara,<sup>45</sup> zatim, muzičkog izvođaštva kao profesije,<sup>46</sup> ali i treme<sup>47</sup>. Određeni segment istraživanja Gabrijelson je posvetio i autorima koji su se bavili (pr)ocenom muzičkog izvođenja – kako opštom, tako i evaluacijom specifičnih aspekata izvođenja – intonacije, fraziranja, dinamike itd.<sup>48</sup>

Erik Klark (2004) izdvaja pojedine autore koji su odigrali presudnu ulogu u definisanju oblasti psihologije muzike (str. 78–79) – počev od Sišora i navedenih radova iz 1930-ih godina, zatim Bengtsona i Gabrijelsona koji su 1970-ih godina istraživali švedske narodne melodije, Šafera koji je 1981. godine objavio prvi značajniji rad na osnovu direktnog računarskog nadgledanja i istraživanja izvođenja na klaviru, preko Repa koji je 1990. godine publikovao prvu analizu audio snimaka, Džejn Dejvidson koja je 1993. napisala prvi rad posvećen analizi vizuelne komponente izvođenja, sve do Rinka (1995) koji je prvi objedinio radove muzikologa i psihologa u knjizi *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* (Praksa izvođenja: studije o muzičkoj interpretaciji). Ovom spisku dodajem još dva zbornika koji predstavljaju veoma važne pokušaje popunjavanja interdisciplinarnog jaza između muzikologije, psihologije, pedagogije i izvođaštva. U knjizi *Musical Performance: A Guide to Understanding* (Muzičko izvođenje: vodič za razumevanje; Rink, 2002b), brojni autori

---

<sup>41</sup> Kristof Vagner, Frank Vilson, Rouman, Džozef Norman Blau (Joseph Norman Blau), Ronald Alfred Henson (Ronald Alfred Henson), Alan Lokvud (Alan H. Lockwood), Suzan Midlštāt (Susan E. Middlestadt), Martin Fišbajn (Martin Fishbein), Hanter Fraj (Hunter J. H. Fry) i drugi.

<sup>42</sup> Alf Akselson (Alf Axelsson), Fredrik Lindgren (Fredrik Lindgren), Dejvid Džonson (David W. Johnson), Robert Šerman (Robert E. Sherman), Džefri Oldridž (Jeffrey Aldridge), Adel Lorejn (Adele Lorraine), Robert Satalof (Robert Thayer Sataloff), Džozef Satalof (Joseph Sataloff), Kris Česki (Kris Chesky), Mirijam Henok (Miriam A. Henoch), Kim Keheri (Kim R. Kähäri) i drugi.

<sup>43</sup> Manfred Hajder (Manfred Haider), Elizabet Grol-Knap (Elisabeth Groll-Knapp), Hugo Šmale (Hugo Schmale), Hajnc Šmitke (Heinz Schmidtke) i drugi.

<sup>44</sup> Loren Soznijak (Lauren A. Sosniak), Hans Ginter Bastijan (Hans Günther Bastian), Majkl Hou (Michael Howe), Karl Erikson, Ralf Krampe, Klemens Teš-Remer (Clemens Tesch-Römer), Džon Sloboda, Džejn Dejvidson i drugi.

<sup>45</sup> Antoni Kemp (Anthony Kemp), Džon Dejvis (John Davies), Marijan Hasler (Marianne Hassler), Eberhard Nišlag (Eberhard Nieschlag), Kerolin Ford Gibons (Carolyn Ford Gibbons), Džon Sloboda i drugi.

<sup>46</sup> Hugo Šmale, Hajnc Šmitke, Endru Steptou (Andrew Steptoe), Mika Kivimeki (Mika Kivimäki), Mija Jokinen (Miia Jokinen), Tomas Smit (Thomas S. Smith), Rejmond Marfi (Raymond Murphy), Marija Sandgren (Maria Sandgren), Džejn Dejvidson i drugi.

<sup>47</sup> Martin Fišbajn (Martin Fishbein), Suzan Midlštāt (Susan E. Middlestadt), Viktor Otati (Victor Ottati), Robert Vezner (Robert Wesner), Rasel Nojz (Russel Noyes), Tomas Dejvis (Thomas L. Davis), Pol Lerer (Paul M. Lehrer), Pol Salmon (Paul G. Salmon), Voren Brodski (Warren Brodsky), Endru Steptou, Frank Vilson, Ričard Lederman (Richard J. Lederman) i drugi.

<sup>48</sup> Dejvid Bojl (David J. Boyle), Bruno Rep, Gari Makfirson, Džon Makormik, Klark Sonders (T. Clark Saunders), Džon Holahan (John M. Holahan), Rajan Danijel (Ryan Daniel), Džejn Dejvidson, Danijela da Kosta Koimbra (Daniela Da Costa Coimbra) i drugi.

predstavili su nove pristupe proučavanju muzičkog izvođenja, obradivši veliki broj tema o praksi i iskustvu izvođača – kao što su: istorijsko izvođenje (Kolin Loson, Piter Vols), analiza i izvođenje (Džon Rink), psihologija izvođenja (Erik Klark), muzička pedagogija (Džanet Riterman /Janet Ritterman/, Džejn Dejvidson), priprema za nastup (Stefan Rid /Stefan Reid/), pamćenje (Aron Vilijamon /Aaron Williamon/), stvaranje muzike od partiture do zvuka (Piter Hil /Peter Hill/), telesni pokret (Džejn Dejvidson), izvođenje u ansamblu (Elejn Gudman /Elaine Goodman/), trema (Elizabet Valentajn /Elizabeth Valentine/), slušanje, tumačenje i kritika izvođenja (Erik Klark, Piter Džonson /Peter Johnson/ i Rejmond Monel /Raymond Monelle/), štaviše, mišljenje izvođača o izvođenju (Džonatan Dansbi). Slično tome, knjiga *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning* (Nauka i psihologija muzičkog izvođenja: kreativne strategije za podučavanje i učenje; Parncutt & McPherson, 2002) nudi niz tema s fokusom na muzičkom izvođenju – kao što su: muzički potencijal (Entoni Kemp /Anthony E. Kemp/ i Dženet Mils /Janet Mills/), uticaji okoline na izvođenje (Hajner Gembris /Heiner Gembris/ i Džejn Dejvidson), motivacija (Suzan O'Nil /Susan A. O'Neill/ i Gari Makfirson), anksioznost (Glen Vilson /Glenn D. Wilson/ i Dejvid Roland /David Roland/), moždani mehanizmi (Ekart Altenmiler /Eckart Altenmüller/ i Vilfrid Grun /Wilfried Gruhn/), muzička medicina (Elis Brandfonbrener /Alice Brandfonbrener/ i Džejms Kjeland /James Kjelland/), od zvuka do znaka (Gari Makfirson i Alf Gabrijelson), improvizacija (Beri Keni /Barry J. Kenny/ i Martin Gelrih /Martin Gellrich/), čitanje s lista (Andreas Lehman i Viktorija Makartur /Victoria McArthur/), vežbanje (Nensi Beri i Suzan Halam), memorija (Rita Ajelo /Rita Aiello/ i Aron Vilijamon), strukturalna komunikacija (Anders Frajberg /Anders Friberg/ i Đovani Umberto Batel), emotivna komunikacija (Patrik Juslin i Roland Person /Roland Persson/) itd.

## §

Bez ikakve sumnje, pristup istraživanju muzičkog izvođenja iz ugla psihologije nije u biti muzikološki. Od XIX veka, centralnu ulogu u muzikologiji i muzičkoj teoriji imala je muzička analiza. Iako je uglavnom povezivana s formalizmom (pa se kao takva naizgled čini nespojivom sa novom i savremenom muzikologijom), ona je zapravo veoma prisutna u studijama izvođenja i literaturi o muzičkom izvođenju. Po uzoru na Šenkera, osnove analize i izvođenja – kao subdiscipline muzičke teorije – postavili su austrijski muzičar i pisac Ervin Štajn (Erwin Stein) i američki kompozitor i teoretičar Edvard Koun (Edward T. Cone) 1960-ih

godina, proučavajući formu i strukturu muzičkog dela u odnosu na izvođenje. Štajnova teorija zasnivala se na tezi da analiza strukture ne može da garantuje dobro izvođenje, ali da može da pomogne da se izbegne pogrešno (Latham, 2003, str. 157). Na njegov rad se 1980-ih godina nadovezao američki kompozitor i teoretičar Volas Beri (/Wallace Berry/; 1989) koji je u (veoma uticajnoj) knjizi *Musical Structure and Performance* (Muzička struktura i izvođenje) dodatno razvio ovu *jednosmernu* teoriju – od analize ka izvođenju – prema kojoj je izvođenje uvek podređeno analizi, dok su izvođači isključeni iz analitičkog procesa. Grubo rečeno – rečima Nikolasa Kuka (2014a) – osnovna ideja ovakvog pristupa jeste da muzikolozi i teoretičari (kao predstavnici kompozitora) znaju kako muzika funkcioniše na osnovu analize partiture i shodno tome daju uputstva izvođaču kako da je izvede; reč je o *transferu znanja*, a ne o *razmeni znanja* (str. 3).

U tom smislu, kao tekst od posebnog značaja, izdvajam *On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's Bagatelles Op. 126, Nos. 2 and 5* (O odnosu analize i izvođenja: Betovenove Bagatele op. 126 br. 2 i 5) američke pijanistkinje i teoretičarke muzike Dženet Šmalfelt (/Janet Schmalfeldt/; 1985), budući da je njime u naučni diskurs o muzičkoj interpretaciji uvela (simulirani unutrašnji) dijalog (Šmalfelt-)izvođača i (Šmalfelt-)teoretičara. Britanski pijanista i muzikolog Džonatan Dansbi (1989) samo je dodatno doveo u pitanje pristup Štajna, Kouna i Volasa, smatrajući da analiza muzičke strukture nije ista vrsta aktivnosti kao komuniciranje muzike, tj. izvođenje (mada postoji određeno preklapanje) – drugim rečima, ne možemo pobeći teoriji u potpunosti, ali ponekad moramo pobeći od previše razmišljanja o njoj (str. 7, 18).

Nije potrebno (ali ni suvišno) naglasiti da muzičari treba da izvode muziku s razumevanjem, ali da li je isključivo teorijska analiza partiture ta koja daje *ispravno* i prihvatljivo značenje muzici? Da li zaista odnos analize i izvođenja mora da bude jednosmeran (kroz nametanje analize muzičarima) ili je moguća (štaviše, poželjna) dvosmernost (kroz prepoznavanje značaja umetničke intuicije i kreativnosti od strane teoretičara)? Iako poznat po poštovanju i proučavanju strukture muzičkog dela pre izvođenja, čak ni čuveni pedagog i pijanista Artur Šnabel osnove muzičkog izvođenja nije pronalazio u *teorijskoj analizi*, već u tzv. *plodnoj analizi* (engl. fruitful analysis) koja je rezultat spontane reakcije izvođača na neki muzički detalj (Nolan, 1993/1994, str. 114).



Iz koje god perspektive posmatrano, analiza i izvođenje uglavnom nisu bile izjednačene u prošlosti – koliko su teoretičari poništavali ulogu izvođača, toliko su i muzičari ignorisali didaktički pristup teoretičara. Imajući to u vidu, Džozel Lester (Joel Lester), Džon Rink, Danijel Barolski (Daniel Barolsky) i Dafni Leong (Daphne Leong) identifikovali su interpretaciju kao zaseban medijum i vrstu analize muzičkog dela. Lester (1995) na taj način osporava jednosmernu komunikaciju *od* teoretičara *ka* izvođaču i predlaže njihov analitički dijalog, smatrajući ih intelektualno jednakim (str. 214). Štaviše, percipirajući partituru kao *mapu*, odnosno kao *recept* za izvođenje, on dolazi do inovativne teorije po kojoj analizom izvedbe možemo da saznamo mnogo toga o samoj partituri – što je suprotno (do tada) uvreženom mišljenju da izvođenje mora biti podređeno analizi (str. 199). Slično tome, Rink (2002a, 2004) definiše *analizu izvođača* (engl. performer's analysis) kao jedinstveni i integralni deo interpretacije, sasvim različit od *analize teoretičara* (engl. theorist's analysis), budući da se bazira na procesu (temporalnosti) – a ne produktu, obliku – a ne strukturi, muzici – a ne partituri, štaviše – na intuiciji. Pridajući značaj i teorijskom znanju i tzv. *informisanoj intuiciji* (engl. informed intuition), ali svestan njihovih ograničenja, Rink je analizu povezanu s izvođenjem podelio na: 1) *preskriptivnu* analizu koja prethodi izvođenju i može da mu posluži kao polazište i 2) *deskriptivnu* (naknadnu) analizu samog izvođenja (str. 36–39; str. 39–40). Na primeru analize izvedbi Šopenove *Sonate za klavir* u b-molu od strane čuvenih pijanista – Kortoa (Alfred Cortot), Pogorelića, Kempfa (Wilhelm Kempff), Rahmanjinova i Pletnjova (Mikhail Pletnev) – Barolski (2007) ističe kako muzičari *iznova stvaraju* delo, otvarajući nove puteve za njegovo razumevanje: „Ako pokušamo da slušamo snimke, bez ograničavanja na već postojeće čitanje partiture, ili možda bez gledanja u partituru uopšte, moglo bi se desiti da nas iznenade nekim analitičkim izazovima koje nam postavljaju izvođači”<sup>xxiv</sup> (par. 42, prevela JM). Imajući to u vidu, Dafni Leong (2016; 2019, str. 16) zalaže se za saradnju između teoretičara, muzikologa, kompozitora i izvođača, verujući da njihovi različiti pristupi samo obogaćuju naše sveukupno znanje o muzici – bilo da distinkciju između analize i izvođenja postizemo francuskim terminima *savoir* and *connaître* (poput Rinka), engleskim sintagmama *knowing that* i *knowing how* (poput Gilberta Rajla /Gilbert Ryle/) ili nemačkim pojmovima *wissen*, *können* i *kennen* (poput Dafni Leong; par. 10, 17; str. 16).

Pored analize teoretičara i izvođača, u literaturi posvećenoj proučavanju izvođenja, izdvajam i treći pristup – *analizu izvođenja* (engl. performance analysis). U tekstovima *Analyzing Performance and Performing Analysis* (Analiziranje izvođenja i izvođenje analize) i *Between Process and Product: Music and/as Performance* (Između procesa i proizvoda: muzika i/kao izvođenje), Nikolas Kuk kritikuje tzv. *strukturalno informisano izvođenje* (engl. structurally informed performance – SIP), odnosno *analitički informisano izvođenje* (engl. analytically informed performance – AIP) – koje se svodi na *prevod* analize koja mu prethodi. Podsećajući na očiglednu, ali ponekad zanemarenu činjenicu da je muzika *izvođačka* umetnost, ali i zalažući se za koegzistenciju i pluralizam različitih epistemoloških pristupa (kako teorijske analize, tako i muzičkog izvođenja), Kuk (1999) ne suprotstavlja toliko analitičare i izvođače, koliko *muziku kao zapis* (proizvod) i *muziku kao izvođenje* (proces; str. 250).<sup>49</sup> Bez želje da negira ulogu kompozitora, Kuk (2001a) zapravo muziku (kao izvođenje) definiše kao *kontinuum* između proizvoda i procesa, štaviše, kao društveni fenomen; muzičko delo nije *tekst* (engl. text) – idealizovani produkt kompozitorove vizije reprodukovani u izvođenju, već *scenario* (engl. script) – stvaralački proces društvene interakcije (par. 14–16, 20). Najočigledniji primer proučavanja muzike kao izvođenja po njemu jeste analiza samog izvođenja, ali ne nužno i jedini; alternativni primeri uključuju etnografsko proučavanje izvođenja uživo (korišćenjem upitnika, intervjuva i drugih opservacionih metoda), fokusiranje na *telo koje izvodi* (engl. performing body)<sup>50</sup>, na interakciju između izvođača u ansamblu<sup>51</sup>, ali i uodnošavanje teorijske analize i interpretacije (uz izbegavanje jednosmernog induktivnog teorijskog modela) itd.

Držeći se stava da bi muzikologija kao nauka mogla, štaviše, morala da bude značajno bogatija sopstvenim disciplinarnim metodama (a manje zavisna od drugih disciplina, poput

---

<sup>49</sup> Za razliku od etnomuzikologije koja je zasnovana na konceptu poimanja muzike kao izvođenja, ova ideja nije bila mnogo zastupljena u muzikološkom diskursu XX veka.

<sup>50</sup> Danas možemo da pratimo razvoj oblasti *studija muzičkog pokreta* (engl. musical gesture studies), a od doprinosa literaturi izdvajam autore i radove koji pružaju: 1) osnove ovog teorijskog koncepta (Clarke & Davidson, 1998; Gritten & King, 2006, 2011; Hatten, 2004), zatim 2) analizu ponašanja izvođača pri izlasku na binu i prvog utiska kojim započinje nastup (Platz & Kopiez, 2013), do 3) specifičnih istraživanja o tome kako izražajni telesni pokreti tokom muzičkog izvođenja doprinose prenošenju afektivne namere izvođača (Huang & Krumhansl, 2011; Thompson, Graham, & Russo, 2005; Vines, Wanderley, Krumhansl, Nuzzo, & Levitin, 2004).

<sup>51</sup> Zasebnu oblast istraživanja čine i radovi posvećeni neverbalnoj (vizuelnoj) komunikaciji i interpersonalnoj koordinaciji ekspresije među članovima ansambla tokom muzičkog izvođenja (Bishop & Goebel, 2015; Goodman, 2002; Keller, 2014).

psihologije), Klark i Kuk (2004) *empirijsku muzikologiju* (engl. empirical musicology) definišu kao muzikologiju koja

„otelovljuje principijelnu svest o potencijalu za bavljenje velikim brojem relevantnih podataka, ali i o odgovarajućim metodama za postizanje toga; usvajanje ovog izraza ne poriče očiglednu empirijsku dimenziju celokupne muzikologije, već skreće pažnju na potencijal dijapazona empirijskih pristupa muzici koji još nisu široko rasprostranjeni u okviru discipline”<sup>xxv</sup> (str. 5, prevela JM).

Iako i sami naglašavaju da je teško napraviti distinkciju između tzv. *empirijske* i *ne-empirijske* muzikologije (budući da je muzikologija sama po sebi i empirijska nauka), Klark i Kuk (2004) razliku između dve pomenute kategorije vide jedino u meri u kojoj se muzikološki diskurs zasniva na empirijskom posmatranju (str. 3).<sup>52</sup>

I pored toga što je muzičko izvođenje bilo predmet brojnih istraživanja, partitura i dalje ima ontološki prioritet i dominantnu poziciju u muzikološkim istraživanjima. Razlog tome nije (nužno) odsustvo interesovanja za muzičko izvođenje, već činjenica da je partitura *opipljiva*, a zvuk efemeran – usled čega su i podaci podložni analizi veoma limitirani (Cook, 2005, str. 3). Ipak, na prelasku iz drugog u treći milenijum, brojni predstavnici empirijske muzikologije doveli su u pitanje koncept i *kult* muzičkog dela kao *svetinje*. Kritikujući muzičku analizu koja za fokus ima isključivo notni zapis – čime muziku i muzičko iskustvo svodi na tekst, a njegovo značenje pronalazi isključivo u muzičkoj strukturi – pomenuti autori zagovaraju analizu muzičkog doživljaja. Poput svojevrsnih *blasfemičara* (kako se, s određenom dozom ironije, usuđujem da ih nazovem), oni su uzdrnali temelje tradicionalne muzikologije, osporavajući ideju da potpuno, fiksirano i nepromenljivo značenje muzike postoji samo u opipljivom notnom

---

<sup>52</sup> U knjizi *Empirical Musicology – Aims, Methods, Prospects* (Empirijska muzikologija – ciljevi, metode, izgledi), grupa autora pružila je pregled odabranih muzikoloških empirijskih metoda i dala praktične smernice za njihovu primenu, s fokusom na: 1) etnomuzikološkom istraživanju i posmatranju na terenu (Džonatan Stok /Jonathan P. J. Stock/), 2) proučavanju muzike kao društvenog procesa (kako produkcije, tako i recepcije) – iz perspektive savremene sociološke teorije i prakse (Tija DeNora /Tia DeNora/), 3) istraživanju muzike kao društvenog ponašanja – iz ugla psihologije (Džejn Dejvidson), 4) konceptu muzike *kao* izvođenja (engl. music as performance) – kao posledice performativnog zaokreta, uz konkretne primere empirijskih metoda korišćenih za analizu muzičkog izvođenja (Erik Klark), ali i na 5) upotrebi empirijskih metoda u analizi kako muzičkih partitura (Nikolas Kuk; Entoni Poupl /Anthony Pople/), tako i samog zvuka (tj. vrstama računarskih vizuelizacija zvuka i analizi njegovih različitih svojstava; Stiven Makadams /Stephen McAdams/, Filip Depal /Philippe Depalle/ i Erik Klark), dok je poslednje poglavlje namenjeno 6) razjašnjenju specifičnih empirijskih metoda korišćenih za potrebe muzikoloških istraživanja (Luk Vindzor /W. Luke Windsor/).

zapisu, pridajući veliki značaj efemernom muzičkom izvođenju i razrađujući koncept muzike kao izvođenja (Clarke & Cook, 2004, str. 10). Drugim rečima, za razliku od predstavnika tradicionalne muzikologije koji notni zapis percipiraju kao tekst, a izvođenje kao reprodukciju njegovog značenja (poput čitanja poezije naglas), blasfemičari muzikom nazivaju ne samo *ono što se izvodi*, već i muziku kao izvođenje.

Iznenadjuće (ili ne?), termin *muzika kao izvođenje* (engl. music as performance – MAP) nije proizašao iz muzikologije, već iz pozorišnih studija i to zahvaljujući Filipu Auslanderu (/Philip Auslander/; 2013) koji je – frustriran činjenicom da ne postoji zadovoljavajući diskurs posvećen muzičkom izvođenju u okviru neke pojedinačne discipline (str. 349) – 2001. godine stvorio hibridnu oblast između muzikologije i studija izvođenja osnivanjem zasebne studijske grupe unutar *Severnoameričkog udruženja za pozorište u visokom obrazovanju* (North American Association for Theatre in Higher Education – ATHE).<sup>53</sup> Nikolas Kuk (2003, 2013a) je razjasnio ovaj paradoks – poimanje muzike kao izvođenja ima za cilj da podstakne temeljno preispitivanje muzikološke discipline u celini. On povlači direktnu paralelu između epistemoloških polazišta književnosti i pozorišnih studija s jedne strane i muzikologije i koncepta muzike kao izvođenja s druge. Dok se za književnost i muzikologiju značenje nalazi u samom tekstu, a izvođenje predstavlja *dodatak* u vidu reprodukcije teksta i prenošenja njegovog značenja *od stranice do scene/bine* (engl. from the page to the stage), pozorišne studije i koncept muzike kao izvođenja zasnivaju se na tekstu koji predstavlja polazište za izvedbu, a značenje se stvara tokom procesa izvođenja. Veoma pojednostavljeno, Kuk čitavu problematiku svodi na veznike „i” i „kao” – suprotstavljajući muzikološki pristup proučavanja muzike i izvođenja konceptu muzike kao izvođenja (str. 204–205; str. 10). Upravo tako Kuk i Petengil (/Richard Pettengill/; 2013) započinju knjigu *Taking it to the Bridge: Music as Performance* (Put do mosta: muzika kao izvođenje) – svako iz ugla

---

<sup>53</sup> Auslander je prvenstveno bio zainteresovan za proučavanje popularne muzike, odnosno, onoga što poznati muzičari rade tokom izvođenja.

sopstvene discipline, ali zajedničkim retoričkim pitanjem: šta je, uostalom, muzika ako ne izvođenje? (str. 1).<sup>54</sup>

Pristupivši fenomenu muzičkog izvođenja iz najrazličitijih uglova, *blasfemičari* su otvorili (do tada) neotkrivena područja istraživanja i ponudili nove metode za analiziranje muzičkog izvođenja i njegove recepcije. Koristeći mogućnosti koje nam pružaju nove tehnologije, oni su nam pokazali kako možemo da analiziramo *trag* izvođenja. Proučavanje muzičkog izvođenja postalo je tako jedno od razvijenijih područja istraživanja savremene muzikologije, o čemu svedoči sve veći broj naučnih radova, konferencija, projekata, publikacija, studijskih programa i doktorskih disertacija u poslednje tri decenije.<sup>55</sup> Sve je više i izvođača koji učestvuju u empirijskom istraživačkom procesu i tako, svojim neposrednim i autentičnim iskustvom, doprinose relevantnosti istraživanja. I pored toga, mnogi aspekti muzičkog izvođenja još uvek su nedokučivi, čak i najiskusnijim istraživačima, izvođačima, pedagozima, muzikolozima i teoretičarima.

U osnovi empirijskog istraživanja muzičkog izvođenja – kako kvantitativnog, tako i kvalitativnog – uglavnom je osporavanje koncepta muzičkog dela i pridavanje većeg značaja muzici kao izvođenju, zvuku i događaju (statusu koji je muzika, zapravo, izgubila tek u XIX veku). Istraživanja podrazumevaju ili direktnu analizu sviranja na MIDI instrumentima (u laboratorijskim uslovima) ili proučavanju audio i video snimaka, čemu su doprineli razvoj tehnologije snimanja zvuka i diskografska industrija. *Imaginarna arhiva* dostupnih izvedbi maltene je nepregledna, ipak, Nikolas Kuk (2013a) izdvaja nekoliko potencijalnih problema pri

---

<sup>54</sup> S ciljem izgradnje interdisciplinarnog *mosta* između muzikologije i studija izvođenja, štaviše, podsticanja produktivnog dijaloga u proučavanju muzike kao izvođenja, oni su okupili istaknute istraživače iz obe discipline koji su u petnaest eseja obradili čitav spektar kontrastirajućih, ali komplementarnih tema – od *popa* i *soula* do umetničke muzike, od koncertnog izvođenja do audio i video zapisa izvođenja, od *muzike sveta* (engl. world music) do virtuelnog izvođenja u igrama i izvođenja posredovanih putem interneta. Među autorima ovog zbornika su: Suzan Fast (Susan Fast), Ričard Petengil, Filip Auslander, Nikolas Kuk, Filip Goset (Philip Gossett), Dejna Guli (Dana Gooley), Džozef Rouč (Joseph Roach), Aida Mbova (Aida Mbow), Margaret Savilonis (Margaret Savilonis), Dafni Bruks (Daphne Brooks), Džejson King (Jason King), Marija Delgado (Maria Delgado), Ingrid Monson (Ingrid Monson), Rodžer Mozli (Roger Moseley) i Dejvid Borgo (David Borgo).

<sup>55</sup> U Sjedinjenim Američkim Državama, empirijsko proučavanje izvođenja uvedeno je najpre na odeljenjima za psihologiju i muzikologiju. Teoretičari muzike proučavanju izvođenja pristupaju iz ugla strukture muzičkog dela (poput Volasa Berija), a zaključci izvedeni na osnovu analize partiture smatraju se jednosmernim uputstvima za izvođenje, tj. izvođač je podređen teoretičaru. S druge strane (okeana), u Velikoj Britaniji, muzička teorija je uspostavljena kao zasebna disciplina tek 1980-ih godina, usled čega su empirijska istraživanja muzike kao izvođenja uvedena najpre u okvirima kognitivne psihologije (što posebno ilustruje rad Erika Klarka), dok su veći zamah u okvirima muzikologije dobila tek kasnije (Cook, 2012, par. 1, 2)

njihovoj analizi: 1) audio/video snimak je poput bilo kog drugog istorijskog dokumenta koji pruža selektivne i nepotpune informacije, 2) tehnologija reprodukcije (poput partiture) odvaja zvuk od društvenog i istorijskog konteksta, ali i 3) previše je lako upasti u zamku u kojoj se pod *analizom* još uvek smatra samo teorijska analiza, što za posledicu ima preslikavanje ranije već pomenutih manjkavosti takve analize (str. 49–50).

U nastavku teksta izdvajam svega nekoliko reprezentativnih i uticajnih projekata empirijskog istraživanja muzičkog izvođenja u prethodne dve decenije.

Kao prvi primer izdvajam *Istraživački centar za istoriju i analizu snimljene muzike – CHARM*, osnovan pri Kraljevskom koledžu *Holovej* Univerziteta u Londonu (Royal Holloway – University of London), u partnerstvu sa Kraljevim koledžom (King’s College) u Londonu, Univerzitetom u Oksfordu (University of Oxford) i Univerzitetom u Šefildu (University of Sheffield),<sup>56</sup> finansiran od strane britanskog *Saveta za istraživanje umetnosti i humanističkih nauka – AHRC* od 2004. do 2009. godine.<sup>57</sup> Osnovni cilj Centra bio je promena ontološke paradigme i pomeranje muzikološkog fokusa sa partiture na izvođenje – tj. promocija koncepta muzike *kao* izvođenja – kroz proučavanje audio snimaka muzičkog izvođenja (budući da su muzikološka istraživanja do tada prevashodno bila zasnovana na analizi notnog zapisa). Doprinos Centra je bio višestruk – ne samo u smislu razvoja inovativnih istraživačkih metoda i analitičkih tehnika neophodnih za analizu vekovnog nasleđa audio zapisa, a za potrebe istraživanja (promene stila) muzičkog izvođenja, već i u smislu brojnih objavljenih radova i

---

<sup>56</sup> Grupa istraživača je bila podeljena u dva tima – istraživački i tehnički, a sačinjavali su ih predstavnici partnerskih institucija – istaknuti britanski muzikolozi, teoretičari, inženjeri zvuka, programeri, istraživači i studenti, između ostalih: Nikolas Kuk, Erik Klark, Danijel Lič-Vilkinson, Džon Rink, Endrju Halifaks (Andrew Hallifax), Nik Morgan (Nick Morgan), Dejvid Patmor (David Patmore), Krejg Sap (Craig Sapp), Rene Timers i drugi (CHARM, 2009b).

<sup>57</sup> Kako je Kuk (2015) dodatno objasnio, do razvoja istraživanja izvođačkih praksi došlo je usled značajne novine u šire posmatranoj politici znanja, a institucionalni faktor koji je imao presudni uticaj jeste uvođenje umetnosti u program finansiranja britanskog nevladinog javnog tela za podršku istraživanjima i poslediplomskim studijama iz oblasti humanističkih nauka. Uvođenjem umetnosti u naziv i program finansiranja 1998. godine, *Odbor za istraživanje humanističkih nauka* (Humanities Research Board – HRB) preimenovan je tako u *Odbor za istraživanje umetnosti i humanističkih nauka* (Arts and Humanities Research Board – AHRB), umetnici su uključeni u istraživačko okruženje, a umetnička praksa u određenom smislu i kontekstu postala je ekvivalentna istraživanju (str. 18). Odbor za istraživanje umetnosti i humanističkih nauka prerastao je 2005. godine u *Savet za istraživanje umetnosti i humanističkih nauka* (AHRC).

publikacija, kao i infrastrukturne podrške proučavanju snimaka u okviru pratećeg diskografskog projekta.<sup>58</sup>

Četiri najveća istraživačka projekta Centra obuhvatila su brojne naučne discipline (muzikologiju, muzičku teoriju, psihologiju, informacione nauke itd) i različite aspekte muzičkog izvođenja:

- 1) projekat *The recording business and performance, 1925–32* (Diskografska delatnost i izvođenje, 1925–32) vodio je muzikolog Erik Klark na Univerzitetu u Oksfordu, a za fokus je imao istraživanje uticaja diskografske industrije, ekonomskih, društvenih i tehnoloških faktora na razvoj muzičkog izvođaštva;
- 2) projekat *Expressive gesture and style in Schubert song performance* (Ekspresivni gest i stil u izvođenju Šubertove pesme) vodio je muzikolog Danijel Lič-Vilkinson na Kraljevom koledžu u Londonu, s ciljem potvrđivanja hipoteze da muzičko izvođenje donosi stalna odstupanja od (fiksiranosti) notnog zapisa (u smislu dinamike, visine i trajanja tona), što je osnova različitih interpretacija jednog istog muzičkog dela. Rezultate Projekta Vilkinson (2009a) je predstavio u knjizi *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances* (Promenljivi zvuk muzike: pristupi proučavanju snimljenih muzičkih izvođenja);
- 3) projekat *Analysing motif in performance* (Analiziranje motiva u izvođenju) vodio je muzikolog Džon Rink na Kraljevskom koledžu *Holovej* u Londonu, s fokusom na analizi motiva – svih diskretnih izražajnih obrazaca koje izvođač svesno ili nesvesno koristi kako bi u izvođenju postigao osećaj koherentnosti;
- 4) projekat *Style, performance, and meaning in Chopin's Mazurkas* (Stil, izvođenje i značenje u Šopenovim mazurkama) vodio je muzikolog Nikolas Kuk na Kraljevskom koledžu *Holovej* u Londonu, a bio je usmeren na analizu brojnih snimaka izvođenja pomenute kompozicije, s ciljem istraživanja istorijskog razvoja različitih stilskih karakteristika, ali i potencijala računarskog pristupa stilskoj karakterizaciji izvođenja.

Prema Kukovom (2015) priznanju, Centar je povremeno bio na udaru kritike – ne samo zbog fokusa na audio snimcima (odnosno, potpunom zanemarivanju izvođenja uživo), nego i

---

<sup>58</sup> Spisak svih publikacija i rezultata projekata, kao i impresivna zbirka kataloga istorijskih audio zapisa (uz gotovo 5.000 snimaka) dostupni su na zvaničnoj internet stranici Centra (CHARM, 2009b).

zbog ponavljanja i multipliciranja istovetnih grešaka i nedostataka ranije već pripisanih tradicionalnoj analizi zasnovanoj na partituri. Naime, kritičari su bili stava da čak i tako inovativan pristup analizi zvučnih zapisa muzičkog izvođenja zapravo izvođače podređuje teoretičarima i muzikolozima, tj. da su istraživači prosto štampani tekst zamenili akustičnim. Nasuprot kritičarima, Kuk ipak veruje da to nije nužno slučaj, budući da istraživači okupljeni oko Centra snimke tumače kao tragove aktivnosti izvođača, ali i kao podsticaje na čin slušanja. Projekat tako predstavlja kontinuirani pokušaj razumevanja muzičkog izvođenja kao primarnog načina označavanja u okviru interdisciplinarnih studija i teorija o izvođenju (str. 17).

Kao direktan i logičan nastavak istraživačkog centra CHARM, *AHRC Istraživački centar za muzičko izvođenje kao kreativnu praksu* (The AHRC Research Centre for Musical Performance as Creative Practice – CMPCP) osnovan je 2009. godine na Univerzitetu u Kembridžu, u partnerstvu sa Kraljevim koledžom u Londonu, Univerzitetom u Oksfordu i Kraljevskim koledžom *Holovej* u Londonu, uz saradnju sa Gildhol školom za muziku i dramu (Guildhall School of Music and Drama) i Kraljevskim koledžom za muziku (Royal College of Music) u Londonu. Centar je nastao kao odgovor na potrebe istraživanja kreativne dimenzije muzičkog izvođenja – samog procesa *stvaranja* muzike uživo – takođe finansiran od strane britanskog Saveta za istraživanje umetnosti i humanističkih nauka (do 2014. godine). Polazna istraživačka pitanja bila su: „U čemu se ogleda kreativnost muzičkog izvođenja?“, „Kako se muzika kao takva zapravo oblikuje u činu izvođenja?“, kao i „Da li je razumevanje muzičkog izvođenja kao kreativne prakse drugačije u različitim kontekstima (u solo izvođenju, ansamblu, koncertnoj dvorani ili tonskom studiju)?“. Aktivnosti Centra obuhvatile su brojne istraživače<sup>59</sup>,

---

<sup>59</sup> Istraživački tim Centra činili su predstavnici partnerskih institucija koje su učestvovala u projektima – istaknuti britanski muzikolozi, teoretičari, doktorandi i postdoktorandi, muzičari, pedagozi i drugi, između ostalih: Džon Rink, Nikolas Kuk, Erik Klark, Danijel Lič-Wilkinson, Tina K. Ramnarin (Tina K. Ramnarine), ali i brojni spoljni saradnici kao što su Mine Dogantan Dak (/Mine Doğantan-Dack/; Univerzitet u Kembridžu), Helena Gont (/Helena Gaunt/; Kraljevski velški koledž za muziku i dramu /Royal Welsh College of Music & Drama/), Nikolas Gold (Nicholas Gold), ali i brojni istaknuti stručnjaci i umetnici kao konsultanti Centra ili članovi Upravnog odbora i Međunarodnog savetodavnog veća – Jan Makdonald (/Jan McDonald/; Univerzitet u Glazgovu /University of Glasgow/), Dženifer Barns (/Jennifer Barnes/; Univerzitet u Kembridžu), Stiven Kotrel (/Stephen Cottrell/; Siti univerzitet London /City University London/), Sajmon Franklin (/Simon Franklin/; Univerzitet u Kembridžu), Kristofer Hogvud, Nikolas Kenjon, Džon Sloboda (Gildhol škola za muziku i dramu), Filip Bolman (Univerzitet u Čikagu /University of Chicago/), Džejn Dejvidson (Univerzitet u Melburnu /University of Melbourne/), Džonatan Dansbi (Istman škola za muziku /Eastman School of Music/), Stiven Makadams (Univerzitet Makgil /McGill University/), Alfred Brendel (Alfred Brendel), Sajmon Čaning (Simon Channing), Džoana Makgregor (Joanna MacGregor) i drugi (CMPCP: The AHRC Research Centre for Musical Performance as Creative Practice).



pet istraživačkih projekata, radionice, seminare, simpozijume i publikacije, a CMPCP je bio i domaćin međunarodne *Mreže studija izvođenja* (Performance Studies Network)<sup>60</sup>. Centar je bio istraživačka platforma za pet komplementarnih projekata koji su rezultirali serijom monografija pod zajedničkim naslovom *Studies in Musical Performance as Creative Practice* (Studije muzičkog izvođenja kao kreativne prakse), u izdanju Univerziteta u Oksfordu:

- 1) projekat *Creative learning and 'original' music performance* (Kreativno učenje i „originalno” muzičko izvođenje), koji je vodio Džon Rink na Univerzitetu u Kembridžu, imao je za cilj da istraži metode kojima se tokom nastavnog procesa neguju i podstiču kreativnost i autentičnost u muzičkom izvođenju. U ovom trogodišnjem istraživanju učestvovali su studenti i profesori Gildhol škole za muziku i dramu i Kraljevskog koledža za muziku u Londonu, a rezultati su objavljeni u knjizi *Musicians in the Making: Pathways to Creative Performance* (Muzičari u stvaranju: putevi do kreativnog izvođenja; Rink, Gaunt, & Williamon, 2017);
- 2) projekat *Creative practice in contemporary concert music* (Kreativna praksa u savremenoj koncertnoj muzici), kojim je rukovodio Erik Klark na Univerzitetu u Oksfordu, za predmet proučavanja imao je kreativnu interakciju između kompozitora i izvođača – prvenstveno u specifičnom kontekstu pripreme interpretacije i premijernog izvođenja kompozicije, ali i različitih praksi notacije savremene muzike. Rezultati Projekta uključuju radionice, konferencije i knjigu *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music* (Distribuirana kreativnost: saradnja i improvizacija u savremenoj muzici; Clarke & Doffman, 2017);
- 3) projekat *Shaping music in performance* (Oblikovanje muzike u izvođenju), koji je vodio Danijel Lič-Vilkinson na Kraljevom koledžu Londonu, ponudio je dva pristupa istraživanju ideje da muzika u izvođenju neprestano menja svoj oblik – najpre kroz analizu svedočenja izvođača o sopstvenom iskustvu i tome kako muzika *poprima oblik* tokom izvođenja, ali i kroz proučavanje procesa recepcije muzike. Rezultati Projekta predstavljeni su u brojnim naučnim časopisima i izlaganjima na konferencijama, ali i u monografiji *Music and Shape* (Muzika i oblik; Leech-Wilkinson & Prior, 2017);

---

<sup>60</sup> *Mreža studija izvođenja* okupila je muzičare i naučnike iz različitih oblasti (muzikologije, psihologije muzike, etnomuzikologije, muzičke pedagogije, kompozicije, kreativnih industrija) i organizovala tri velike konferencije na Univerzitetu u Kembridžu posvećene umetničkom izvođenju.

- 4) projekat *Global perspectives on the 'orchestra'* (Globalne perspektive o 'orkestru'), koji je vodila Tina K. Ramnarin na Kraljevskom koledžu *Holovej* u Londonu, udružio je komparativne i etnografske pristupe, a fokus istraživanja bio je na zajedničkom izvođenju muzičara u velikim ansamblima – dakle, na kolektivnom kreativnom procesu i komunikacijskim veštinama (slušnoj pažnji, gestikulaciji i koordinaciji). Rezultati Projekta predstavljeni su u brojnim naučnim časopisima i izlaganjima na konferencijama, ali i u monografiji *Global Perspectives on Orchestras: Collective Creativity and Social Agency* (Globalne perspektive o orkestrima: kolektivna kreativnost i društvena aktivnost; Ramnarine, 2017);
- 5) projekat *Music as creative practice* (Muzika kao kreativna praksa), pod rukovodstvom Nikolasa Kuka pri Univerzitetu u Oksfordu, na svojevrsan način objedinio je rezultate svih gorepomenutih istraživačkih projekata i dao uravnotežen pregled različitih pristupa kreativnosti u muzičkom izvođenju, od kreativne prakse u kontekstu tela, preko imaginacije, do različitih muzičkih okvira u kojima dolazi do kreativnosti – kao što su partnerstvo, mreža podrške, obrazovanje, autorsko pravo, kreativne industrije (Cook, 2018).

Iako je CHARM bio baziran na analizi audio snimaka, a CMPCP uglavnom na istraživanju izvođenja uživo, oba istraživačka centra imala su za cilj stavljanje *muzike kao izvođenja* u središte muzikologije – discipline pretežno fokusirane na istraživanje i analizu partiture. Neosporno, osnovna orijentacija oba istraživačka centra bila je muzikološko-teorijska, ali (za razliku od CHARM-a), poseban značaj CMPCP-a ogleda se u tome što je predmet analize bilo i izvođenje uživo (uključujući procese učenja, vežbanja i javnog izvođenja), ali prvenstveno što su u njemu aktivno učestvovali i muzičari – ne samo kao *puki* izvođači, već i kao koistraživači (Cook, 2015, str. 19).

## §

Uključivanje umetnika u istraživanja i jačanje njihovog diskursa predstavlja suštinsku inovaciju u istraživanju u umetnosti. Iako su u prošlosti uloge istraživača i umetnika uglavnom bile jasno razgraničene (čak neretko suprotstavljene), treći milenijum je doneo novinu i na tom planu – udruživanjem dve pomenute kategorije stvorena je nova, hibridna vrsta *umetnika-istraživača*. Ipak, treba voditi računa o tome da ne spadaju sva kolaborativna istraživanja

muzikologa i izvođača u kategoriju tzv. *umetnosti kao istraživanja* (engl. art as research). Razlikujemo tri osnovne kategorije *istraživanja zasnovanog na umetnosti* (engl. arts-based research – ABR)<sup>61</sup>: *istraživanje o umetnosti* (engl. research about art), *umetnost kao istraživanje* (engl. art as research) i *umetnost u istraživanju* (engl. art in research). Dok *istraživanje o umetnosti* predstavlja naučno istraživanje o umetničkoj praksi (uobičajeno za humanističke nauke, muzikologiju, istoriju umetnosti itd), *umetnost kao istraživanje* je istraživanje iz ugla umetnika-istraživača (tj. umetničko istraživanje, /engl. artistic research/), pri čemu je čin stvaranja ujedno i čin istraživanja, s ciljem dubljeg razumevanja različitih potencijala umetnosti. Ipak, sve je popularnija i *umetnost u istraživanju* koja predstavlja uključivanje umetnika-istraživača u kvalitativno naučno istraživanje, uz korišćenje kreativnog procesa ili umetničkih formi (literarnih, muzičkih, plesnih, vizuelnih i dr) kao pratećih sredstava ili skupa metodoloških alata u određenoj fazi istraživanja (od generisanja podataka, preko njihove analize, do predstavljanja rezultata istraživanja), s ciljem proučavanja društvenih fenomena iz ugla najrazličitijih disciplina (psihologije, medicine, obrazovanja, antropologije itd). Ipak, prema pojedinim autorima, ne spadaju sve tri pomenute kategorije u *istraživanje zasnovano na umetnosti*, već samo druga i treća – *umetnost kao istraživanje* i *umetnost u istraživanju*.<sup>62</sup> Bez ikakve sumnje, ovaj klasifikacioni okvir pruža određeno razjašnjenje o mogućnostima i vidovima uodnošavanja istraživanja i umetnosti; štaviše – nasuprot mišljenju da su nauka i umetnost polarizovane – on pokazuje kako istraživanje zasnovano na umetnosti predstavlja određenu vrstu *transdisciplinarnog mosta* između njih (Wang, Coemans, Siegesmund, & Hannes, 2017, str. 14–16).

Polazište ove klasifikacije je u nauci i stoga ne čudi njen fokus na naučnom istraživanju (umetnost kao predmet naučnog istraživanja, odnosno korišćenje umetničkih metoda u određenom istraživačkom procesu). Suprotno tome, holandski filozof i teoretičar muzike Henk

---

<sup>61</sup> Termin *istraživanje zasnovano na umetnosti* skovao je istaknuti američki profesor u oblasti umetnosti i obrazovanja Eliot Ajzner (Elliot Wayne Eisner). U literaturi se pojavljuju i pojmovi: *a/r/tografija* (engl. a/r/tography), *estetka istraživačka praksa* (engl. aesthetic research practice), *umetnička praksa kao istraživanje* (engl. art practice as research), *umetničko ispitivanje* (engl. artistic inquiry), *umetnost u kvalitativnom istraživanju* (engl. arts in qualitative research), *obrazovno istraživanje zasnovano na umetnosti* (engl. arts-based educational research – ABER), *istraživačke prakse zasnovane na umetnosti* (engl. arts-based research practices) i drugi (Leavy, 2015, str. 22). Istraživanje zasnovano na umetnosti dovelo je do značajnih promena u akademskim istraživanjima od 1970-ih godina (Knowles & Cole, 2008; Leavy, 2019; McNiff, 1998).

<sup>62</sup> Štaviše, u stručnoj literaturi pod pojmom istraživanja zasnovanog na umetnosti najčešće je podrazumevana samo treća kategorija – *umetnost u istraživanju*.

Borgdorf (2007) veću pažnju posvećuje *umetničkom istraživanju* i (po uzoru na engleskog historičara umetnosti Sera Kristofera Frajlinga /Christopher Frayling/), razlikuje tri vrste istraživanja u umetnosti. Suprotno gorepomenutoj kategoriji *umetnosti u istraživanju*, on tzv. *istraživanje za umetnosti* (engl. research for the arts) definiše kao primenjeno naučno istraživanje u službi umetničke prakse koje rezultira znanjem neophodnim tokom stvaralačkog procesa (npr. istraživanje materijala neophodnih za kreativni proces u vizuelnim umetnostima, istraživanje proširene tehnike za potrebe muzičkog izvođenja itd). Na taj način, umetnost nije ni predmet ni metoda istraživanja, već njegov cilj. S druge strane *istraživanje o umetnosti* (engl. research on the arts) i *istraživanje u umetnosti* (engl. research in the arts) odgovaraju prvoj i drugoj kategoriji gorenavedene klasifikacije – tj. istraživanju o umetničkoj praksi (u humanističkim i društvenim naukama), odnosno imanentnom istraživanju od strane umetnika, zasnovanog na neraskidivoj vezi između subjekta i objekta istraživanja (str. 4–5).

U daljem tekstu akcenat stavljam upravo na *umetničko istraživanje*<sup>63</sup>, smatrajući ga fundamentalno drugačijim i radikalno inovativnim kada je reč o istraživanju u polju umetnosti, budući da daje potpuno nove mogućnosti umetniku-istraživaču da primenjuje i razvija nova znanja na mestu svoje izvođačke prakse, uvodeći *insajdersku* perspektivu umetnika u istraživački diskurs. Kako je Borgdorf (2013) istakao, dve karakteristike umetničko istraživanje razlikuju od svih ostalih akademskih istraživanja: 1) metodologija (budući da se u procesu istraživanja koriste umetnička sredstva i metode) – istraživanje se odvija *u* i *kroz* stvaranje umetnosti, zbog čega mnogi preferiraju sintagmu *istraživanje u i kroz umetničku praksu* (engl. research in and through art practice) i 2) činjenica da su rezultati takvih istraživanja (delimično) umetnička dela, performansi, instalacije i druge umetničke prakse. Na taj način, ideja umetničkog istraživanja u skladu je sa sve većim prepoznavanjem značaja prakse u savremenoj teoriji – u konstituisanju (a ne pronalaženju) znanja u praksi i kroz praksu – bilo naučnog ili

---

<sup>63</sup> Pored engleskog pojma *artistic research*, Borgdorf (2009, 2013) navodi još nekoliko termina prisutnih u britanskoj literaturi, kao što su: *umetničko istraživanje* (engl. art research), *istraživanje zasnovano na praksi* (engl. practice-based research), *istraživanje vođeno-praksom* (engl. practice-led research), dok se u Kanadi koristi polusloženica *istraživanje-stvaralaštvo* (franc. recherche-cr ation), a u Australiji sintagma *performativno istraživanje* (engl. performative research). Svi navedeni pojmovi u sebi sadrže reč istraživanje, dok se u pojedinim zemljama transparentna upotreba ove reči na matičnom jeziku izbegava – u Norveškoj se tako koristi sintagma *umetnički razvojni rad* (norv. kunstnerisk utviklingsarbeid), a u Austriji *napredak i dostupnost umetnosti* (nem. Entwicklung und Erschlieung der K nste; str. 21; str. 146–147).

umetničkog. Iako je zajednica istraživača-umetnika sve veća, postoje brojna neslaganja oko osnovnih kriterijuma ove nove paradigme (str. 147–148).<sup>64</sup>

Kako portugalsko-belgijski pijanista, kompozitor, dirigent i teoretičar Paulo de Assis (/Paulo de Assis/; 2018a) ističe – iako ne postoji univerzalno prihvaćena definicija umetničkog istraživanja (imajući u vidu da je umetničko istraživanje teško metodološki odrediti i definisati) – postoji određeni konsenzus oko pitanja šta ono predstavlja. To je posebna vrsta umetničke prakse i proizvodnje znanja u kojima naučno istraživanje i umetnička aktivnost postaju neraskidivo isprepleteni, *na raskršću* umetnosti, filozofije i nauke. Umetničko istraživanje, pak, ne predstavlja nužno objekte konačnog znanja i ne treba ga mešati sa istraživanjem *o* umetnosti; ono predstavlja specifično polje delovanja i istraživanja (od strane) umetnika, zasnovano na trajnoj fluidnosti između misli i prakse. Iz prakse umetnika-istraživača generišu se tako nova iskustva i novi načini mišljenja (str. 12–13).

Kreativna praksa kao istraživanje blisko je povezana sa institucionalnim, kulturalnim i obrazovnim politikama. Kao u nekim drugim primerima do sada, možemo da primetimo da je muzika i u ovoj oblasti zaostajala za drugim umetnostima. Razvoj prakse kao istraživanja u vizuelnim umetnostima u britanskoj i evropskoj akademskoj zajednici možemo da pratimo još od 1990-ih godina, dok se u muzici pojavljuje čitavu deceniju kasnije. Debatu u ovoj oblasti iniciralo je *Nacionalno udruženje za muziku u visokom obrazovanju* (The National Association for Music in Higher Education – NAMHE) Ujedinjenog Kraljevstva 2004. godine organizacijom konferencije pod nazivom *Practice-as-Research: Towards Consensus* (Praksa-kao-istraživanje: ka konsenzusu) pri Oksford Bruks univerzitetu (Oxford Brookes University), odnosno *Tijdschrift voor Muziektheorie* (Holandski časopis za muzičku teoriju) 2007. godine posebnim tematskim brojem pod nazivom *Practice-based research in Music* (/Istraživanje zasnovano na praksi u muzici/; Doğantan-Dack, 2015b, str. 2). Od tada, možemo da primetimo sve veći broj pojedinaca, projekata, seminara, konferencija, institucija i platformi posvećenih umetničkom istraživanju u muzici koje Mine Dogantan-Dak (2012a) definiše kao „[...] istraživačke aktivnosti koje su metodološki integrisane u umetničko stvaralaštvo i kojima se ne

---

<sup>64</sup> U tom kontekstu, poseban značaj ima *Društvo za umetnička istraživanja* (The Society for Artistic Research – SAR), osnovano 2010. godine, koje predstavlja pokretačku snagu *Časopisa za umetničko istraživanje* (Journal for Artistic Research – JAR) – međunarodnog, elektronskog, recenziranog i multimedijalnog časopisa posvećenog identifikaciji, objavljivanju i diseminaciji umetničkih istraživanja i njihovih metodologija.

može baviti bez stvaranja umetnosti. U tom smislu, domen umetničkog istraživanja ne preklapa se nužno sa domenom istraživanja 'zasnovanog na praksi', gde praksa ne rezultira uvek umetničkim proizvodom<sup>xxxvi</sup> (str. 36, prevela JM).

Kao primer umetničkog istraživanja u muzici izdvajam projekat *Alchemy in the Spotlight: Qualitative Transformations in Chamber Music Performance* (Alhemija u centru pažnje: kvalitativne transformacije u kamernom muzičkom izvođenju), pod vođstvom Mine Dogantan-Dak pri Midlseks Univezitetu (Middlesex University), finansiran od strane britanskog AHRC-a 2008. i 2009. godine. Projekat *Alhemija*, kao jedan od prvih umetničkih istraživačkih poduhvata baziranih na praksi, koncipiran je kao direktan odgovor dominantno muzikološkom pristupu istraživanju muzičkog izvođenja i kao protivteža *muzikologiji snimaka* (engl. musicology of recording; Cook, 2010). Smatrajući da empirijska muzikologija zasnovana na analizi audio snimaka onemogućava aktivno učešće izvođača, a da je fenomen živog izvođenja i iskustvo muzičara u realnom vremenu izvođenja nedovoljno istraženo područje, Mine Dogantan-Dak uključila je autentičan glas izvođača u disciplinarni diskurs. Osnovni cilj Projekta bio je istraživanje kognitivnih i afektivnih procesa svojstvenih kontekstu izvođenja uživo (na sceni, pred publikom) – kako kontinuiranog učenja, tako i kvalitativnih transformacija izvođača. Na primeru profesionalnog klavirskog trija (*The Marmara Piano Trio*; posebno osnovanog za potrebe Projekta), autori-izvođači su istraživali uslove i uzroke nastanka pomenutih transformacija, upoređujući kognitivne, afektivne i društvene procese tokom proba sa onim procesima kroz koje su prolazili tokom koncertnog izvođenja (u trenucima povećane ekspresivne slobode, afektivnog iskustva i *ad hoc* kreativnih interpretativnih odluka). Aktivnosti Projekta uključivale su radionice, muzičke nastupe, izlaganja na nacionalnim i međunarodnim konferencijama, članke u naučnim časopisima itd.

Značaj projekta *Alhemija* ogleda se u istraživanju i otkrivanju osobnosti živog izvođenja iz ugla izvođača (*insajdera*) – drugim rečima, u prepoznavanju javnog nastupa kao epistemološke reference i u pozicioniranju izvođača-istraživača u istraživačkom diskursu. Štaviše, Projekat je doveo u pitanje opšteprihvaćene stavove o praksi muzičke probe i javnog izvođenja. Prema rečima Mine Dogantan-Dak (2012a, 2013), izvođači ne uče (o muzici koju izvode) samo tokom procesa vežbanja, već presudno znanje stiču na sceni – tokom javnog nastupa i u susretu s publikom – tokom tog nepredvidivog prostorno-vremenskog kontinuuma koji zahteva izuzetno kompleksan set kognitivno-afektivnih veština (str. 37; str. 278–286).

Kako Henk Borgdorf i Mine Dogantan-Dak ističu, nije svaka umetnička praksa *ipso facto* umetničko istraživanje – iako izvođači svakodnevno eksperimentišu u potrazi za sopstvenom interpretacijom, oni ipak *tragaju*, a ne *istražuju* (Orning, 2017, str. 82). Da bismo nešto mogli da nazovemo umetničkim istraživanjem, mora da postoji istraživačko pitanje i problem koji treba istražiti pomoću različitih metoda – kako unutar, tako i izvan prakse; osim toga, neophodan uslov jeste i potencijalnost širenja novog znanja u formi dostupnoj drugim istraživačima, ali i refleksije (koja nije moguća u realnom vremenu samog čina muzičkog izvođenja). Ipak, projekat *Alhemija* spada u kategoriju umetničkog istraživanja budući da se znanje o predmetu istraživanja proizvodi samo u činu izvođenja (Cook, 2015, str. 21; Doğantan-Dack, 2012a, str. 39).

U kontekstu umetničkog istraživanja u muzici izdvajam i *Institut Orfej* (Orpheus Institute) u Gentu kao vodeći evropski centar za umetničko istraživanje u muzici, osnovan 1996. godine – preciznije, njegov istraživački centar *Orfej* (Orpheus Research Centre in Music: ORCiM), osnovan 2007. godine kao prvi evropski međunarodni umetnički istraživački centar za muziku. Istraživači, muzičari i doktorandi pri *Orfeju* zalažu se za promociju istraživanja muzike s ciljem generisanja novih znanja kroz muzičku praksu, uz zadržavanje perspektive umetnika kao polazne osnove istraživanja.<sup>65</sup> U saradnji sa flamanskim i holandskim partnerskim institucijama, pri Institutu je 2004. godine osnovan *docARTES* – međunarodni međuuniverzitetski program doktorskih studija posvećen istraživanju zasnovanom na praksi u muzici, a namenjen je kako muzičarima-istraživačima, tako i kompozitorima. Osim toga, Institut je 2009. godine osnovao i *Evropsku mrežu za umetnička istraživanja u muzici* (European Network for Artistic Research in Music – E.N.A.R), koja je 2011. godine prerasla u *Evropsku platformu za umetnička istraživanja u muzici* (European Platform for Artistic Research in Music – E.P.A.R.M), pri *Evropskoj asocijaciji konzervatorijuma* (Association Européenne des Conservatoires – AEC), a s ciljem podsticanja razvoja istraživačkog diskursa muzičara-istraživača u Evropi.

---

<sup>65</sup> Upravni odbor *Instituta Orfej* čine britanski trubač, kompozitor i teoretičar Džonatan Impet (Jonathan Impett), Paulo de Asis, flamanski pijanista i istraživač Tom Begin (Tom Beghin), belgijski istraživač saradnik Bruno Forment (Bruno Forment), belgijski pijanista Luk Ves (Luk Vaes) i belgijski dirigent Peter Dežan (/Peter Dejans;/ Orpheus Instituut, n.d.).

Kada je reč o umetničkom eksperimentu u muzici – kao potpodručju umetničkog istraživanja – posebno se ističu tri nadovezujuća i komplementarna projekta Paula de Asisa koja kombinuju teoriju i umetničku praksu: 1) *Interpretation vs Experimentation: Exploring New Paths in Music Performance* (Interpretacija vs eksperimentacija: istraživanje novih puteva u muzičkom izvođenju; 2010–2013), zatim 2) *MusicExperiment21: Experimentation versus Interpretation – Exploring New Paths in Music Performance in the Twenty-First Century* (MuzičkiEksperiment21: eksperimentacija versus interpretacija – istraživanje novih puteva u muzičkom izvođenju u dvadeset prvom veku; 2013–2018, finansiran od strane *Evropskog istraživačkog saveta* /European Research Council/), kao i 3) *MusicExperimentX: Transdisciplinary Encounters in and Beyond Music* (MuzičkiEksperimentX: transdisciplinarni susreti u i izvan muzike; 2018–2020). Kroz preispitivanje uvreženog koncepta muzičkog dela kao fiksiranog izvora, ali i interpretacije kao centripetalnog pristupa izvođača *suštini* samog umetničkog dela, autori okupljeni oko projekata osporavaju tradicionalne izvođačke prakse, s presudnim pomakom od interpretacije ka eksperimentu. Osnovni ciljevi projekata su: 1) uvođenje novog vida muzičkog izvođenja kao okvira za problematizaciju muzičkog dela tokom javnog nastupa na sceni, i 2) konceptualno preispitivanje muzičkog dela kao takvog – kroz definisanje novog koncepta umetničkog dela, uspostavljanje nove metodologije istraživanja i transdisciplinarno oblikovanje novog *aktanta* (engl. actant), tj. *operatera* u muzici koji u sebi spaja uloge kompozitora, izvođača i istraživača. Pored značajnih monografija – *Sound & Score. Essays on Sound, Score and Notation* (/Zvuk i partitura. Eseji o zvuku, partituri i notaciji/; De Assis, Coessens, & Brooks, 2013), *Artistic Experimentation in Music. An Anthology* (/Umetničko eksperimentisanje u muzici. Antologija/; De Assis & Gilmore, 2014) i *Experimental Affinities in Music* (/Eksperimentalni afiniteti u muzici/; De Assis, 2015) – ishodi projekata uključuju i brojne članke, prezentacije na konferencijama, muzička izvođenja i snimke (Orpheus Instituut, n.d.).

Od analize teoretičara i analize izvođača, preko analize izvođenja, sve do umetničkog istraživanja, brojni autori doprineli su preokretanju jednosmernog toka znanja *od* analize *ka* izvođenju i njihovom sve većem preplitanju, od čega danas korist imaju i muzikolozi, i teoretičari, i izvođači – budući da svi zajedno, svako iz svog ugla, proširuju granice razumevanja *muzičkog dela* (šta god mi podrazumevali pod ovom sintagmom). Proširenjem polja istraživanja *konzervativaca* (i) na izvođenje – kako od strane *liberala* i *blasfemičara*, tako i *insajdera* – uzdrman je neprikosnoveni kult muzičkog dela kao svetinje. Kao što sam u tekstu



detaljno izložila, proučavanje muzičkog izvođenja samo po sebi nije novina ni za muzikologe ni za teoretičare muzike, već *gledanje izvan partiture* – tj. pridavanje većeg značaja izvođaču i započinjanje dijaloga s njim.<sup>66</sup> U tradicionalnoj muzikologiji, proučavanje muzičkog izvođenja najpre je bilo ograničeno na istraživanje prakse izvođenja određenog perioda na osnovu dostupnih izvora (HIP),<sup>67</sup> dok su istraživanje zasnovano na umetnosti, umetničko istraživanje, psihologija muzike i druge subdiscipline savremene muzikologije, omogućili nove metode, alate, predmete i ishode istraživanja.

Nauka o muzici je pretrpela trajne i ireverzibilne promene – u diskurs o muzičkom izvođenju uveden je izvođač i prepoznat je čitav spektar različitih pristupa tumačenju muzičkog dela i izvođenja. Analiza muzičkog izvođenja – kako iz ugla muzikologa, tako i iz ugla izvođača – predstavlja novi izvor informacija o ovom jedinstvenom fenomenu (bilo da je reč o snimku ili koncertnom izvođenju). Empirijska muzikološka analiza izvođenja može biti i kvantitativne i kvalitativne prirode, a najčešće je zasnovana na softverski zabeleženim podacima o tempu (dijagramima tempa; engl. tempo graphs), agogičkim i dinamičkim fluktuacijama, različitim spektrografskim tehnikama<sup>68</sup>, ali i drugim analitičkim vizuelizacijama koje samom istraživačkom procesu pružaju neophodnu argumentaciju zasnovanu na činjenicama.

---

<sup>66</sup> Kao jedan od važnih doprinosa sve većem interesovanju za proučavanje muzičkog izvođenja svakako treba pomenuti i osnivanje *Interesne grupe za izvođenje i analizu* (Performance and Analysis Interest Group – PAIG) međunarodnog *Društva za muzičku teoriju* (The Society for Music Theory – SMT) u Sijetlu 2004. godine, s ciljem promocije istraživanja odnosa između izvođenja i analize, ali i dijaloga između izvođača i teoretičara (Performance and Analysis Interest Group – SMT, n.d.).

Osim toga, značajna su i tematska izdanja renomiranog recenziranog elektronskog časopisa *Music Theory Online* (Muzička teorija onlajn) koji izdaje *Društvo za muzičku teoriju*, posvećena izvođenju i analizi – izdanje 11, broj 1, iz marta 2005, *Special Issue on Performance and Analysis: Views from Theory, Musicology, and Performance* (za koje su pisali Robert Hatten /Robert S. Hatten/, Nikolas Kuk, Vilijam Rotstajn /William Rothstein/, Dafni Leong i Elizabeth Maknat /Elizabeth McNutt/), izdanje 18, broj 1, iz juna 2012, *Analyzing Performance* (za koje su između ostalih svoje priloge dali i Nikolas Kuk, Danijel Barolski, Alan Dodson /Alan Dodson/, Danijel Lič-Vilkinson, Piter Martens /Peter Martens/ i dr) i izdanje 22, broj 2, iz juna 2016, *Essays – 'Performance and Analysis Today: New Horizons'* (koje uključuje radove Danijela Barolskog, Bendžamina Bajndera /Benjamin Binder/, Dafni Leong, Pitera Martensa, Fabija Morabitoa /Fabio Morabito/, Džona Rinka i Dženet Šmalfelt; Music Theory Online, n.d.).

<sup>67</sup> Proučavanjem sačuvanih instrumenata, ikonografskih radova, istorijskih arhiva, različitih literarnih izvora (rukopisa, pisama, dnevnika itd), praktičnih i teorijskih traktata, metodskih priručnika, partitura i audio snimaka muzikolozi su sticali (kao što i dalje stiču) uvid u stil izvođenja na osnovu notnog zapisa, artikulacije, melodije, akcentuacije, tempa, ritmičkih promena i drugih aspekata tehnike, ornamentacije i improvizacije (Rink, 2003, str. 305).

<sup>68</sup> *Spektrografi*, takođe poznati i kao *spektrogrami* ili *sonogrami* predstavljaju *zvuk u slici*, odnosno kompjuterski-generisanu dvodimenzionalnu sliku (vizuelnu statičnu reprezentaciju) interpretacije. Za razliku od partiture koja je u umetničkoj muzici uglavnom preskriptivna, spektrograf je deskriptivan (Latartara & Gardiner, 2007, str. 56–57).

Stoga, na samom kraju ovog poglavlja, možemo da zaključimo da su *pre-CHARM* i *post-CHARM* istraživanja u oblasti psihologije muzike, muzikologije i muzičke teorije, ali i sve prisutnija i brojnija umetnička istraživanja, zapravo kreativni, konstruktivni i plodonosni primeri uodnošavanja humanistike i društvenih nauka. Svaka pojedinačna disciplina imala je koristi od interdisciplinarnih preklapanja – psiholozima muzika predstavlja nepresušni izvor istraživanja (budući da ona zahteva splet izuzetno kompleksnih sposobnosti i veština, kako kompozitorskih, tako i izvođačkih), dok su muzikolozi i teoretičari muzike u brojnim istraživačkim projektima pozajmili empirijske metode iz oblasti psihologije i drugih nauka. Štaviše, neposrednim uključivanjem izvođača u svoja istraživanja, psiholozi, muzikolozi i teoretičari muzike dobili su *insajderski input* i tako kvalitativno obogatili svoj rad, dok su izvođači svojim učešćem u naučnim projektima, ali i sopstvenim umetničkim istraživanjima konačno uveli *glas praktičara* u istraživački diskurs o muzičkom izvođenju, doprinoseći njegovom kredibilitetu. Na taj način su, iako ponekad oprečnih polazišta, svi zajedno uticali su na stvaranje i oblikovanje discipline<sup>69</sup> studija muzičkog izvođenja kakvu danas poznajemo.

---

<sup>69</sup> Kako je Mine Dogantan-Dak (2008a) podsetila, Džonatan Dansbi se 1990-ih godina ustručavao da koristi pojam *disciplina* u kontekstu studija izvođenja, smatrajući termine *predmet* ili *tema* primerenijima; međutim, preokret u muzikologiji s početka XXI veka iznedrio je istraživačku oblast koju karakterišu sistematska istraživanja, metodološka strogost i diskurzivna kohezija (str. 292–293).

## 2.2. Studije o izvođenju – interdisciplinarne teorije

Tokom proteklih decenija, engleski pojam *performance* postao je sveprisutan u društveno-humanističkim naukama. Imajući to u vidu, u narednim potpoglavljima želim da dam uvid/uvod u kompleksno (štaviše, nepregledno) polje pisane reči o ovom fenomenu, ali i da ga iskoristim kao *prizmu* za (dalje) proučavanje svog primarnog predmeta interesovanja – muzičkog izvođenja u kontekstu zapadnoevropske umetničke muzike.

### 2.2.1. Opšti pojmovi – prevod i pokoji previd

*Što više ograničenja neko nameće, to više oslobađa svoje sopstvo,  
[...] a arbitrarnost ograničenja služi samo da se postigne preciznost izvođenja.*<sup>xxvii</sup>  
Igor Stravinski (1947/1970, str. 65, prevela JM)

Šta zapravo znači reč *performance*, odnosno, na šta se odnose sintagme *performing arts*, *performance art* i *performance studies*? Tokom procesa istraživanja, uočila sam da – u opštoj *kakofoniji* termina i tumačenja pojmova – nešto *ne štima*. Smatrajući da pojedini termini mogu da unesu zabunu prilikom prevoda na srpski jezik, u ovom poglavlju nastojim da ih preciznije definišem. Stoga – inspirisana Milohničevim (2013) *izoštavanjem graničnih pojmova* (str. 8) – u kontekstu muzičkog izvođenja predlažem *doštimavanje*. U traganju za što detaljnijim i obuhvatnijim razjašnjenjima, u ovom potpoglavljju kritički promišljam odabrane (opšteprihvataene) pojmove, polazeći od različitih lingvističkih i semantičkih definicija.

U *Velikom rečniku stranih reči i izraza*, Ivan Klajn i Milan Šipka (2008) englesku reč *performance* preveli su rečima: 1) izvršenje, 2) predstava, 3) improvizovani ili režirani kulturni događaj s multimedijalnim obeležjima u kojem učestvuju umetnici različitih profila – muzičari, glumci, pesnici, slikari, vajari i drugi (str. 938). Morton Benson (/Morton Benson/, 2002) pri definisanju iste imenice (*performance*) u *Englesko-spskohrvatskom rečniku* koristi reči: 1) izvođenje, predstava, 2) izvršenje (dužnosti), 3) istupanje (na sceni), 4) uspeh, 5) igranje, sviranje, 6) (tehn.) performanse, učinak, rad, osobine (motora ili oružja), 7) (ling.) upotreba jezika; a sledstveno tome glagol *to perform* prevodi: 1) izvesti (balet), 2) izvršiti (dužnost, operaciju), 3) praviti (čuda), 4) raditi, funkcionisati (motor dobro funkcioniše), 5) istupati (na sceni), 6) igrati (glumci su dobro igrali), 7) svirati (str. 466).

Kao što rečnici sugerišu, engleska reč *performance* ima mnogo različitih značenja – dok se manji broj njih odnosi na izvođenje u okviru scenskih umetnosti, ostale definicije koncept

izvođenja povezuju sa svakodnevnim životom (sa učinkom, produktivnošću, efikasnošću, funkcionalnošću, pa i lingvistikom). U umetnosti, izvođenje predstavlja centralni fenomen izvođačkih umetnosti. U kontekstu muzičkog izvođenja, reč *performance* uvedena je u upotrebu tek u drugoj polovini XX veka; jedan od prvih primera jeste *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Sadie, 1980), i to prvenstveno pod uticajem pokreta *istorijski informisanog izvođenja*. Ipak, rečnik možda i nije najbolje polazište za traženje novouvedenih značenja *ključnih reči* – kako ih Rejmond Vilijams (Raymond Williams) naziva – u koje spadaju *mimezis, struktura, izvođenje, tekst* i dr. Ovi termini su neraskidivo povezani sa fenomenima koje označavaju, budući da pripadaju i polju ideologije i polju metodologije (predstavljajući istovremeno i *stav* i *sredstvo*) – toliko *hiperaktivni kao metafore* da njihovo značenje stalno evoluiraju (States, 2003, str. 108).

U skladu sa *metaforizacijom* pojmova *performance, performing arts, performance art* i *performance studies* u oblasti teorije umetnosti i umetničkih praksi, Miško Šuvaković (2012) pruža detaljnija objašnjenja i definicije (ali i distinkcije među njima). U svom *Pojmovniku teorije umetnosti*, on sintagmom *performing arts* označava izvođačke umetnosti, odnosno različite umetničke prakse zasnovane na procesu izvođenja, u koje spadaju performans umetnost, teatar, muzika, opera, ples, balet, film, televizija, internet (str. 531). Ana Vujanović (2007a) pojam izvođačkih umetnosti ne koristi u klasifikacionom smislu poistovećivanja sa određenom definisanom disciplinom, već problemski –

„kao teorijsko-umetnički pojam koji se najčešće odnosi na one umetnosti koje nisu usmerene na proizvodnju dela već se ostvaruju u samom izvođenju, kao što su dramski, ambijentalni, lutkarski, muzički, fizički i plesni teatar, digitalni, internet teatar i performans, radio drama, opera, balet, ples, performans art, *body art*, *happening* i parateatarske umetničke prakse. Kada je u centar njihove umetničke ili teorijske pažnje postavljeno izvođenje a ne proizvodnja dela, pojam se odnosi i na mnoge druge umetničke prakse” (str. 6–7).<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Pod uslovom da su te prakse u *svetu umetnosti* priznate kao umetničke, u skladu sa *institucionalnom teorijom umetnosti* američkog filozofa Džordža Dikija (/George Dickie/; 1974, str. 31).

I performans umetnost (engl. performance art)<sup>71</sup> u svom nazivu sadrži tu sveprisutnu (ali, čini se, još uvek nedokučivu) reč *performance*. Performans umetnost treba razmatrati i definisati u širokom društvenom, istorijskom i umetničkom kontekstu, a ne na osnovu korišćenog medija. Kao tzv. *živa umetnost umetnika* (engl. live art by artists), ona je svojevremeno proistekla iz nezadovoljstva umetnika ograničenjima postojećih umetničkih praksi; oni, stoga, uglavnom spajaju različite umetničke forme i medije, često odolevajući eksternim pokušajima definisanja njihovog umetničkog izražavanja (D. Davies, 2011, str. 207). Ipak, kako je Šuvaković (2012) definisao:

„Performans je režirani ili neregirani događaj, zasnovan kao umetnički rad koji umetnik ili izvođači realizuju pred publikom. Pojam *performans umetnost* ima dva značenja: 1) uveden je ranih 70-ih i označava složene, unapred pripremljene događaje koje ostvaruje postkonceptualni umetnik, koji je ujedno i autor, pred muzejskom, galerijskom ili slučajnom publikom; 2) primenjuje se retrospektivno, kao istorijska oznaka za umetničke eksperimente, s događajima u rasponu od futurističkih festivala, dadaističkih kabarea, konstruktivističkih parapozorišnih eksperimenata i nadrealističkih seansi ili rituala, preko hepeninga neodade i fluksusa, akcija, body arta, događaja, minimalnog i postmodernog eksperimentalnog baleta, eksperimentalne i minimalne muzike, do postkonceptualnih i postmodernističkih performansa” (str. 528).<sup>72</sup>

Drugim rečima, performans umetnost je prisutna u pozorištu, književnosti, muzici, filmu, različitim kulturalnim praksama i elektronskim masovnim medijima, ali pažnju publike

---

<sup>71</sup> U engleskom jeziku, za performans umetnost koriste se i pojmovi *performance*, *art performance* i *live art*.

<sup>72</sup> U performans umetnosti, kao praksi žive umetnosti, predmet se više ne stvara da bi bio kontempliran – sam događaj predstavlja umetnički rad, a proces stvaranja je postao važniji od čina pokazivanja dela, uz često prisutne elemente igre, provokacije, istraživanja i sinteze umetnosti i života. Avangardni performans se razvijao od 1910. do 1940. godine – od futurističkih festivala i akcija, ruskog performansa, dada akcija, nadrealističkih seansi i rituala, Bauhauasa i *Blek Mauntin koledža* (Black Mountain College). Razvoj neoavangardnog performansa trajao je od 1940-ih do kasnih 1960-ih godina i karakterisale su ga modernistička autonomija slikarstva i skulpture, neodada, fluksus, hepening i tehnološki spektakli u okvirima kinetičke umetnosti i neokonstruktivizma. Postavangardni performans se javlja sredinom 1960-ih godina i karakterišu ga body art, procesualna, konceptualna i postkonceptualna umetnost. U to vreme profilise se pojam *performans umetnost*. Kako Šuvaković (2012) ističe: „Dok su performansi avangarde, neoavangarde i konceptualističke postavangarde težili dosezanju realnosti prostorno-vremenskog događaja, postmoderni performans se bavi mimezisom (predstavom) prikazivanja događaja u slikarstvu, književnosti, filmu i performansu.” Savremeni tehnoperformans ili performans u doba kulture ne poznaje razlike između visoke umetnosti i popularne kulture; on predstavlja interventni rad umetnika u društvenom, političkom ili svakodnevnom polju kulture, a umetnik ga realizuje interakcijom tela i mehaničke ili elektronske mašine, odnosno, kompjuterske mreže (str. 529–530).

„pomera sa završenog/statičnog objekta -ili komada- kao završenog produkta na *izvođenje* kao intervencionistički ili interaktivni ili relacioni proces u umetnosti i kulturi” (Šuvaković, 2005, str. 10).<sup>73</sup>

Šuvaković (2012) pravi jasnu distinkciju između pojmova *performing* – koji prevodi rečju *izvođenje* i *performance* – sa značenjem *izvedba*. Prema njegovim rečima, *izvođenje* se odnosi na sam proces, odnosno praksu *izvođenja* i „ukazuje na njegovu materijalnu procesualnost bez konačnog produkta”, dok *izvedba* predstavlja „fenomen *izvođenja*, njegov materijalni proizvod ili rezultat” (str. 531–532). Ovi pojmovi su ušli u širu teorijsku upotrebu u drugoj polovini XX veka, najpre u Sjedinjenim Američkim Državama, a potom i u Evropi, prvenstveno u okviru novog akademskog područja *studija izvođenja* (*performance studies*) koje su, u određenom smislu, potisnule tradicionalne discipline. Pojam *izvođenja* je ubrzo probio granice umetnosti i postao, čini se, sveobuhvatan, a samim tim i predmet izučavanja u kontekstu najrazličitijih kulturalnih i društvenih praksi *izvođenja*.

Teoretičar pozorišta Marvin Karlson (/Marvin Carlson/; 2001) primetio je da sinonimno korišćenje pojmova *performance*, *performance art* i *performing arts* u literaturi na engleskom jeziku unosi konfuziju ukoliko nema dodatnog objašnjenja (str. 3–4). Upravo tu vrstu nepreciznosti (u prevodu stručne terminologije na srpski jezik) primećujem i ja u domaćoj literaturi. Na našem podneblju, pojedini autori pojmove *izvođenje*, *izvedba* i *performans* upotrebljavaju naizmenično kao da je reč o sinonimima; štaviše, čak i nedosledno.<sup>74</sup> Primera radi, za prevod sintagme *performance art*, autori često koriste adaptirane reči iz engleskog jezika – kao što su *performans umetnost* (Šuvaković, 2012, str. 529–530), ali i *performans*, *umetnički performans* i *umetnost performansa* (Jovićević & Vujanović, 2007, str. 44–45, 70–71; Rajnelt, 2012, str. 86–87), dok su *performance studies* najčešće prevedene kao *studije izvođenja* (Jovićević & Vujanović, 2007; Šuvaković, 2012), *studije performansa* (Jovićević &

---

<sup>73</sup> Prema definiciji Džanel Rajnelt (/Janelle Reinelt/; 2012), *performans umetnost*, „za razliku od ‘regularnih’ pozorišnih predstava, na scenu stavlja subjekt u procesu, stvaranje i oblikovanje određenih materija, pogotovo tela, i istraživanje granica mogućeg predstavljanja. [...] Ovo shvatanje podrazumeva jedinstvenost živog *izvođenja*, njegovo prisustvo i neponovljivost. [...] Ova upotreba termina *performans* povezana je s opštom istorijom avangarde i antiteatra, čija je suština u odbacivanju onih aspekata tradicionalnih pozorišnih praksi koje u prvi plan stavljaju fabulu, lik i odnose: ukoliko aristotelovske principe konstrukcije i platonovsko shvatanje mimezisa” (str. 86).

<sup>74</sup> Marija Dinov Vasić (2019) u svojoj doktorskoj disertaciji tako definiše: „Studije izvođačkih umetnosti (*Performance Studies*) predstavljaju akademsko područje studija performansa, to jest izvedbe” (str. 17).

Vujanović, 2007; Rajnelt, 2012, str. 87; Šuvaković, 2012, str. 531–532), *studije izvođačkih umetnosti* (Marinković, 2014, str. 47), ali i kao *izvedbene studije* (Milohnić, 2013, str. 8).

Kao nesvršishodnu, najpre odbacujem sintagmu *studije izvođačkih umetnosti*, budući da pojam *performance studies* prevazilazi okvire izvođačkih umetnosti. Takođe, i sintagmu *studije performansa* smatram neodgovarajućom jer upućuje na pojam *performans umetnosti* koji je znatno užeg značenja od spektra praksi koje ova disciplina podrazumeva. Vratimo se, stoga, korak unazad – Šuvakovićevoj distinkciji pojmova *performing* (u značenju *izvođenje*) i *performance* (u značenju *izvedba*).<sup>75</sup> Ako se doslovno držimo Šuvakovićevog prevoda, sintagmu *performance studies* ne treba da prevodimo kao *studije izvođenja*, već kao *studije izvedbe* – budući da on reč *performance* prevodi i definiše kao *izvedba*. Ili je baš suprotno? Ako imamo u vidu Šuvakovićevu definiciju da pojam *izvođenje* naglašava procesualnost, a *izvedba* „njegov materijalni proizvod” – potonji pojam [izvedba] postaje neadekvatan. Možemo samo da pretpostavimo da su do navedenih zabuna doveli previdi pomenutih autora, budući da englesku reč *performance* u srpskom jeziku zapravo možemo da prevedemo ne samo kao *izvedba*, već i kao *izvođenje*.

Naime, reč *performing* u engleskom jeziku ima formu gerunda (bezličnog glagolskog oblika) koji prevodimo pojmom *izvođenje*. S druge strane, *performance* spada u kategoriju glagolskih imenica,<sup>76</sup> što nije isto, mada u srpskom jeziku ta distinkcija ne postoji. Stoga, pojmove *performing* i *performance* prevodimo istom rečju – *izvođenje*, s tim da *performance* ima i dodatno značenje, a to je – *izvedba*.<sup>77</sup> Posmatrano iz ugla leksikologije i tvorbe reči, *izvođenje* i *izvedba* su izvedene, produktivne, *motivisane* reči nastale derivacijom osnova *motivnih* glagola i dodavanjem tvorbenog nastavka – sufiksa.<sup>78</sup> U semantičko-derivacionom smislu, u daljem tekstu otkrivam koje glagolske osnove su korišćene (štaviše, sa kojim

---

<sup>75</sup> Ove pojmove istovetno upotrebljavaju i Aleksandra Jovanić i Ana Vujanović (Jovićević & Vujanović, 2007; Vujanović, 2007a).

<sup>76</sup> Pojam glagolske imenice ovde koristim u najširem smislu – kao *nomen actionis* – za imenice koje označavaju određeni proces – radnju, stanje ili zbivanje, ali u imeničkoj formi.

<sup>77</sup> Iako se oba oblika reči dobijaju derivacijom glagola, u engleskom jeziku gerund nastaje dodavanjem sufiksa *-ing*, ima određena svojstva glagola, može da ima direktan objekat, nema množinu i koristi se uz priloge, dok glagolska imenica ima drugačije sufikse, nema glagolska svojstva ni objekat, ima množinu i koristi se uz prideve.

<sup>78</sup> Navedene pojmove smatramo *motivisanim* zato što su ostali u značenjskoj i obličkoj vezi sa *motivnim* rečima – rečima od čijih osnova su nastale.

sufiksima) da bi se dobile glagolske imenice *izvođenje* i *izvedba*, odnosno, koji su motivni glagoli *leksikalizovani*.

Tipične glagolske imenice nastaju od nesvršenih (imperfektivnih) prelaznih glagola i njihove tvorbene osnove koju čini osnova glagola uz dodavanje sufiksa *-nje* ili *-će* (Klajn, 2003, str. 167), odnosno trpni pridev na *-n* i *-t* uz dodavanje sufiksa *-je* (Stanojčić & Popović, 1992, str. 136). Dakle, od nesvršenog prelaznog motivnog glagola *izvoditi* dobija se osnova koju čini trpni pridev *izvođen-*; pri dodavanju sufiksa *-je* dolazi do jotovanja i tako nastaje glagolska imenica *izvođenje*.

Glagolske imenice mogu da nastanu i od svršenih (perfektivnih) glagola, tvoreći se drugim, manje produktivnim sufiksima, poput sufiksa *-ba*. One nastaju od okrnjene gramatičke osnove glagola (npr. *bori-ti*, *bor-i-m* – *borba*, *bra-ti*, *ber-e-m* – *berba*, *žuri-ti*, *žur-i-m* – *žurba* itd), odnosno okrnjenog infinitiva (npr. *ženit-i* + *-ba* = *ženidba*, *kosit-i* + *-ba* = *kosidba*, *plovit-i* + *-ba* = *plovidba*), pri čemu se *t* iz tako dobijenog infinitiva jednači po zvučnosti sa suglasnikom *b* iz sufiksa *-ba*, dajući slovo *d* (Stanojčić & Popović, 1992, str. 137). Dakle, od okrnjenog infinitiva svršenog glagola *izvesti* dobija se osnova *izvest-* na koju se dodaje sufiks *-ba*, pri čemu dolazi do fonetske alteracije gubljenja suglasnika *s* i jednačenja suglasnika *t* i *b* po zvučnosti, a kao rezultat dobijamo glagolsku imenicu *izvedba*.<sup>79</sup>

Dok glagolske imenice na *-nje* izražavaju samo poimeničenu glagolsku radnju, glagolske imenice nastale od svršenih glagola mogu steći puno imeničko značenje (Klajn, 2005, str. 185). Glagolske imenice motivisane imperfektivnim glagolima uglavnom ističu proces, trajanje, nefinitnost i procesualnost glagolske radnje (Štasni, 2012, str. 302), dok glagolske imenice nastale od perfektivnih glagola (uz osnovno značenje radnje, stanja ili zbivanja) mogu da razviju i druga značenja u vidu rezultativnosti i predmeta. Drugim rečima,

„Tipičnu perfektivnost glagola označava nedeljiva celina sa jasno označenim rezultatom ili ostvarenim ciljem koji obuhvata sve delove glagolske situacije, dakle, radnju ili zbivanje u potpunosti izvršene, ali bez naglašavanja trajanja.

---

<sup>79</sup> Kako je Ivan Klajn (2003) istakao, glagolske imenice sa sufiksom *-nje* daleko su učestalije u srpskom jeziku od glagolskih imenica sa sufiksom *-ba* (str. 171). Ipak, velika učestalost završetka *-nje* može izazvati utisak monotonije zbog čega sufiks *-ba* ima znatno širu primenu u hrvatskom jeziku (reči kao što su *bježanje*, *izvođenje* i *vježbanje* često su zamenjene rečima *bijeg*, *izvedba*, odnosno *vježba*).



Imperfektivni glagoli izražavaju radnju koja je deljiva, ona je samo deo glagolske situacije, celine, jer joj nedostaje završni segment. Njima se iskazuje proces, zbivanje, radnja i stanje u njihovom toku, u trajanju ili ponavljanju, tako da se radnja ne može shvatiti kao celina” (Mrazović, 2009, str. 80–81).

Dakle, pojmovi *izvođenje* i *izvedba* nastali su od različitih glagola (prvi od imperfektivnog glagola *izvoditi*, drugi od perfektivnog glagola *izvesti*) i stoga nemaju istovetno značenje. Dok *izvođenje* u našoj svesti ostavlja predstavu procesualnosti i apstraktnog proticanja (imenički uobličene) radnje, *izvedba* (osim značenja radnje) ima i puno imeničko opredmećeno značenje.<sup>80</sup>

Koji je onda najtačniji prevod sintagme *performance studies*? Budući da je fokus ove (post)discipline na izvođenju i njegovoj procesualnosti, moja teza je da u ovom kontekstu jedini adekvatan prevod reči *performance* može da bude *izvođenje*, a ne *izvedba*. Potonji termin ne samo da ukida procesualnost, već postiže i puno imeničko značenje. Iako možda deluje sitničavo, smatram da je od izuzetne važnosti da ove termine koristimo što preciznije, upravo imajući u vidu osnovne postulate na kojima same *studije izvođenja* počivaju.

Shodno tome, moram da *zastanem* i kod prevoda sintagme *studije izvođenja*. Nakon svojevrzne *disekcije* pojmova *izvođenje* i *izvedba*, došao je red i na termin *studies*, odnosno, *studije*. Morton Benson (2002) imenicu *study* prevodi kao 1) učenje, proučavanje; studiranje, 2) (u množini) studije (*graduate studies* – postdiplomske studije), 3) studija, naučni rad, 4) nacrt, 5) (u muzici) etida 6) radna soba, kabinet (str. 617). Prema Milanu Vujakliji (1986), imenica *studija* znači težnja, stremljenje, revnost, ornost za što; ispitivanje, istraživanje, učenje, proučavanje; bavljenje nekom naukom ili umetnošću; rasprava iz oblasti nauke i umetnosti; prethodan rad, nacrt nekog umetničkog dela; dok glagol *studirati* znači nastojati da se neka stvar ispita, pomno ispitivati ili razmišljati; naročito: baviti se naukom, posvetiti se nauci, učiti, proučavati; biti slušalac univerziteta, velike škole, visoke škole – radi proučavanje neke nauke (str. 878). Klajn i Šipka (2008) takođe razlikuju dva pojma – *studija*, -e – 1) rasprava iz oblasti nauke i umetnosti, 2) lik. nacrt nekog umetničkog dela, projekta, ali i *studije* (u množini) kao

---

<sup>80</sup> Analogno pojmovima *pogađanje* i *pogodba*.

1) bavljenje nekom naukom ili umetnošću, istraživanje, proučavanje, učenje, 2) pohađanje visoke škole, fakulteta, studiranje (str. 1190).

Imajući u vidu sva navedena značenja, nameće se – tačnije, namećem – pitanje da li su *studije izvođenja* adekvatan prevod sintagme *performance studies* ili je, pak, primereniji *studije o izvođenju*? Za sintagme poput *performance studies*, u engleskom jeziku se koristi genitiv. Stoga, ne iznenađuju brojni primeri automatskog preuzimanja formulacija i doslovnog prevoda literature (sa engleskog na srpski jezik) u oblasti estetike i filozofije. U tim situacijama, kako primer pokazuje, genitiv dospeva u naš jezik čak i tamo gde mu nije mesto. Upravo to smatram još jednim previdom kada je reč o prevodu stručne terminologije, budući da prepoznajem pojmovnu razliku između *studija nečega* i *studija o nečemu*.<sup>81</sup>

Određenu analogiju pronalazim i kod Ane Vujanović (2007a) koja nauku, filozofiju, kritiku i teoriju (kao segmente sveta izvođačkih umetnosti) odbija da nazove genitivskom sintagmom *diskursi umetnosti* – već ih naziva drugostepenim diskursima umetnosti – kako samoj umetnosti ne bi osporila diskurzivnost:

„Postavljajući nauku, filozofiju, kritiku i teoriju kao diskurse umetnosti, umetnost ostavljam kao *drugo od diskursa*. A i ona, smatram, jeste diskurs; specifičan, različit od navedenih, često ne tako precizno artikulisan i visoko-formalizovan, ponekad neverbalizovan, ali u svakom slučaju podjednako materijalno-društveno zasnovan, relevantan, pa i centralni diskurs u svetu izvođačkih umetnosti” (str. 64).

Da bismo razlikovali *studije izvođenja* od *drugostepenih studija izvođenja*, nudim reviziju ove sintagme. *Studije izvođenja* (u genitivu) definišem na dva načina: 1) *studija izvođenja* (tj. *studije izvođenja* u množini) jeste nacrt samog izvođenja, tj. skica izvođenja i/ili umetničkog performansa; 2) *studije izvođenja* označavaju studijsku oblast – sastavni deo obrazovanja izvođača ili naučnika u oblasti izvođenja – odnosno, proces učenja (studiranja) izvođenja pri visokoškolskoj ustanovi – kako u umetnosti, tako i u nauci. Primeri ovako shvaćenih studija izvođenja prvenstveno su tradicionalno koncipirane studije izvođačkih umetnosti sa subspecijalizacijom u izvođaštvu (uz dodatnu podelu prema instrumentu). Drugu

---

<sup>81</sup> Zahvaljujem Mirjani Veselinović-Hofman na ukazivanju ove suptilne razlike.

grupu čine sve prisutniji interdisciplinarni studijski programi posvećeni izvođačkoj praksi – s umetničkim ili naučnim ishodom (budući da u njihovim kurikulumima učestvuju i izvođači i naučnici-istraživači) – poput master programa Studija izvođenja na Kembridžu (*Performance studies*, Faculty of Music, University of Cambridge) ili srodnog programa na Oksfordu (*The Master of Studies in Music*, University of Oxford) – programa koji spajaju istorijsku muzikologiju i izvođaštvo (Marinković, 2014, str. 47).

Imajući u vidu da u srpskom jeziku lokativ s predlogom *o* označava predmet govora ili mišljenja (Klajn, 2005, str. 48), spektar najrazličitijih interpretativnih i interdisciplinarnih teorija, istraživanja i rasprava o fenomenu izvođenja definišem kao *studije o izvođenju* – tj. kao svojevrsne *drugostepene studije izvođenja*. Slično percipiranje studija o izvođenju pronalazim i u radu Filipa Auslandera. Budući da grčka reč *theoria* označava misaono ili naučno posmatranje, odnosno, proučavanje nečega, Auslanderovo (2008b) stanovište je da studije o izvođenju *jesu* teorija – „nešto poput konceptualnih sočiva, para naočara, pomoću kojih uokvirujete i fokusirate ono što gledate”<sup>xxviii</sup>, a to je – *izvođenje*. Izvođenje tako predstavlja i osnovnu ideju, ali i predmet istraživanja i primarni analitički koncept, a studije o izvođenju – polje vođeno paradigmom koja funkcioniše kao sočivo kroz koje se može ispitati izvođenje u najrazličitijim kontekstima (str. 1–3). Stoga, u daljem tekstu disertacije, za *drugostepene studije izvođenja* – kao polje interdisciplinarnih teorija – neću koristiti već ustaljenu sintagmu *studije izvođenja*, već isključivo *studije o izvođenju*.

Za razvoj studija o izvođenju najzaslužniji je pozorišni režiser i istraživač Ričard Šekner (Richard Schechner) koji je pojam izvođenja počeo da upotrebljava izvan granica izvođačkih umetnosti i da ga analizira u najrazličitijim kontekstima (svakodnevnog) ljudskog ponašanja. Ovakav vid interpretacije izvođenja kao neumetničkog fenomena, ali i saradnja sa antropologom Viktorom Tarnerom (Victor Turner) doveli su do razvoja nove, zasebne discipline (zahvaljujući kojoj maltene sve možemo da proučavamo kao izvođenje), ali i odgovarajuće metodologije (zasnovane na proučavanju delovanja tih izvođenja), o čemu će biti više reči u narednom poglavlju.

Pre toga, vraćam se još jednom korak unazad (poslednji put u ovom potpoglavlju). Budući da sam napravila distinkciju između pojmova *studije izvođenja* i *studije o izvođenju*, želim da ponudim i poslednji primer značenja sintagme *studije izvođenja* (u genitivu) u smislu

studiranja na visokoškolskoj ustanovi, ali ovog puta u okviru ustanovljene akademske oblasti *studije o izvođenju* (u lokativu), koja nudi neuporedivo širi – multidisciplinarni, čak transdisciplinarni – spektar teorijskih i praktičnih obrazovnih pristupa fenomenu izvođenja. Studije izvođenja kao studijska oblast nastale su kao rezultat dugogodišnjih sukoba u okviru pozorišnih studija, tj. večite borbe između onih koji zagovaraju fokus na dramskom tekstu, i onih koji prednost daju mizanscenu (Rajnelt, 2012, str. 87). Iako se formulacija *studije studija o izvođenju* u ovom kontekstu čini adekvatnijom, ostajem pri sintagmi *studije izvođenja* u slučajevima kada studijski programi i predmeti u oblasti studija o izvođenju i dalje u svom fokusu imaju izvođenje (obično na *raskrsnici* između pozorišta, studija o izvođenju, performans umetnosti, plesa, društvenih nauka, kritičke teorije, poststrukturalizma, postkolonijalizma i teorije roda), najčešće zadržavajući određeni segment praktičnog ovladavanja veštinom i umetnošću izvođenja.<sup>82</sup>

Tek sada – najzad *naštimovani* i (nadam se) usaglašeni – možemo da se *pozabavimo* izvođenjem, tačnije, pregledom literature studija o izvođenju i njihovim uticajem na promišljanje muzičkog izvođenja u kontekstu zapadnoevropske umetničke muzike.

---

<sup>82</sup> Od 1980. godine – kada su pozorišne studije na Univerzitetu u Njujorku (New York University – NYU) prerasle u *Odsek za studije o izvođenju* (Department of Performance Studies) – studije o izvođenju sve više pronalazimo u akademskoj ponudi i kurikulumima širom sveta, bilo da je reč o samostalnim departmanima, studijskim programima ili predmetima – npr. na Nortwestern univerzitetu u Evanstonu (Northwestern University), Univerzitetu u Sidneju (University of Sydney), Braun univerzitetu u Providensu (Brown University), Univerzitetu Kalifornije u Berkliju (University of California, Berkeley) itd. Ričard Šekner (2013) daje spisak institucija koje nude studijske programe ili predmete u oblasti studija o izvođenju, kako u Sjedinjenim Američkim Državama, tako i u Evropi, Aziji, Australiji i šire. Pozorište i ples vidljivi su u nazivima ili kurikulumima pojedinih programa i departmana, dok muzičkog izvođenja nema uopšte (str. 5).

U našoj sredini, primer studija izvođenja u oblasti studija o izvođenju bio je Erasmus Mundus zajednički master studijski program *Međunarodno istraživanje dramskih i audiovizuelnih izvođačkih umetnosti* (MA in International Performance Research – MAIPR) pri Univerzitetu umetnosti u Beogradu, osnovan 2011. godine u saradnji sa Univerzitetom u Voriku (University of Warwick), Univerzitetom u Amsterdamu (Universiteit van Amsterdam) i Univerzitetom u Helsinkuju (Helsingin Yliopisto). Kasnije su, do 2016. godine, program realizovali Univerzitet u Voriku, Trinity koledž u Dablinu (Trinity College in Dublin) i Univerzitet umetnosti u Beogradu.

### 2.2.2. Od Šeknera, unedogled

*Studije o izvođenju su više od zbira svojih činilaca.*<sup>xxix</sup>  
Barbara Kiršenblat-Gimblet (/Barbara Kirshenblatt-Gimblett/; kao što je citirao Šekner; 2013, str. 3, prevod JM)

*Ne možete dva puta zakoračiti u istu reku.*<sup>xxx</sup>  
Heraklit (/Ἡράκλειτος/; 2013, str. 28)<sup>83</sup>

Koncept izvođenja koji prevazilazi izvođačke umetnosti najlakše možemo da dočaramo rečima Ričarda Šeknera:

„Ako postojiš – deo si postojanja; ali sve što postoji takođe i čini nešto – u pokretu je (ne samo bića, već sve). Ako su stvari u pokretu, one zapravo izvode, one nešto rade. Ako pokazujete to što radite, vi izvodite. Na primer, neko prelazi ulicu, on samo to radi; neko u filmu prelazi ulicu, on pokazuje da prelazi ulicu, to je snimljeno kamerom i može biti deo umetničkog ili dokumentarnog filma. Ako proučavate kako neko prelazi tu ulicu, kako je to snimljeno, kako je to integrisano u umetničko delo, onda su to studije o izvođenju. Jednostavno rečeno, studije o izvođenju proučavaju, ispituju, tumače, analiziraju sve vrste izvođenja – estetska, društvena, politička, sportska, i naravno, sve što se dešava u svakodnevnom životu”<sup>xxxi</sup> (Routledge Companion Websites, 2012, December 17, 00:20–01:24, prevela JM).

Za razliku od teatrologije koja se uglavnom zasnivala na pozitivističkom proučavanju istorije, teorije, kritike i metodologije pozorišne umetnosti i drame, studije o izvođenju su počele da se razvijaju kao odgovor na intelektualne i umetničke okolnosti 1960-ih i 1970-ih godina – ili, Kunovim (Thomas Kuhn) rečima – kao posledica *promene paradigme* u nauci. Kao nova teorijska platforma, studije o izvođenju usredsređene su na fenomen izvođenja (shvaćen značajno šire od koncepta korišćenog u izvođačkim umetnostima), kao i na njegov društveni, politički i kulturalni kontekst. Šekner (1988) ističe da su studije o izvođenju postavile pozorište tamo gde mu je i mesto – među izvođenja, a ne među književnost (str. 27), stoga ne čudi ni jedan od najpoznatijih *šeknerizama*: „Činjenica je da će pozorište kakvo smo poznavali i praktikovali – kao insceniranje pisanih drama – biti gudački kvartet XXI veka: voljen, ali

---

<sup>83</sup> Grčki filozof Heraklit zaslužan je za stvaranje doktrine *fluksa* – teorije o nestalnosti i promenama – po kojoj se sve neprestano menja.

izuzetno ograničen žanr, podvrsta izvođenja”<sup>xxxiii</sup> (kao što je citirao Botoms /Stephen Bottoms/; 2011, str. 23).

Poput Auslandera, i Henri Bijal (/Henry Bial/; 2004) studije o izvođenju smatra jedinstvenim, budući da one dele karakteristike svog objekta – izvođenja. Baš kao što su izvođenja nepredvidiva, osporavana i teško ih je odrediti, tako je i sa studijama o izvođenju (str. 1). Iako ne postoji konsenzus oko toga da li su studije o izvođenju zasebna disciplina, one imaju svoj *panteon teoretičara* koji definišu svet kroz sopstvenu prizmu (Davis, 2008, str. 1–2). Kao takozvana *postdisciplina činilaca* (engl. *postdiscipline of inclusions*), studije o izvođenju objekte izučavanja ne dele prema mediju – poput drugih disciplina – muzike, plesa, istorije umetnosti itd. (Kirshenblatt-Gimblett, 2004, str. 43). Prevazilazeći postojeće akademske discipline, studije o izvođenju zapravo počinju tamo gde se granice tradicionalnih disciplina završavaju, podrazumevajući nove metode u proučavanju izvođenja, odnosno *širokog spektra* ili *kontinuum* ljudskog ponašanja. Kontinuum je sačinjen od najrazličitijih ljudskih radnji – od izvođenja na sceni, preko izvođenja u posebnim društvenim situacijama, do izvođenja u svakodnevnom životu: od popularne zabave, izvođačkih i vizuelnih umetnosti, preko rituala, do izvođenja u svakodnevnom životu (dečjih igara<sup>84</sup>, ispunjavanja društvenih, profesionalnih, rodnih, rasnih i klasnih uloga – bilo pred ogledalom, u porodici, na poslu, u društvu, sportu, operacionoj sali, sudu, ili pred nadzornim sistemima koji nas okružuju itd), i/ili izvođenja u virtuelnom prostoru<sup>85</sup>. Navedene različite kategorije izvođenja mogu se ispoljiti odvojeno, svako može da *iskače* iz jedne uloge i kategorije u drugu, ali može da ih praktikuje i istovremeno (Schechner, 2013, str. 2, 44).

Studije o izvođenju nastale su prvenstveno kao rezultat saradnje teatrologa Ričarda Šeknera i antropologa Viktora Tarnera – odnosno, kao rezultat njihove spoznaje izvođenja kao

---

<sup>84</sup> Igra je starija od društva i kulture i predstavlja voljnu radnju *istupanja iz realnog života*. Ona je ograničenog trajanja, direktno suprotstavljena ozbiljnosti i u potpunosti zaokupljuje igrača. Drugim rečima – igra je sloboda (Huizinga, 2003, str. 36–46).

<sup>85</sup> Uvod u osnovne pojmove izvođenja u virtuelnom prostoru ponudila je Ana Vujanović (2007b), budući da prakse digitalnog i internet teatra i performansa, odnosno *sajberperformansa* (engl. *cyberformance*) ranije nisu bile zastupljene u domaćoj literaturi: „Sajberformans se uspostavlja kao jedna od praksi *umetnosti u doba kulture*. To pre svega znači da ga ne treba shvatati kao ekskluzivni i autonomni umetnički komad koji niotkuda stvara umetnički genije, već kao umetnički rad koji nastaje u gustoj mreži okružujućih tekstova društva i kulture, koji od te mreže nije izuzet već nastajući usred nje biva njom određen ali i za nju određujući” (str. 137).

univerzalnog načina ljudskog izražavanja.<sup>86</sup> Šekner je svoje istraživanje umetničkog izvođenja obogatio antropološkim metodama, dok je Tarner pokušao da prouči društveni život primenom pozorišnih formi. Ipak, *eksploziji teorija* (Reinelt & Roach, 2007, str. 4), redefinisanju transdisciplinarnog pojma izvođenja i sintezi novih metoda studija o izvođenju značajno su doprineli i drugi autori – naučnici, teoretičari i umetnici – kako iz društvenih, tako i iz humanističkih disciplina: 1) teatrologije (Ježi Grotovski /Jerzy Grotowsky/, Piter Bruk /Peter Brook/, Filip Zarili /Phillip Zarrilli/, Majkl Kirbi /Michael Kirby/, Euđenio Barba /Eugenio Barba/ i Nikola Savareze /Nicola Savarese/), 2) antropologije (Kliford Gerc /Cliford Geertz/), 3) teorija kulture i roda (Rolan Bart, Mišel Fuko /Michel Foucault/, Julija Kristeva /Julia Kristeva/, Džudit Batler /Judith Butler/, Pegi Felan /Peggy Phelan/), 4) studija o izvođenju (Marvin Karlson /Marvin Carlson/, Džon Makenzi /Jon McKenzie/), 5) psihoanalize (Žak Lakan /Jacques Lacan/), 6) lingvistike (Džon Lengšo Ostin /John Langshaw Austin/), 7) postmodernističke filozofije (Žan-Fransoa Liotar /Jean-François Lyotard/, Žan Bodrijar /Jean Baudrillard/, Žak Derida /Jacques Derrida/, Žil Delez, Feliks Gatari), ali i 8) stvaraoci/teoretičari (Džon Kejdž, Ričard Foreman /Richard Foreman/, Lori Anderson /Laurie Anderson/, Žan-Lik Godar /Jean-Luc Godard/, Žerom Bel /Jérôme Bel/) i drugi (Jovićević, 2007, str. 1–4). Svojim teorijskim i umetničkim radom oni su omogućili novi pristup proučavanju ljudskog ponašanja – od najbanalnijeg izvođenja svakodnevnih društvenih uloga (profesionalnih, rodnih, rasnih i klasnih), do umetničkog izvođenja (teatra, muzike, plesa, savremene performans umetnosti itd) i izvođenja u sajber prostoru.

Iako se težište studija o izvođenju neprestano pomera (Dishman, 2002, str. 10), one su ipak zasnovane na dva osnovna temelja – ne postoji fiksni kanon dela, ideja, praksi ili bilo čega drugog što definiše ili ograničava ovo polje (one su u osnovi relacijske, dinamične, procesualne i neodredive), kao što ne postoji ni nešto što je inherentno studijama o izvođenju, već autori

---

<sup>86</sup> Šeknerov esej *Approaches to Theory/Criticism* (Pristupi teoriji/kritici) iz 1966. godine i knjiga *Performance Theory* (Teorija izvođenja) iz 1977. godine važe za prve radove u oblasti studija o izvođenju.

Šekner i Tarner su se upoznali na konferenciji 1977. godine, što se smatra početkom njihove plodonosne saradnje. U naredne dve decenije, oni su organizovali nekoliko međunarodnih konferencija na kojima su okupili brojne umetnike i naučnike iz celog sveta. Ove konferencije su bile od izuzetnog značaja za razvoj nove discipline, ali i očigledni prototipi budućih konferencija pod nazivom *Tačke kontakta* (Points of Contact) – u organizaciji *Centra za istraživanje izvođenja* (Center for Performance Research – CPR) osnovanog 1988. godine u Kardifu (s ciljem promocije mladih umetnika i novih ideja), ali i konferencija u organizaciji *Međunarodnog udruženja studija o izvođenju* (Performance Studies international – PSi), profesionalnog udruženja osnovanog 1997. godine s ciljem poboljšanja komunikacije i razmene ideja između umetnika i naučnika aktivnih u oblasti izvođenja (Schechner, 2013, str. 18–20).

pozajmljuju iz drugih disciplina (Schechner, 2002, str. x). Ipak, Šekner (2001) pokušava da da odgovor na tzv. *pitanje od 64 miliona dolara* – „šta su uopšte studije o izvođenju?“. Prema njemu, one su *inter*, *iliti*, *između* – interdisciplinarne i interkulturalne – ali kao inherentno nestabilne, one se opiru, onemogućavajući definisanje (str. 10).

U *post-pozorišnom* i *post-antropološkom* dobu (kao što je definisala Pegi Felan, a citirao Šekner; 2013, str. 14), u fokusu teoretičara studija o izvođenju jeste radnja, tj. ponašanje kao: 1) objekat izučavanja – šta ljudi zapravo rade tokom procesa samog obnovljenog ponašanja (izvođenja), 2) umetnička praksa – kako tradicionalno umetničko izvođenje, tako i nove, avangardne i eksperimentalne prakse, 3) terenski rad – antropološka metoda *neposrednog učešća* i proučavanja *drugosti* (pretežno ne-Zapadnih kultura) i 4) aktivno učešće u društvenim procesima i previranjima koje nikada nije ideološki neutralno. Štaviše, glagol *izvoditi* (engl. to perform) možemo da razumemo u četiri konteksta, kao: 1) postojanje samo po sebi (engl. being) – aktivno ili statično, materijalno ili spiritualno, 2) činjenje, tj. delanje (engl. doing) – kao aktivnosti svega što postoji, 3) pokazivanje činjenja, odnosno naglašavanje izvođenja (engl. showing doing) i 4) objašnjavanje pokazivanja činjenja (engl. explaining ‘showing doing’) – u smislu refleksivnog promišljanja i rada umetnika i naučnika u okviru studija o izvođenju (Schechner, 2013, str. 1–2, 28).

Prema Šekneru, izvođenje je radnja, odnosno, akcija – telesna praksa koja proizvodi značenje. Bilo koja radnja koja je uokvirena, izvedena, predstavljena, potertana ili prikazana predstavlja izvođenje. Čak i istorijski i umetnički artefakti postaju predmet izučavanja studija o izvođenju, ali ne u tradicionalnom smislu kao *predmeti* i *stvari*, već kao prakse, događaji i ponašanje.<sup>87</sup> Svih osam tipova izvođenja koje Šekner (2013) razlikuje (u svakodnevnom životu, umetnosti, sportu i popularnoj kulturi, biznisu, tehnologiji, seksu, ritualu i u igri) podrazumevaju *obnovljeno ponašanje* (engl. restored behavior, tj. twice-behaved behavior) – naučene i uvežbane radnje kojih ljudi često nisu ni svesni. Obnovljeno ponašanje – „kao da sam neko drugi“, „kako mi je rečeno“ ili „kako sam naučen/a“ – je, dakle, sveprisutno. Svi naši pokreti u svakodnevnom životu su davno naučeni (najčešće u detinjstvu), umetničko izvođenje

---

<sup>87</sup> Na primeru umetničke slike, ponašanje se ispituje na sledeći način: kada, gde i ko je naslikao, kako slika komunicira sa onima koji je gledaju i kako se to menja tokom vremena – od okolnosti pod kojima je nastala, do onih u kojima je izložena. Artefakt može biti relativno stabilan, ali izvođenja koja stvara ili u kojima učestvuje mogu da se menjaju (Schechner, 2013, str. 2).



je rezultat dugo uvežbavanih pokreta, a čak se i tako efemerna i neponovljiva performans umetnost sastoji od nekada-ranije-već-izvedenih pokreta. Međutim, iako se izvođenja sastoje od obnovljenog ponašanja i predstavljaju određeni kontinuitet, ne postoje dva ista ili ponovljena izvođenja, budući da je kontekst taj koji ih uvek čini drugačijim i jedinstvenim (str. 28–30, 34). Dok Šekner izvođenje uglavnom posmatra iz ugla izvođača i njegovom teorijom dominira *obnovljeno ponašanje* kao osnovna karakteristika izvođenja, američka feministkinja Pegi Felan (2005) više je okrenuta publici – estetici neponovljivosti i prisustva. Prema njenom mišljenju, izvođenje postoji samo u sadašnjosti; ono se ne može sačuvati, snimiti ili dokumentovati – drugim rečima, izvođenje „postaje sobom nestajanjem” (str. 146).

Šekner dodatno razlikuje još dve kategorije izvođenja. Izvođenje kao uokviren događaj (pozorište, ples, muzika, cirkus – ono što je u formalno-institucionalnom smislu konvencija i tradicije već prepoznato kao izvođenje) za njega – „*jeste*” *izvođenje* (engl. „is” performance). Američki antropolog Milton Singer (/Milton Singer/; 2003) kasnije ovu kategoriju definiše kao *kulturalno izvođenje* (engl. cultural performance), pridruživši joj molitve, ritual, društvene ceremonije i festivale – proširivši tako granice estetskog u sferu društvenog (str. 61). S druge strane, za Šeknera (2013) bilo koji predmet, delo ili proizvod (npr. sliku, roman ili bilo šta drugo) možemo da posmatramo „*kao*” *izvođenje* (engl. „as” performance) u određenom kontekstu akcije, interakcije i relacije (tj. onoga šta predmet čini, kako komunicira s drugim predmetima ili bićima, kako se odnosi prema drugim predmetima ili bićima itd), što okvire istraživanja studija o izvođenju čini nepreglednim (str. 30, 38). Ovo proširenje koncepta izvođenja – daleko van okvira izvođačkih umetnosti i kulturalnog izvođenja – uključuje tako čitav niz novih tema poput identiteta, književnosti, svakodnevnog ponašanja, društvenih i istorijskih procesa, političkih akcija, folklornih izraza, tračeva, naučnih prezentacija itd. (Auslander, 2003, str. 15). Nesumnjivo, postoje ograničenja onoga što *jeste* izvođenje, ali (potencijalno) svaku ljudsku aktivnost možemo da posmatramo *kao* izvođenje; ili makar sve aktivnosti čijeg izvođenja smo svesni (Carlson, 2001, str. 4–5). U XXI veku, granice između ove dve kategorije su sve zamagljenije i imamo utisak da smo u svakom trenutku okruženi najrazličitijim izvođenjima, što je posledica brze komunikacije, medijatizovanog okruženja, interneta i globalizacije.

U zavisnosti od toga da li nešto svesno izvodimo ili smo nesvesni same radnje, izvođenje može biti *make-belief* ili *make-believe*, pri čemu odnos /f/ *versus* /v/ igra suštinsku

ulogu. Ako znamo da je u korenu prve reči imenica sa značenjem *uverenje* ili *ubedenje u nešto*, u korenu druge glagol (*po*)*verovati*, a da je značenje izraza *make-believe* koji ovde tražimo *iluzornost* i *prividnost* u smislu verovanja u nešto nestvarno (*kao bajagi*), možemo da prepoznamo tu suptilnu razliku koju je Šekner (2013) želeo da istakne. Naime, u *make-belief* izvođenja spadaju sva brojna izvođenja u svakodnevnom životu koja oblikuju društvenu *realnost*, uveravaju nas u nešto i teško su odvojiva od samog subjekta – izvođenje profesionalnih, rodnih, rasnih, porodičnih i društvenih uloga. Suprotno tome, *make-believe* izvođenja su svesno i nedvosmisleno izvedena, tj. odglumljena – od dečjih igara do izvođačkih umetnosti. Granica između stvarnog i *kao bajagi* sveta u *make-believe* izvođenju je jasna i očigledna, čemu često doprinose i neposredno okruženje i okolnosti – npr. podizanje/spuštanje zavese i isključivanje/uključivanje svetla u pozorištu ili koncertnoj dvorani (str. 42).

Upravo tu pronalazimo vezu između izvođenja i rituala koji su neraskidivi deo ljudske zajednice već desetinama hiljada godina i koji ne izražavaju toliko ideje koliko ih oličavaju.<sup>88</sup> Najčešće nesvesni toga, svakodnevno učestvujemo u brojnim ritualima ili smo njihovi svedoci – bilo da je reč o sakralnim ritualima (koji služe izražavanju religijskog verovanja) ili svetovnim (koji potpomažu kolektivno sećanje, ličnu tranziciju u vidu inicijacije, venčanja ili sahrane, ili nas, pak, uvode u neku drugačiju *realnost* izvođačkih umetnosti, sportskih događaja ili državnih ceremonija). Prema Šekneru (2013), izvođenje kao obnovljeno ponašanje sastoji se tako od ritualizovanih, simboličkih pokreta i zvukova, pa možemo da ga definišemo i kao ritualizovano ponašanje uslovljeno i/ili prožeto igrom (str. 52).

Iako nije opšteprihvaćeno, u literaturi je prisutno uverenje da izvođačke umetnosti vode poreklo od rituala. Još u XIX veku, francuski sociolog Emil Dirkem (Émile Durkheim) ukazao je na činjenicu da su pojedini obredi slični dramskim predstavama, ne samo u smislu procesa, već zato što teže istom cilju – da odvuku pažnju publike iz stvarnog sveta u svet mašte (kao što je citirao Šekner; 2013, str. 58). Pozorišnu dinamiku rituala prepoznao je i francuski antropolog

---

<sup>88</sup> U literaturi o ritualu, Šekner (2013) razlikuje jedanaest tema relevantnih za studije o izvođenju: 1) ritual kao radnja, izvođenje, 2) ljudski i životinjski rituali (sličnosti i razlike među njima), 3) rituali kao liminalna (granična) izvođenja, 4) zajednice i anti-strukture (iskustva međusobne pripadnosti i oslobađanja od društvenih stega i nametnutih zahteva), 5) ritualno vreme/prostor, 6) transportovanje i transformisanje, 7) društvena drama (u četiri faze: narušavanje reda, kriza, pokušaj ponovnog uspostavljanja reda i reintegracija ili raskol), 8) dijada efikasnost – zabava, 9) poreklo izvođenja, 10) menjanje ili izmišljanje rituala i 11) upotreba rituala u pozorištu, plesu i muzici (str. 57–88).

Arnold van Genep (/Arnold van Gennep/; 2003) početkom XX veka, smatrajući da se život sastoji iz niza prelazaka iz jedne faze u drugu (npr. rođenje, pubertet, brak, roditeljstvo, zaposlenje, penzionisanje i smrt), a da je svaka od njih obeležena određenim ritualom. On je ove tzv. *obrede prelaska* (engl. rites of passage) podelio u tri faze: *preliminalnu fazu* – obrede odvajanja od utvrđene društvene uloge ili poretka dotadašnjeg sveta, *liminalnu fazu* – obrede neposrednog prelaska iz jedne u drugu ulogu (jednog u drugi poredak), i na kraju *postliminalnu fazu* – obrede pridruživanja novom poretku i svetu (str. 29).

Središnju – liminalnu – fazu, Genep smatra najvažnijom za obred prelaska iz jedne društvene kategorije u drugu. Dodatno razvijajući njegovu teoriju, Viktor Turner 1960-ih godina upravo tu fazu – *ni ovde, ni tamo* (engl. betwixt and between) – prepoznaje kao prostor za kreativnost i izgradnju novih identiteta i društvenih realnosti; kako je američki istoričar pozorišta Džozef Rouč (2002) zaključio: „Limb je zapravo vrlo živahno mesto za biti u njemu”<sup>xxxiii</sup> (str. 38). Ceo koncept liminalne faze zasniva se na *limenu*, odnosno, pragu – svojevrsnom *ne-mestu*, tj. međuprostoru ili prolazu koji u arhitekturi spaja dve prostorije.<sup>89</sup> U tom smislu, ono što je u svakodnevnom životu samo mesto prolaska/prelaska, u ritualu postaje mesto radnje, a vreme i prostor se proširuju – kako konceptualno, tako i u stvarnosti. Posebno odabrani vreme i prostor utiču i na ponašanje učesnika. Takav limen/prag prepoznajemo i na pozorišnoj sceni ili u koncertnoj dvorani (kada zavesa ili vrata fizički odvoje svakodnevni svet izvođača od izvođenja na sceni, kao i samu scenu od realnih života posmatrača), s tim što Turner umetnosti, zabavu i rekreaciju naziva *liminoidnim* simboličkim radnjama poput rituala (engl. ritual-like). Dok su liminoidne radnje dobrovoljne, liminalne su uglavnom obavezne i nametnute od strane društva. Tokom liminalne faze rituala postižu se dve stvari:

„Prvo, oni koji prolaze kroz ritual privremeno postaju 'ništa', dovedeni u stanje krajnje ranjivosti gde su otvoreni za promene. Osobe su lišene svojih nekadašnjih identiteta i položaja u društvenom svetu; oni ulaze u vreme-prostor gde nisu-ovo-nisu-ono, ni ovde ni tamo, usred putovanja od jednog društvenog ja do drugog. Privremeno, oni su nemoćni i bez identiteta. Drugo, tokom

---

<sup>89</sup> Vrata tako predstavljaju granicu između *našeg* i (*ono*)*stranog* sveta (kao ulazna vrata na kući, stanu, hramu itd). Simbolično, preći prag znači ući u novi svet i stoga se taj čin prelaska smatra važnim u ritualu stupanja u brak, pogrebnim ceremonijama, ulasku u hram itd.

liminalne faze, osobama se upisuju njihovi novi identiteti i iniciraju u svoje nove moći.”<sup>xxxiv</sup>

Prema Turneru, liminalni rituali predstavljaju transformacije koje trajno menjaju ljude, dok su liminoidni rituali samo privremeno transportovanje (tokom plesa, pozorišne predstave, koncerta, utakmice itd) – jer, koliko god to iskustvo bilo snažno i koliko god izvođači (glumci, muzičari, šamani, sportisti) *napuštali sebe* i uživljavali se u neku ulogu, oni se nakon toga ipak vraćaju svom svakodnevnom životu (kao što je citirao Šekner; 2013, str. 66, 72).

Sredinom XX veka, kanadsko-američki sociolog Erving Gofman (Erving Goffman) istraživao je kako pojedinac predstavlja sebe u svakodnevnim situacijama, pokušavajući da kontroliše stvaranje utiska od strane drugih. Skoro uvek i svuda, svi mi igramo neku ulogu (manje ili više svesno) i tako konstruišemo sopstveni identitet u dramaturškom odnosu prema drugima. Te uloge oblikuju našu samospoznaju, ali i verziju nas koju želimo da prikažemo drugima u određenom kontekstu. Prema Gofmanu (1956), pojam *izvođenje* tako označava sve aktivnosti pojedinca u prisustvu određenog skupa posmatrača, koje imaju određeni uticaj na njih. Uostalom, kao što je poznato, jedno od značenja latinske reči *persona* jeste *pozorišna maska*. Primeri predstavljanja sebe i izvođenja u svakodnevnom životu su nepregledni, a njihova zajednička karakteristika jeste da oni uglavnom nisu *odglumljeni* ili *navučeni* u vidu maske – u smislu da pojedinac unapred zna šta će učiniti zarad nekog zamišljenog efekta – već pojedinac izvodi bolje i *prirodnije* nego što je toga svestan. Ovakav pristup definisanju pojma *izvođenje* uticao je na brojne autore da među izvođenja uvrste i druge aspekte identiteta – rasu, pol i seksualnost. Imajući u vidu sve naše svakodnevne društvene uloge – kako profesionalne, tako i porodične – nameće se pitanje da li je svako naše ponašanje obnovljeno ponašanje, odnosno, da li je ceo svet koji nas okružuje svojevrsna pozornica? Gofman ne misli da je to slučaj, ali svakako postaje sve teže razlučiti šta *jeste*, a šta *nije* izvođenje (str. 13, 73–74).

Pojam izvođenja u svakodnevnom životu inspirisao je brojne autore – dok u oblasti antropologije Anja Peterson Rojs (/Anya Peterson Royce/; 1982) istražuje koncept izvođenja etničkog identiteta, Džudit Batler (2003) fokus usmerava na oblast poststrukturalističke filozofije – na izvođenje i konstrukciju rodnog identiteta kroz stilizovano ponavljanje činova.

U svojoj knjizi *Perform – or else* (Izvedi – ili u protivnom), transdisciplinarni američki istraživač i teoretičar izvođenja Džon Makenzi (2002) otišao je korak dalje u želji da ponudi

opštu teoriju izvođenja.<sup>90</sup> On razlikuje tri vrste izvođenja, a svaka od njih podrazumeva određene *izazove* (engl. challenges). *Kulturalno izvođenje* (engl. cultural performance) proteže se od *visoke* do *niske* kulture, podrazumevajući liminalni proces *živog, otelovljenog izraza kulturalne tradicije i transformacije* – rituale, ceremonije, folklor, popularnu zabavu, tradicionalno i eksperimentalno pozorište, performans umetnost, film i televiziju, ali i *refleksivne prestupe* kada je reč o društvenim strukturama – demonstracije, političko pozorište, javne spomenike i društveni aktivizam. S druge strane, *organizaciono izvođenje* (engl. organizational performance) podrazumeva osnovne principe menadžmenta, tj. produktivnost radnika i rukovodioca na radnom mestu, dok *tehnološko izvođenje* (engl. technological performance) – iliti *tehno-izvođenje* (engl. techno-performance) – predstavlja delotvornost tehnološke moći i vidljiv je u tehničkim specifikacijama i uputstvima (od običnih kućnih uređaja, preko računara, do raketnih sistema). Glavni izazov kulturalnog izvođenja predstavlja uspešnost (engl. efficacy) u smislu sposobnosti pojedinca ili akcije da postigne određene rezultate u određenim društvenim uslovima, dok je izazov organizacionog izvođenja efikasnost (engl. efficiency) u smislu sposobnosti postizanja najboljih mogućih rezultata u radnom okruženju, uz minimalno trošenje resursa. Izazov tehno-izvođenja je nešto drugačiji i ogleda se u učinku tehnologije, tj. njenoj efektivnosti (engl. effectiveness) u određenom zahtevu ili kontekstu. Centralni Makenzijev argument jeste *spekulativna prognoza* da će izvođenje u XX i XXI veku biti ono što je disciplina bila do XVIII i XIX veka – onto-istorijska formacija moći i znanja (str. 8–9, 18, 176).

U svojoj knjizi *Performed Imaginaries* (Izvedene imaginacije), Šekner (2015) odlazi još dalje od izvođenja u svakodnevnom životu i umetnosti, pružajući lični osvrt na ključne teme i *užase* savremenog društva druge polovine XX i početka XXI veka, ali kroz prizmu studija o izvođenju. Povezujući avangardu i terorističke napade, kontrakulturni pokret 1960-ih i 1970-ih godina i pokret *Okupiraj* (Occupy Movement), umetnost samopovređivanja, popularnu kulturu i ritual, korporativni svet i konzervativne umetnike itd., on poziva čitaoce da kontranarativ ovoj istoriji nasilja prepoznaju u *novom Trećem svetu*. Za njega, studije o izvođenju predstavljaju odgovor na globalne okolnosti – današnji umetnici, aktivisti i naučnici čine *novi Treći svet*,

---

<sup>90</sup> Sam naslov knjige Makenzi je preuzeo sa naslovne strane uticajnog američkog časopisa *Forbs* (*Forbes*) iz 1994. godine, aludirajući na izvođenje kao paradigmu savremenog kapitalističkog društva Zapada, odnosno na sveprisutni pritisak i pretnju društva koje od pojedinca zahteva učinkovitost i efikasnost.

budući da oni znaju da je duboko izvođenje put do pronalaženja i otelotvorenja novog znanja i obnavljanja energije, a ono što ih ujedinjuje jesu svrha, eksperimentalni način ispitivanja i osećaj *drugosti*. Šeknerovim rečima, moramo odbaciti ideološku, ekonomsku i versku krutost u korist fleksibilnosti i fluidnosti (str. 9).<sup>91</sup>

Nakon opsežnog pregleda literature, evidentno je da autori studija o izvođenju teže tome da svako ponašanje tumače kao izvođenje, istovremeno ignorišući izvođenje u oblasti umetničke muzike. Dakle, muzičko izvođenje bilo je doskora (neobjašnjivo, nepravedno, slobodno mogu da kažem – nedopustivo) zanemareno kako u (istorijskoj) muzikologiji, tako i u studijama o izvođenju. Stoga, umesto zaključka (ili baš u formi zaključka?), želim da istaknem neke aspekte muzičkog izvođenja koji ga nesumnjivo i zasluženno svrstavaju među druge (neuporedivo zastupljenije) primere izvođenja u literaturi o studijama o izvođenju, koristeći upravo argumentaciju autora ove discipline.

Muzičko izvođenje, nesumnjivo označava aktivnosti pojedinca u prisustvu određenog skupa posmatrača, koje imaju određeni uticaj na njih (kako je Gofman definisao pojam izvođenja). Muzičko izvođenje „*jeste*” *izvođenje* – ono predstavlja telesnu praksu koja proizvodi određeno značenje – uokvireni, potcrtani i predstavljeni nastup, osmišljen i realizovan za one koji gledaju, odnosno slušaju. Ono se uklapa i u definiciju umetničkog izvođenja koju je ponudio američki filozof Robert Kriz (Robert Crease) prema kojoj: „Svako umetničko izvođenje, više nego ponavljanje ili odjek, jeste stvaranje koje gura napred da bi se proizvelo ono što se ponavlja”<sup>xxxv</sup> i koje *apsorbuje* izvođače i publiku u jedan sveobuhvatni događaj kojim dominira pojava fenomena (kao što je citirao Stejts /Bert O. States/; 2003, str. 128–129).

Muzičko izvođenje u sebi sadrži sve tri faze procesa izvođenja definisanog kao vremensko-prostornog niza (Schechner, 2013, str. 225–248). *Proto-izvođenje* (engl. proto-performance) možemo da prepoznamo u činu učenja, vežbanja i probe, *izvođenje* (engl.

---

<sup>91</sup> Za manifest *novog Trećeg sveta* Šekner (2015) predlaže:

1. Nastupati znači istraživati, igrati (se), eksperimentisati sa novim vezama.
2. Izvoditi znači prelaziti granice. Te granice nisu samo geografske, već i emocionalne, ideološke, političke i lične.
3. Izvoditi znači uključivati se u celoživotno aktivno učenje. Shvatiti svaku knjigu kao scenario – nešto sa čime se treba poigrati, interpretirati i preoblikovati / prepraviti ga.
4. Izvoditi znači istovremeno ostati svoj i postati neko drugi. Saosećati, reagovati, rasti i menjati se (str. 9).

performance) se sastoji iz zagrevanja, javnog izvođenja, događaja pred publikom i hlađenja, dok *posledice* (engl. after math) predstavljaju kritički osvrt, arhivu i sećanje. Sve ove faze neodoljivo podsećaju na Tarnerove faze odvajanja, liminalnog/liminoidnog rituala i reintegracije.

Kao svojevrsni liminoidni ritual – *ni ovde, ni tamo* – muzičko izvođenje jeste tipičan primer prolaska izvođača kroz limen, tj. prelaska iz *jednog* sveta u *drugi*, pa makar to bilo i privremeno transportovanje. Ritualnoj atmosferi dodatno doprinose i zamračivanje sale, fizički prolazak kroz vrata ili zavesu pri izlasku na scenu, snop svetla uperen u izvođača, propisan kodeks ponašanja i oblačenja, visoka koncentracija, neizvesnost i scenska gestikulacija izvođača. Koncertni podijum tako predstavlja mesto ne samo estetskog predstavljanja, već i nestajanja realnosti svakodnevnog života izvođača i publike s jedne strane i stvaranja nove realnosti oživljavanjem sveta kompozitora s druge. Bilo da su ti svetovi vekovima ili danima udaljeni, nova realnost se odvija isključivo u realnom vremenu koje karakterišu jedinstveni i neponovljivi *hic et nunc*. Prema Stenu Godloviću (2003), muzičko izvođenje shvaćeno kao ritual razlikuje se od ostalih aktivnosti usmerenih na cilj: „Cilj muzičkog izvođenja je da predstavi određene zvukove. Njegov ritualni ili ceremonijalni kvalitet je zavisan od zahteva da ovaj zadatak bude ostvaren u prostorno-vremenskoj bešavnosti”<sup>xxxvi</sup> (str. 378)

Poput *hibridne glume*, muzičko izvođenje kombinuje kategorije *realistične glume* (pri kojoj izvođač *nestaje u ulozi* i u svojoj *prirodnosti* pokušava što iskrenije da prenese svoju interpretaciju publici) i *kodifikovane glume* (pri kojoj postoji određen organizovani semiotički sistem značenja odvojen od svakodnevnog ponašanja za koji su potrebne godine vežbe da bi ih izvođač savladao). Štaviše, da bi se izvođenje razumelo i izazvalo afektivne reakcije kod publike koje se ne mogu direktno prevesti u reči, neophodno je poznavanje kodifikovanog jezika (Schechner, 2013, str. 176–204). Iako muzičko izvođenje podseća na pozorište, moram da naglasim da ono nikako ne spada u kategoriju glume, jer „glumiti znači pretvarati se, simulirati, predstavljati, oličavati”<sup>xxxvii</sup> (Kirby, 2003, str. 309). Muzičari se ne *pretvaraju* i ne igraju nekog *drugog*, već predstavljaju *sebe*, ubeđujući nas u autentičnost, ispravnost i verodostojnost svoje lične interpretacije određenog notnog zapisa – negde na međi *make-believe* i *make-belief* iskustva.

Naposletku, možemo da prepoznamo i druge, šire postavljene karakteristike rituala (kako ih je Šekner izdvojio) – zbog kojih muzičko izvođenje takođe ne bi trebalo da bude izopšteno iz studija o izvođenju. Iako to po pravilu nije, koncertno izvođenje može da bude prilika da se prisutni osete kao da su deo nečeg uzvišenijeg, ali i za formiranje i održavanje određene zajednice (npr. ljubitelja neke određene vrste muzike, poštovalaca lika i dela određenog kompozitora ili izvođača itd). Još šire posmatrano, muzičko izvođenje može da ima i ulogu u društvenoj drami, u pokušaju da doprinese rešavanju krize i naknadnoj reintegraciji. Kao primere takvih izvođenja navodim inicijative i nastupe argentinsko-izraelskog dirigenta i pijaniste Danijela Barenbojma na Zapadnoj obali i u Pojasu Gaze – kako solo, tako i sa orkestrima (*West–Eastern Divan Orchestra, Orchestra for Gaza*).<sup>92</sup> Imajući u vidu da je cilj ovih svojevrsnih *eksperimenata suživota* bila promocija međusobnog razumevanja između Izraelaca i Palestinaca (kako bi se iznašlo rešenje za arapsko-izraelski sukob), a da je Barenbojm prihvatio počasno palestinsko državljanstvo (postavši tako prvi jevrejski državljanin Izraela kome je uopšte ponuđen taj status), ovako koncipirano muzičko izvođenje ipak je nešto više od *običnog* transportovanja – ono predstavlja težnju dugoročnoj transformaciji – kako individualnoj, tako i društvenoj. Kako je Barenbojm dodatno objasnio – nije reč o političkom projektu jer oni ni ne traže politički konsenzus; Izraelci, Palestinci i Sirijci ne slažu se oko političkih pitanja, ali slažu se oko muzike – stoga, postoji samo jedna mogućnost stvaranja prostora za dijalog (koji je, čini se, potrebniji nego ikada) – „Kada ljudi otkriju da imaju nešto zajedničko, onda postoji mala šansa da će jedni druge tretirati s više poštovanja” [...] stoga „verujem da muzika ima kapacitet da stvori bolju stvarnost”<sup>xxxviii</sup> (Al Jazeera English, 2013, October 29, 32:55–47:15).

Slično tome (a prema mom shvatanju), u nastavku disertacije takođe postoji samo jedna mogućnost – stvaranje prostora za dijalog o muzičkom izvođenju, štaviše, za prepoznavanje i priznavanje muzičkog izvođenja kao ravnopravne i punopravne kategorije *unedoglednih* studija

---

<sup>92</sup> Orkestar *Zapadno-istočni divan* (West–Eastern Divan Orchestra) – nazvan po istoimenoj Geteovoj (Johann Wolfgang von Goethe) zbirci pesama – osnovali su argentinsko-izraelski dirigent i pijanista Danijel Barenbojm i palestinsko-američki akademik Edvard Said (Edward Said) 1999. godine. Orkestar sačinjavaju mladi muzičari iz zemalja Bliskog Istoka – Egipta, Irana, Izraela, Jordana, Libana, Palestine i Sirije. Orkestar za Gazu (Orchestra for Gaza) osnovan je 2011. godine od dobrovoljaca iz nekoliko renomiranih evropskih orkestara – Berlinske filharmonije (Berliner Philharmoniker), Orkestra berlinske državne opere (Berlin Staatskapelle), Filharmonijskog orkestra Milanske Skale (Orchestra del Teatro alla Scala), Bečke filharmonije (Wiener Philharmoniker), Pariskog orkestra (Orchestre de Paris), kako bi nastupili u Gazi na koncertu organizovanom u saradnji sa Ujedinjenim nacijama.



o izvođenju, štaviše, (savremene) muzikologije. Verujem da takav pristup temi i istraživanju ima kapacitet da stvori bolju stvarnost, kako za muzičko izvođenje, tako i za izvođače.

### 2.2.3. Performativnost teorije performativa

*Performativ je [...] interpretacija koja transformiše ono što interpretira.*<sup>xxxix</sup>  
Žak Derida (2012, str. 63, prevela JM)

Kako je Trejsi Dejvis (/Tracy Davis/; 2008) istakla, u drugoj polovini XX veka došlo je najpre do *jezičkog zaokreta* (engl. linguistic turn – isticanjem uloge jezika u konstruisanju percepcije sveta), a zatim i do *kulturalnog zaokreta* (engl. cultural turn – utvrđivanjem značenja kulture i njenog uticaja na izgradnju identiteta), dok nam XXI vek donosi *performativni zaokret* (engl. performative turn; str. 1). Pretpostavka da su sve ljudske prakse *izvedene* dovela je do paradigmatičke promene u humanistici i društvenim naukama koja se zasniva na izvođenju kao centralnom konceptu. Štaviše, ne nazivamo samo telesne pokrete činovima (u smislu izvođačke akcije); postoje i *govorni činovi*. U filozofiji jezika, govorni činovi označavaju dejstvo koje određeni iskaz proizvodi, a *performativnost* predstavlja sposobnost govora da bude više od sredstva komunikacije i opisivanja stvarnosti – tj. da konstruiše i izvodi identitet, odnosno menja i oblikuje realnost.

*Performativnost* predstavlja jednu od centralnih ideja studija o izvođenju i još jedan u nizu ključnih pojmova koji nastaje derivacijom glagola *to perform*. Ovaj termin je proistekao iz teorije britanskog filozofa jezika Džona Lengšoa Ostina, objavljene u knjizi *Kako delovati rečima*, kao rezultat serije predavanja *izvedenih* na Oksfordu (University of Oxford) i Harvardu (Harvard University) u periodu između 1952. i 1955. godine. Možemo da kažemo da je, tokom tih predavanja, Ostin (1994) zapravo (*pro*)*izveo* svoju teoriju prema kojoj, u određenim slučajevima, nešto rečeno može da proizvede efekat izvan domena jezika – može da proizvede stvarnost – dakle, *reći nešto znači činiti nešto kazivanjem ili u kazivanju nečega* (str. 22).

Ostin je najpre napravio distinkciju između *konstativa* (engl. statements) – iskaza koji nešto opisuju i *performativa* (engl. performatives) – iskaza koji u temporalnosti svog izvođenja deluju i nešto *čine*, tj. vrše radnju koju imenuju. *Performativne rečenice* ili *performativni iskazi* (engl. performative utterances) – rečju: *performativi* – su „govorni činovi čije se značenje ostvaruje njihovim biheviornalnim izvršenjem (izvođenjem, izgovaranjem, ispisivanjem i čitanjem)” – drugim rečima, „od njih se ne očekuje referiranje ili prikazivanje, već biheviornalni

učinak” (Šuvaković, 2012, str. 530).<sup>93</sup> Stoga, performativni iskaz ne može biti *tačan* ili *netačan*, tj. *istinit* ili *lažan* (engl. true or false) – kao što je slučaj sa *konstativima* – već jedino može biti *uspešan* ili *neuspešan* (ništavan ili obmanjujući; engl. happy or unhappy), u odnosu na kriterijum učinka i u zavisnosti od toga da li su zadovoljeni uslovi za njegovo ispunjenje.<sup>94</sup> Upravo uspešnost ili neuspešnost (tj. *promašaj*) iskaza pravi razliku između kazivanja i činjenja – odnosno, razgraničava konstative i performative – bilo da je reč o nedvosmisleno *eksplicitnim*<sup>95</sup> ili *implicitnim* performativima.

Međutim, nakon što je uvideo da se zapravo svim iskazima – pa čak i konstativima<sup>96</sup> – izvodi neka radnja, Ostin (1994) do kraja serije predavanja odbacuje prvobitnu klasifikaciju na *konstative* i *performative* i diferencira tri nivoa upotrebe jezika: 1) *lokucioni* čin (i u okviru njega *fonetički*, *fatički* i *retički* čin), 2) *ilokucioni* čin i 3) *perlokucioni* čin. On je potpodelu kategorije kazivanja nečega – lokucije – dodatno razjasnio: „Fonetički čin predstavlja samo čin iskazivanja određenih zvukova. Fatički čin predstavlja iskazivanje određenih skupova glasova, odnosno reči, to jest zvukova određenih tipova, koji pripadaju određenom rečniku, i potkrepljeni su određenom gramatikom. Retički čin predstavlja izvođenje čina upotrebe tih glasovnih skupina – sa manje-više određenim smislom i referencijom”.<sup>97</sup> Dok je lokucioni čin sam čin kazivanja određene rečenice, sa određenim smislom i određenom referencijom, tj. *poseduje značenje*, a ilokucioni čin poseduje određenu *moć* u kazivanju nečega (dokazivanja,

---

<sup>93</sup> Kao takve primere, Ostin (1994) navodi iskaze „Da” („I do”) prilikom obreda venčanja, zatim „Imenujem ovaj brod *Kraljica Elizabeta*” („I name this ship *Queen Elizabeth*”) ili „Moj sat udeljujem i zaveštavam mome bratu” („I give and bequeath my watch to my brother”) – kao primere imenovanja, zaveštanja, obećanja i tako dalje (str. 115).

<sup>94</sup> Prema Ostinu (1994), postoji šest različitih tipova promašaja performativnih iskaza:

„(A. 1) Mora postojati prihvaćeni konvencionalni postupak, sa određenim konvencionalnim učinkom, pri čemu taj postupak mora u sebe uključivati i iskazivanje određenih reči od strane određenih osoba, u određenim okolnostima.

(A. 2) Uz to, te posebne osobe i okolnosti u datom slučaju moraju biti podesne za prizivanje posebnog postupka koji je u pitanju.

(B. 1) Taj postupak moraju izvršiti svi učesnici jednako i tačno i

(B. 2) potpuno.

(Γ. 1) ...sve osobe koje prizivaju određeni postupak i učestvuju u njemu moraju, u stvari, posedovati i pominjane misli i osećanja, ali i nameru da se tako i same ponašaju, a uz to,

(Γ. 2) moraju se i same stvarno dosledno tako ponašati” (str. 25).

<sup>95</sup> Eksplicitni performativi jasno upućuju na radnju koju vrše: „Obećavam da se neće ponoviti”, „Izvinjavam se zbog toga”, „Čestitam ti na uspehu”, „Naređujem ti da uradiš to” i sl.

<sup>96</sup> Npr. i iskaz „Doći ću” predstavlja obećanje, doduše implicitno.

<sup>97</sup> „Prema tome, iskaz «He said ‘The cat is on the mat’» [= «Rekao je ‘Mačka je na prostirci’»], izveštava o fatičkom činu, dok iskaz «He said that the cat was on the mat» [= «Rekao je da je mačka na prostirci»], izveštava o retičkom činu.” Da bi se izveo fatički čin, mora se izvesti i fonetički, dok retički čin predstavlja takozvani indirektni govor (Ostin, 1994, str. 111).

naređivanja, sugerisanja, obećavanja i sl), perlokucionni čin predstavlja *postizanje učinka* ili *efekta* kazivanjem govornika – lokucije i ilokucije – na osećanja, misli i radnje slušaoca (str. 110–139).<sup>98</sup> Ostin tako pravi i naglašava suštinsku razliku između čina *kazivanja* (lokucionog čina), činjenja nečega *u kazivanju* (ilokucionog čina) i činjenja nečega *kazivanjem* (perlokucionog čina).

Američki filozof jezika Džon Serl (1985) dodatno je razradio i sistematizovao Ostinovu teoriju, fokusirajući se na pojam *govornog čina* (engl. speech act) – osnovne jedinice komunikacije – ali i doprinoseći joj dodatnim *poopštavanjem* pojma performativa. Iako se umnogome nadovezao na teoriju svog profesora, on je ipak istakao i njene manjkavosti:

„Da rezimiramo, postoji (najmanje) šest poteškoća povezanih sa Ostinovom taksonomijom; po uzlaznom redosledu važnosti: uporno se mešaju pojmovi glagola i činova, nisu svi glagoli ilokucionni glagoli, previše se preklapaju kategorije, previše je heterogenosti u okviru samih kategorija, mnogi glagoli navedeni u kategorijama ne zadovoljavaju definiciju datu za njihovu kategoriju i, najvažnije, ne postoji dosledan princip klasifikacije”<sup>x1</sup> (str. 12, prevela JM).

Iz Ostinove teorije nastao je nesvakidašnji *spin-off* novih teorija – čitav klaster filozofskih rasprava njegovih kritičara i sledbenika koji su koncept performativnosti proširili van okvira lingvistike. Najuticajniji među njima bili su Žak Derida, Džudit Batler i Iv Kosofski Sedžvik (Eve Kosofsky Sedgwick) – kako iz ugla dekonstrukcije i poststrukturalizma, tako i iz ugla feminizma i teorije roda.

Iako je Ostin (1994) osporio upotrebu teorije performativa u domenu izvođačkih umetnosti – stava da su iskazi glumaca na bini naročito promašeni i neuspešni, jer se jezik „u takvim okolnostima na sasvim specifičan način, razumljivo, ne upotrebljava ozbiljno, već na neki način *parazitski* u odnosu na njegovu normalnu upotrebu; ti načini potpadaju pod doktrinu *izbledelosti* [= *etiolizacije*, «gubljenja svežine», prim. prev.] jezika” (str. 32), ipak je došlo do ekspanzije njene primene u umetnostima.

---

<sup>98</sup> Ostin(1994) tako razlikuje „lokucionni čin «He said that...» [=«Rekao je da...»] od ilokucionog čina «He argued that...» [=«Dokazivao je da...»], te od perlokucionog čina «He convinced me that...» [=«Ubedio me je da...»]” (str. 119).

U svojoj kritici Ostina – s dekonstruktivističke pozicije – Žak Derida (1988) došao je do zaključka da je iteracija opšta karakteristika jezika, te da pozorišni iskazi nikako ne mogu biti izuzeci:

„Jer u krajnjoj liniji, nije li tačno da ono što Ostin isključuje kao anomaliju, izuzetak, ‘neozbiljno’, *citata* (na sceni, u pesmi ili monologu) predstavlja odlučnu modifikaciju opšte citatnosti – tačnije, opšte iterabilnosti – bez koje ne bi bilo ni ‘uspešnog’ performativa? Tako je – paradoksalan, ali neizbežan zaključak – uspešan performativ je nužno ‘nečist’ performativ, da usvojimo reč koju je kasnije unapredio Ostin kada je priznao da ne postoji ‘čist’ performativ”<sup>xli</sup> (str. 17, prevela JM).

Kako je Džanel Rajnelt (2012) dodatno objasnila – snaga iskaza je u njegovom prekidu s prethodno uspostavljenim kontekstima: „Iteracija znači da u prostoru između konteksta i iskaza ne postoji garancija stvaranja prethodnih uslova već pre udaljavanje od njih, što konstituiše njegovu performativnu snagu” (str. 88).

Ana Vujanović (2007a) zaključuje – autori koji su istraživali performative u izvođačkim umetnostima polazili su od opštih teoretizacija teksta/dramskog teksta, uzimajući tekstualnu ili dramsku situaciju kao stvarnost, te Ostinova primedba nije uticala na njihov rad (str. 220). Stoga, u ovoj disertaciji, teoriju performativnosti istražujem i primenjujem u muzici kao izvođačkoj umetnosti, imajući u vidu ne samo činjenicu da muziku ne možemo da poistovetimo s jezikom (kao ni partituru s dramskim tekstom), već i činjenicu da – svirajući – muzičari (instrumentalisti) ne glume (neku određenu ulogu), nego interpretiraju notni tekst izvodeći *sebe* (detaljnije u potpoglavlju 2.3.3).

Šuvakovićevim (2012) rečima – izvođači ne govore samo onim što saopštavaju – „značenje i delovanje dela uslovljeno je izvođenjem (iskazivanja, izražavanja, pokazivanja) i kontekstom ili atmosferom u kojoj se čin izvođenja odigrava” (str. 531) – npr. glumac doprinosi značenju dramskog teksta svojim gestovima, mimikom i akcentovanjem, a muzičar značenju notnog teksta načinom izvođenja muzičkom dela (agogičkim i dinamičkim nijansiranjima). Potvrdu ovakve definicije pronalazim u Ostinovom (1994) prepoznavanju performativnosti u radnjama koje su nejezičke i neverbalne – mada „slične performativnim iskazima, barem po tome što predstavljaju svojevrsnu izvedbu neke konvencionalne radnje” – uz poređenje s

obredima, ritualima i ceremonijalima (str. 83). Na taj način, otvorena je mogućnost tumačenja umetničkih izvođačkih činova kao performativnih, mada nisu svi autori saglasni s tim.

Koncept performativnosti omogućio je filozofima i teoretičarima da pripišu performativne dimenzije svim ritualnim, ceremonijalnim i scenskim radnjama i izvođenjima, ali i da istražuju na koji način pojedinci iterativno konstruišu sopstvene identitete (rasne, rodne, klasne itd) – kroz složene procese ponavljanja i citiranja. Nadovezujući se na Deridinu kritiku, ali i na samu Ostinovu teoriju, Džudit Batler je koncept performativnosti povezala sa teorijom tela. Polazeći od francuske književnice Simon de Bovoar (Simone de Beauvoir) i njene čuvene tvrdnje da se čovek ne rađa kao žena, već postaje ženom, autorka je svoju pažnju usmerila na proces sticanja roda – proces koji određeni subjekt oblikuje i *izvodi*, a da toga često nije ni svestan. Sa feminističkog stanovišta, Džudit Batler (2003) smatra da rod nije stabilna i biološki determinisana struktura sastavljena od unapred pasivno upisanih kodova, već da subjekt oblikuje svoj identitet kroz vreme, brojne činove stilizovanih iteracija i efekte koje oni imaju na konstituisanje roda kao rezultat brojnih kulturalnih interpretacija.<sup>99</sup> Tako percipiran, rod nije ni *uloga* koja izražava unutrašnje *ja*, već *čin* koji stvara društvenu sliku vlastite psihološke unutrašnjosti (str. 100–101, 106). Njena teorija o performativnosti roda zasnovana je, dakle, prvenstveno na konceptu perlokucionih činova, odnosno na učinku govora, njegovom učešću u izgradnji društvene realnosti i konstituisanju tela kao takvog. Ali šta zapravo znači kada kažemo da je rod performativan? Prema njenim rečima, postoji razlika između iskaza da se rod izvodi i iskaza da je rod performativan: „Kad kažemo da se rod izvodi, obično mislimo da smo preuzeli ulogu ili glumimo na neki način, da je naša gluma ili igranje uloge presudno za rod koji jesmo i rod koji predstavljamo svetu. Reći da je rod performativan je malo drugačije, jer da bi nešto bilo performativno to znači da proizvodi niz efekata. Ponašamo se i hodamo, govorimo i razgovaramo na načine koji učvršćuju utisak da smo muškarac ili žena”<sup>xlii</sup> (2011, June 6, 0:00–0:40). Takav poststrukturalistički pristup konstrukciji roda, pola, seksualnosti, ali i znanja Džudit Batler omogućio je upotrebu pojma performativnosti ne samo u analizi govora ili telesnih radnji, već i svih drugih vidova procesualnosti u različitim kulturalnim diskursima.

---

<sup>99</sup> Pozivajući se na Viktora Tarnera, Džudit Batler (2003) ovaj tip iteracije definiše kao izvođenje brojnih ponavljanja društveno utvrđenih značenja, što dovodi do njihove legitimacije (str. 104).

Shodno tome, u istraživanju koncepta performativnosti nameće se zaključak da i sami filozofski eseji i teorije u sebi sadrže performativnu instancu (Parker & Kosofsky Segwick, 1995), budući da nam performativni načini saznavanja, razmišljanja i kritikovanja omogućavaju da doprinesemo stvaranju i oblikovanju budućnosti (Dishman, 2002, str. 235–236). Upravo tu vrstu *performativnosti* prepoznajem i formulišem kao *performativnost teorije performativa*, imajući u vidu sposobnost i *moć* gorepomenutih autora ne samo da opisuju određene koncepte i ideje, već i da svojim teorijama nešto *čine* – da *izvode* i oblikuju novu realnost i (pro)*izvode* znanje, konstruišući i generišući čitav spektar savremenih teorija zasnovanih na teoriji performativa, u različitim i specifičnim kontekstima.

Ali, vratimo se svetu izvođačkih umetnosti u kojem je teorija performativnosti prešla put od potpunog osporavanja, do proglašavanja svih izvođenja performativnim – od Ostina koji se uopšte nije bavio umetnošću, do jedne od paradigmatičkih teorija u ovoj oblasti. Ako se nadovežemo na Ostinovu teoriju, ali i na dosledno sprovedenu terminologiju u pozorištu od strane Alda Milohnića (2013), razlikujemo literarne (konstativne, neperformativne) i performativne umetničke izvedbe (str. 56) – pri čemu neperformativne izvedbe značenje uspostavljaju predstavljajući spoljašnje referente i postojeće sadržaje (npr. dramska predstava, opera, balet), dok performativne realizuju svoja značenja u samom činu izvođenja (npr. fizički, neverbalni teatar, performans umetnost, *body art*, hepening i sl).<sup>100</sup> Prema Ani Vujanović (2007a, 2007c): „Tako posmatrana izvedba dakle nije i ne može biti ni samo mimetička niti samo ekspresivna, već je uvek (i) performativna u smislu da joj unapred-data, značenjski celovita i stabilna stvarnost ni u krajnjoj instanci ne prethodi, već se pojavljuje kao njen redistributivni učinak. Dekonstrukcionistički rečeno, početnog izvora nikada nema, svaka je izvedba na izvestan način ‘trag traga’”<sup>101</sup> (str. 63; str. 226–227).

---

<sup>100</sup> Rečima Ane Vujanović (2007c): „Performativnost tih izvedbi ostvaruje se akcijom koja fizički, čulno, sazajno, iskustveno deluje time što stvara *dogadaj* (u Badijuovom smislu), koji je na mestu *pripovedanja o*. Njihovo značenje se ne odnosi na stabilne spoljašnje, ali ni na latentne unutrašnje referente. One ostvaruju značenje tek kad se kontekst – fizički prostor/vreme, institucionalna agenda, telo izvođača, identitet, odnos s publikom itd. – upiše u njih i obratno” (str. 62–63).

<sup>101</sup> „Između izvedbe kao teksta i okružujućih tekstova nema drugih odnosa osim interproizvodnje u kojoj su oboje samo trenutak u neprekidnoj proizvodnji stvarnosti. Konkretno, poststrukturalizam pokazuje da izvođenje čak i konvencionalno dramski interpretiranog *Hamleta* preiščitava i upisuje u sebe mnoge prethodne *Hamlete*, kao i aktuelne paradigme državnog uređenja, rodnih uloga, nasleđa, moralnih obaveza, ustrojstva subjekta, individualnih procesa čitanja i proizvođenja referenata itd., kao što i svi ti okružujući tekstovi konstituišu značenje tog *Hamleta* daleko preko Šekspirove” (Vujanović, 2007c, str. 63).

Ipak, poststrukturalisti su doprineli opštoj performativnosti prema kojoj se performativnom može smatrati svaka izvedba. Budući da su odbacili koncept zatvorenog dela, a akcenat stavili na proizvodnju značenja u činu izvođenja i označiteljskoj mreži intertekstualnog okruženja, oni su učvrstili stav da se izvođenjem ne predstavlja, već (pro)izvodi značenje. Zahvaljujući poststrukturalizmu, danas i konvencionalna izvođenja u svetu izvođačkih umetnosti možemo da proučavamo kao performativne činove izvođenja – pa čak i muzičko izvođenje. Na osnovu Serlove (1969) teorije da „[...] sva jezička komunikacija uključuje jezičke činove – pri čemu jedinica jezičke komunikacije nije, kako se generalno pretpostavljalo, simbol, reč ili rečenica, ili čak znak simbola, reči ili rečenice, već proizvodnja ili distribucija simbola ili reči ili rečenice u izvođenju govornog čina”<sup>xliiii</sup> (str. 16, prevela JM) – za potrebe ove disertacije pravim direktnu analogiju između jezika i muzike, odnosno jezičkih činova i muzičkog izvođenja kao čina. U muzici, više nego u jeziku, jedinice komunikacije nisu određeni tonovi ili note kao njihovi simboli, već se puno značenje kompozicije dobija tek u činu muzičkog izvođenja. Zbog toga, u narednim poglavljima (prvenstveno u potpoglavljju 2.3.3), posebnu pažnju posvećujem performativnosti izvođenja umetničke muzike, u nameri da – na primeru pijanizma – (pro)izvedem teorijski okvir performativnosti pijanizma, štaviše, napravim distinkciju između pet različitih tipova performativnosti muzičkog izvođenja.

### 2.3. Muzičko izvođenje: (ko)relacija partitura→izvođenje

*U osnovi, kompozicija ne zahteva izvođenje da bi postojala.  
[...] Čitanje partiture je dovoljno.*<sup>xliv</sup>  
Hajnrih Šenker (Schenker & Esser, 2000, str. 3, prevela JM)

*Ipak, moguće je da su, suprotno istoriografiji zasnovanoj na kompozitorima  
(ili hagiografiji) koja još uvek dominira i unutar i izvan akademske zajednice,  
izvođači zapravo ti koji funkcionišu kao primarni motori muzičke kulture.  
Kompozitori, uostalom, samo pišu note.*<sup>xlv</sup>  
Nikolas Kuk (2014a, str. 23, prevela JM)

Više nego ikada, muzika *ispunjava* etar oko nas; ipak, nismo bliži jedinstvenom odgovoru na pitanje: „šta je ona zapravo?”. Na naizgled jednostavno pitanje, nudim naizgled jednostavan odgovor – u vidu otrežnjujućeg zapažanja američkog etnomuzikologa Filipa Bolmana: „Muzika može biti ono što mislimo da jeste; i ne mora biti”<sup>xlvi</sup> (1999, str. 17, prevela JM). U čemu je ona sadržana? – u partituri i/ili u izvođenju (ili nečem sasvim trećem)?<sup>102</sup> Da li je muzika nedokučiva u ideji, konzervirana u materijalnosti notnog ili zvučnog zapisa (koji, svaki na svoj način, čuva od zaborava njena određena svojstva), ili je, pak, neopipljiva u efemernosti zvuka i o(p)staje u svesti slušalaca i kada konkretan zvuk *iščežne*? Da li muziku pojмимо samo putem (slušanja) izvođenja?

Šuvaković (2016) kaže: „muzika je složena, gotovo, neuhvatljiva, višeznačna i promenljiva *delatnost*” – „ono što dolazi i prolazi”; muzičko delo nije *završen komad* već prolazni događaj „koji postoji saučesništvom kompozitora, izvođača i slušalaca” (str. 14–15, 75). Kako se u našoj muzičkoj praksi ustalilo – krajnje pojednostavljeno – muzika mora biti iskomponovana da bismo mogli da je izvedemo, odnosno, mora biti izvedena da bismo mogli da je čujemo. Ovaj hronološki sled – od komponovanja, preko izvođenja, do slušanja – vremenom je, pak, dobio vrednosni karakter (Cook, 2000b, str. 17). Štaviše, u toj hijerarhiji od *besmrtnog* i *superiornog* kompozitora do *smrtnog* i *inferiornog* izvođača (neretko percipiranog kao *izvršioca*), uspostavljen je odnos u kojem potonji mora da se povinuje prvom – kao neka vrsta *srećnog roba*, nesvesnog situacije u kojoj je (De Assis, 2018a, str. 192, 199).

---

<sup>102</sup> Fokus u radu usmeravam na zapadnoevropsku umetničku muziku zasnovanu na standardnoj notaciji; improvizacija i džez muzika nisu teme ove disertacije.



Iako muziku – kao jedinstveni akustički i akustični fenomen – doživljavamo isključivo čulno (sluhom) tokom *procesa* izvođenja i slušanja, anglosaksonska muzikologija i estetika muzike u velikoj meri zasnovane su na (neakustičnoj) partituri kao *predmetu* i objektu teorijske analize. Zaista, ne egzistira li muzika na svojevrsan način (i) fiksirana u partituri koja određuje njen tok i identitet? Nepobitno – da. Ona postoji i u odsustvu zvuka, nju možemo i da čitamo (nem. Musik zum Lesen). Ali, zar partitura ne zahteva interpretaciju, ništa manje nego što interpretacija zahteva partituru? Još jednom, nesporno – da. *Ergo*, šta je partitura (engl. score, franc. partitions, nem. Musiknoten)? – Da li je to muzika u svojoj sveobuhvatnosti, odnosno (samodovoljno) umetničko delo?

U tumačenju pojma partiture – kao „stalnog, trajnog i nezvučnog vida muzičkog dela” – koristim distinkciju ključnih pojmova koju je ponudila Tijana Popović Mladenović (2015, str. 57–59). Imajući u vidu da se termini *muzičko pismo*, *muzička notacija*, *muzički zapis*, *muzički tekst* i *partitura* u svakodnevnom govoru koriste kao sinonimi, ona ukazuje na latentne nijanse koje čine da pomenuti pojmovi zapravo imaju različita značenja. Naime, dok je muzičko pismo nadređeni pojam, muzička notacija (ili notno pismo) predstavlja bilo koji sistem grafičkih znakova kojima zapisujemo muziku (poput neumske, menzuralne ili tradicionalne notacije); notni ili komponovani zapis predstavlja fiksiranje (zapisivanje) kompozitorovih ideja na papiru (ili, danas češće, u odgovarajućem računarskom programu) pomoću notacije; za razliku od zapisa (realno notiranog), muzički tekst možemo da pojмимо i kao zapis (ono što je notirano) i kao smisao svega onoga što nije notirano (i tako oslobođeno neposrednih intencija kompozitora i zapisa), mada je ipak fiksirano muzičkim tekstom (kao specifičan, konkretan sistem unutrašnjih muzičkih strukturnih odnosa). Kako Tijana Popović Mladenović razjašnjava:

„Ovi oslobođeni, relativno slobodni prostori muzičkog pisma, ne izneveravajući imanentnu logiku muzičkog jezika kao nečeg zakonitog u kompozitorovom zapisu konkretnog dela, omogućavaju da se o muzičkom pismu govori i kao o muzičkom tekstu čije čitanje i razumevanje ili, bolje reći, *tumačenje* nema zadatak da reprodukuje (kao u slučaju zapisa), već da produkuje, ne da rekonstruiše, već da konstruiše smisao. Muzičko pismo kao muzički tekst u pomenutom smislu definiše se svojom izvesnom autonomnošću i autohtonošću

i može se shvatiti kao proizvod jednog posebnog načina na koji muzički jezik može da funkcioniše” (str. 58–59).

Poput Šenkera koji je smatrao da je mehanička (zvučna) realizacija muzičkog dela suvišna i da kompoziciji nije potrebno izvođenje da bi ona postojala, generacije kompozitora, muzikologa i teoretičara muzike smatrale su da muzičko delo počiva u partituri i zapisu (iako to podrazumeva odštampani i ukoričeni vid postojanja – na polici).<sup>103</sup> Najekstremniji zagovornici ove teorije smatrali su da je najveća slabost muzike upravo ta što zavisi od medijatora (izvođača) koji, poput *trafo stanice*, posreduje između *generatora* kompozicije (kompozitora) i *potrošača* (publike; Hindemith, 1952, str. 132–133). I pored velikog truda da se zapišu i najdelikatnija uputstva za izvođenje, savršen zapis ipak nije ostvariv iz vrlo jednostavnog i objektivnog razloga – određeni parametri izvođenja uvek ostaju nenotirani, ili makar nedovoljno precizno zabeleženi.<sup>104</sup> Kako Mirjana Veselinović-Hofman (2010) ističe – zapis uvek u sebi sadrži i *više* i *manje* od onoga što u izvođenju (njegovoj zvučnoj realizaciji) čuje većina slušalaca – *više* jer se slušaoci najčešće fokusiraju samo na pojedine komponente kompozicije i celokupni auditivni utisak zavisi od individualnog mehanizma slušanja, a *manje* zbog nemogućnosti tačnog beleženja svih onih muzičkih elemenata koji su po svojoj prirodi neuhvatljivi – poput dinamike, artikulacije i agogike (str. 56).<sup>105</sup> Racionalno posmatrano, muzička zapis je *samo* organizovani niz vizuelnih kodova koji određuju relativnu visinu tona, ritam, tempo, dinamiku, artikulaciju i dr. On je semiotički medij – vizuelni prikaz zvučnih struktura – i kao takav predstavlja radikalnu redukciju i prevođenje suštinski različitih

---

<sup>103</sup> Primera radi, Brahms je jednom prilikom odbio poziv da prisustvuje izvođenju Mocartovog *Don Đovanija*, preferirajući da ostane kod kuće i čita partituru (Small, 1998, str. 5), za Hindemita (1952) je izvođač bio *neizbežna neophodnost* (str. 133), dok je Šenberg zaključio da se muzika ne mora izvoditi kao što se ni knjige ne moraju čitati naglas (kao što je citirao Kuk; 2003, str. 204).

<sup>104</sup> Krajnje pojednostavljeno – koliko glasno treba da bude *forte* /ital. forte/, naglašeno – *markato* /ital. marcato/, odvojeno – *detaše* /franc. détaché/ ili kratko – *stakato* /ital. staccato/?

<sup>105</sup> Ipak, Mirjana Veselinović-Hofman svoje istraživanje usmerava na notacijski *višak*, odnosno, *manjak* kao rezultat poetskih namera kompozitora druge polovine XX veka, analizirajući orkestarske kompozicije Kloda Debisija, Đerđa Ligetija (György Ligeti), Pjera Buleza, Srđana Hofmana, Zorana Erića i Vladimira Tošića. U slučaju *notacijskog viška*, najčešće je reč o povećanoj preciznosti zapisa, specifičnim implicitnim vizuelnim fragmentima, vanmuzičkim zakonitostima, sugestijama i uputstvima upućenim izvođaču (koje nije moguće preneti zvukom), a u slučaju *manjka*, pak, o smanjenoj preciznosti povezanoj sa indeterminizmom, grafičkom notacijom ili verbalnom partituroj (elementima koji ne mogu biti notirani ili koji su namerno ostavljeni nenotirani). Dakle, pitanje da li je muzički zapis *više* ili *manje* od zvuka zavisi direktno od ontološkog *mesta* kompozicije – kada je njena ontologija u (tradicionalno shvaćenoj) partituri baziranoj na relacijama objekt-znak, zapis može biti samo *više* od svog zvučanja, nikako *manje* (ako izuzmemo pomenute nematerijalne karakteristike zvuka). Nasuprot tome, analizirane savremene kompozitorske prakse pokazale su da – kada se ontološko težište kompozicije prebaci na samo zvučanje (kada je ontologija u fenomenalnoj sferi) – zapis je, u principu, *manje* od zvuka.

kategorija. Poput mape, zapis nudi neposredan pregled nečega što inače nije vizuelno uočljivo, ali, za razliku od mape, on posreduje između radikalno različitih čula – vizuelno prikazujući nešto što se isključivo može čuti (Coessens, 2013, str. 61). Za izvođače i publiku, muzika je isključivo auditivno iskustvo: „Note su zaista ključne za određivanje toga kako muzika zvuči, ali zvuk je zasigurno taj koji ‘jeste’ muzika”<sup>xlvii</sup> (Kenyon, 2012, str. 10, prevela JM). Dakle, zapis nije kompletan i precizan poput algebre; naprotiv, muzika i njena ekspresivnost *skrivene* su upravo u nesavršenosti partiture – u onome što nije zapisano. Stoga, interpretaciju i smatramo umetnošću, a ne naukom (Hersh, 2009, str. 44–45).

Ali šta muzičari zapravo interpretiraju – muziku (kako god je mi definisali) ili partituru? Prema teoriji škotskog pijaniste i muzikologa Roja Hovata (/Roy Howat/; 1995), izvođači ne mogu da interpretiraju samu muziku – barem ne bez izobličavanja iste – već samo partituru. Ako pođemo od hipoteze da i sama partitura na svojevrsan način izobličuje muziku, nameće se zaključak da je zadatak interpretatora da *pročita* muziku *unazad* (engl. to read back) „kroz distorzije na papiru, koristeći slušnu i vizuelnu svest, veštinu i osetljivost”<sup>xlviii</sup> (str. 3, prevela JM). Ali čak i kad *čitamo* muziku *unazad* i zamišljamo je u unutrašnjem sluhu, *zvučanje* nota iz partiture nije implicitno u zapisu, već je pod velikim uticajem tradicije izvođačke prakse. Kako je Lič-Vilkinson (2012) primetio, muziku zamišljamo već u određenom stilu izvođenja, stilu izvođenja koji je prisutan, tj. aktuelan u našem okruženju – ne možemo mu pobeći (par. 2.1).

Nemogućnost postizanja konsenzusa oko pitanja ontološkog statusa muzičkog dela u velikoj meri posledica je manjkavosti (u biti ipak shematskog) zapisa koji je prilikom izvođenja moguće interpretativno iznijansirati na bezbroj načina, pri čemu svaka interpretacija predstavlja svojevrsan vid zasebnog umetničkog dela. (Različite) interpretacije istog dela (partiture) se podrazumevaju, a od izvođača se očekuje da, upisom sopstva, kreativno doprinese zvučnoj realizaciji kompozicije. Partitura tako postaje *mesto pregovaranja* između kompozitora i izvođača (Dodd, 2015, str. 11). Pojedini autori čak idu korak dalje, prebacujući težište s notnog zapisa na čin izvođenja – za njih sama partitura nije muzičko delo i muzika (nemo čitanje muzičkog teksta više je „kao kuvanje bez šporeta”; Danuser, 2015, str. 191), već je poput *recepta* koji izvođači treba da slede – „To je kao da pokušavate da pojedete kuvar; nedostaje korak između”<sup>xlix</sup>. Štaviše, na izvođaču je da partituru pretvori u akustični događaj, a samim tim i oblikuje neke od osnovnih svojstava muzičkog dela; pojedinačne izvedbe tako postaju

jedino sredstvo za potpuno razumevanje i vrednovanje muzičkog dela (Porter, 1996, str. 202, prevela JM). Muzika, dakle, dobija značenje tek u činu izvođenja i slušanja (Haynes, 2007, str. 22–23).

Kako je Smol (1998) istakao, identitet i značenje muzičkog dela oličeni su u samom činu izvođenja, tj. *muzikovanja* (u odnosima između zvukova, ali i svih učesnika), neodvojivi su od njega i jedino se tako mogu spoznati; kada se izvođenje završi, delo postoji samo u sećanju izvođača i publike (str. 113). Još sredinom XX veka, Suzan Langer (Suzanne Langer) zaključila je da od momenta kada je kompozicija data svetu, ona dobija status *živog umetničkog dela* (engl. living work of art), a izvođač je taj koji odlučuje o njegovoj konačnoj zvučnoj formi (kao što je citirao Alperson; 2004, str. 266). Na tragu Lidije Ger i Kristofera Smola, u poslednjoj dekadi XX veka, brojni progresivni muzikolozi, etnomuzikolozi i teoretičari počeli su tako da dekonstruišu koncept muzičkog dela (kao partiture i predmeta, tj. materijalnog proizvoda) i njegovu regulativnu funkciju, ističući značaj izvođenja (proces). Štaviše, ako prihvatimo ideju prema kojoj je muzičko delo proizvod naše uobrazilje, koncept muzičkog dela automatski postaje *iluzivna* ontologija muzičkog objekta (engl. illusive onthology) i, stoga, dihotomija proizvod–proces postaje lažna, budući da ništa ne (po)stoji nasuprot izvođenju (Butterfield, 2002, str. 330).

Sve je više teoretičara i muzikologa *blasfemičara*, prema kojima partitura (iako na određeni način zaokružena) ipak ne predstavlja *celovito* muzičko delo, već svojevrsan *set kodiranih uputstava* za izvođenje (Small, 1998, str. 112-113), *plan za izvođenje* (a izvođenje – aranžiranje; Edidin, 1998, str. 83), *scenario* – ili drugačije rečeno, *podsticaj za akciju* (Cook, 2007b, str. 304) ili *akcioni plan* (kao niz uputstava za izvođača koji stvara jedinstveno izvođenje kao verziju dela, specifično za dato vreme i mesto; Brüstle, 2009, str. 63–65). Muzika kao izvođenje svakako nije jedini oblik njenog postojanja – muzika opstaje i u određenim *stanjima* koja ne karakteriše svojstvo izvodljivosti: u umu kompozitora, u imaginaciji izvođača, u pamćenju slušaoca; u partituri, u žljebovima voštanog cilindra ili u MP3 podacima; „promena iz jednog stanja u drugo je *transformacija*, menjanje stvari, koja zadržava neki zajednički identitet” (Leong, 2016, par. 5).

Prema Nikolasu Kuku (2001a), muzičko delo je *kontinuum* između proizvoda i procesa – tačnije, sprega, tj. sadejstvo partiture i izvođenja – neprekidna interakciju ove dve kategorije

(par. 14–20). Muzika je tako u konstantnom fluksu i nikada ne postiže status predmeta, uvek iznova nastaje i poprima nova obličja sa svakom novom interpretacijom, bez mogućnosti ponavljanja (Bohlman, 1999, str. 18). Na taj način shvaćena, muzika *jeste* izvođenje i nastaje u samom njegovom činu i procesu, a koncept muzičkog dela (kao predmeta – partiture) doveden je u pitanje.

Imajući u vidu da je muzičko delo sazdano od kombinacije zvukova i tišine koji se razvijaju kroz vreme, Džo Elen Džejkobs (/Jo Ellen Jacobs/; 1990) muzičko delo poistovećuje sa izvedbom, dok partituru definiše kao nekompletan set uputstava za stvaranje čujnog umetničkog dela. Ona svoju teoriju fleksibilnog odnosa između partiture i izvođenja zasniva na dvema analogijama – sa genima i sa receptima. Prema prvoj, ako znamo da iz istih gena mogu da se formiraju dve različite individue (poput identičnih blizanaca koji rastu u različitim okruženjima), partituru možemo da posmatramo kao genetsku informaciju, a izvedbe kao organizme, tj. individue koje imaju iste gene i samim tim *porodične sličnosti*, ali se ipak međusobno razlikuju. Svaki izvođač mora da *aktuelizuje* partituru, što muzičko delo čini produktom kako fiksirane partiture, tako i kreativnog doprinosa svakog pojedinačnog izvođača. Prema drugoj analogiji, koristimo jezik i pismo da bismo zabeležili recept koji tako fiksiran možemo iznova da koristimo, kopiramo i delimo; ipak, složićemo se – recept nije jelo (ili da se u kontekstu muzike poigram rečima: jelo/delo) – jelo je nešto što jedemo, dok je muzika nešto što čujemo. Dok je fokus prve analogije na odnosu između partiture i izvođenja, druga analogija akcenat stavlja na identifikaciju izvedbe i dela – i kompozitor koji stvara partituru, i izvođač koji je *ozvučava* imaju isti cilj – da stvore muzičko delo, tj. izvođenje, tačnije, izvedbu (str. 75–79). Kritikujući konkurentske ontološke teorije koje često nije moguće primeniti na sve vrste muzike (npr. aleatoriku, džez, muzičke prakse drugačije od zapadnoevropske i sl), i koje uglavnom pridaju važnost kompozitorima i partiturama, ignorišući izvođače i njihov značaj, Džejkobs ističe da su i kompozitorova ideja o delu i partitura zapravo *neaktuelizovani potencijali* za stvaranje grupe umetničkih dela (izvedbi) i da poistovećivanje muzičkog dela s izvođenjem i izvedbom (a ne s apstraktnom idejom, tipom, itd) mnogo više odgovara našem estetskom iskustvu i doživljavanju muzike (Jacobs, 1990, str. 81–83).

Iako je muzika izvođačka umetnost koja podrazumeva javno izvođenje pred publikom, najveći deo aktivnosti ipak se odvija u privatnosti i trenucima krajnje osamljenosti – kako tokom procesa komponovanja, tako i u neprestanom traganju i isprobavanju (trivijalnom rečju:

vežbanju) tokom procesa nastajanja interpretacije. Čak i pre *fizičkog* vežbanja za instrumentom – kako je proslavljeni pijanista i pedagog Leon Flajšer (/Leon Fleisher/; 2015) preporučio – „[...] pre nego što uopšte odnesete komad do instrumenta, sedite u udobnu stolicu i pročitajte ga! I donesite određene elementarne odluke, određene elementarne izbore, dok čitate muziku, kada počnete da razumevate strukturu, kako je napisana”<sup>1</sup> (str. 170, prevela JM). Umetnost interpretacije se, složićemo se, i svodi na traganje za adekvatnim zvučnim dovršecima nesavršenih partitura. S obzirom na to da partitura zahteva određeno razumevanje, termini *tumačenje* i *analiza* u kontekstu muzičkog izvođenja i interpretacije prouzrokovali su brojne polemike. Bez obzira na to koliko analiza u interpretaciji bila implicitna ili eksplicitna, intuitivna ili, pak, teorijski utemeljena i sistematizovana – ona je neminovna. Usled nedovoljne preciznosti notacije, čak i najjednostavniji ekspresivni parametri (poput tempa, dinamike, tembra, artikulacije itd) zahtevaju određeno tumačenje, analizu i interpretativne izbore od strane izvođača. Kako je Džon Rink (2002a) definisao taj proces, reč je o analizi suštinski drugačijoj od teorijske (preskriptivne), budući da predstavlja integralni deo procesa izvođenja (a ne prethodi joj).<sup>106</sup> Pri takvoj *analizi izvođača* (engl. performer’s analysis), koja predstavlja kombinaciju promišljenog analitičnog pristupa i informisane intuicije (engl. informed intuition), muzika nije ograničena na partituru; ona akcenat sa fiksirane i zaokružene strukture (engl. structure) muzičkog dela pomera na oblik (engl. shape) temporalnog karaktera. Stoga se, prema Rinku, uspeh čina izvođenja ne meri stepenom analitičke strogoće, istorijske vernosti ili tehničke preciznosti, već stepenom postizanja nečeg većeg od njihovog prostog zbira – uverljive i koherentne muzičke sinteze ovih elemenata (str. 35–39, 56). Rečju: interpretacije?

Brojna gorepostavljena pitanja predstavljaju samo polaznu osnovu za temu celog poglavlja. Stoga, u (ovom) uvodnom delu, postavljam samo temelje za potpoglavlja koja slede, najpre promišljanjem funkcije notacije i istorijske transformacije (tj. promene percepcije) uloga kompozitora i izvođača u procesu stvaranja muzike. Zatim, akcenat pomeram na teorijsku eksplikaciju pojmova muzičkog *izvođenja* i muzičke *interpretacije* kroz diferencijaciju termina korišćenih u engleskom, nemačkom i italijanskom jeziku za označavanje (različitih tipova)

---

<sup>106</sup> Iako u teoriji postoji razlika između kritičke i izvođačke interpretacije, ne treba ih tako strogo razdvajati, budući da svaka izvođačka interpretacija u sebi ima elemente kritičke interpretacije i analitičkog mišljenja. Dakle, i samom performativnom izvođenju prethodi interpretacija, a čin izvođenja predstavlja poslednju fazu u kreativnoj izgradnji dela.

muzičkog izvođenja, pružajući tako višejezično tumačenje i razjašnjenje ovih pojmova. Štaviše, teorijsku eksplikaciju pomenutih pojmova ukrštam sa sopstvenom konceptualizacijom pojma *dijade muzičkog izvođenja* – poput dijada kompozitor↔izvođač, partitura↔izvođenje, izvođenje↔interpretacija i izvođenje↔istraživanje. Imajući u vidu da u stručnoj literaturi dominiraju termini koji kategorije kompozitora i izvođača međusobno suprotstavljaju (poput pojmova *dualizam* i *dihotomija*), u ovaj kontekst i dalji tekst uvodim termin *dijada*, budući da kategorije kompozitora i izvođača nisu (od)uvek bile suprotstavljene. Pojam dijada smatram prikladnijim, imajući u vidu da on (u sociologiji) podrazumeva dve kategorije u intenzivnoj korelaciji, međusobnoj zavisnosti i interakciji (Collins, n.d.) – što su, po mom mišljenju, neophodni i presudni preduslovi za kvalitetnu muzičku interpretaciju i izvođenje. Dakle, umesto da u svim kontekstima nekritički koristimo pojmove poput *dualizma* i *dihotomije* – kojima se naglasak stavlja na binarnu opoziciju kompozitor vs. izvođač – zalažem se za upotrebu dijade kompozitor↔izvođač u situacijama kada je ona primerenija, premeštajući težište sa suprotstavljenosti na korelaciju i međuzavisnost ove dve kategorije. Diskusiju o dijadama muzičkog izvođenja završavam dijadom izvođenje↔istraživanje, predstavljajući tako nove tendencije u poimanju i praksi muzičkog izvođenja u XXI veku.

Usled nepreglednog broja rasprava i radova na temu ontološkog statusa muzičkog dela i pojma muzičke interpretacije, prvo potpoglavlje posvećujem konkretnoj studiji slučaja – debati ključnih italijanskih mislilaca, muzikologa i kritičara XX veka na temu muzičke interpretacije. Na taj način, dajem lični doprinos boljem razumevanju italijanske (ne)pozitivističke estetike, muzikologije i kritike, kroz sistematizaciju teorijskih koncepata i argumenata autora koji inače nisu prisutni u našoj stručnoj literaturi.

Induktivnom metodom – od konkretnog ka opštem – a u cilju teorijskog produbljanja pitanja svojstava i konstitutivnih određenja muzike, u drugom potpoglavlju nudim metaontološki pregled, tumačenje i problematizaciju teorija najpriznatijih anglosaksonskih autora u ovoj oblasti od sredine XX veka do današnjih dana, u pokušaju da odgonetnem da li je muzika *opredmećena* u partituri ili svoj *život* dobija u činu izvođenja, iznova nastajući i nestajući. Nakon pregleda i uodnošavanja osnovnih ontoloških koncepata – grubo grupisanih oko muzike kao *dela* (*predmeta*), muzike kao (*pra*)*ideje* i muzike kao *procesa* – nudim i sopstveni teorijski okvir kojim pozivam na holistički pristup ovoj temi.

Treće, ujedno i poslednje potpoglavlje ovog dela doktorske disertacije posvećeno je važnoj temi koja proističe iz ontologije muzičkog dela, a to je pitanje autorstva. Ko je zapravo autor u muzici i da li možemo da govorimo u jednini (ukoliko kompozitor i izvođač nisu jedna ista osoba)? Muzikolozi, teoretičari i estetičari imaju tendenciju da daju prednost kompozitoru u odnosu na izvođača. Međutim, 1950-ih godina, tzv. *novi kritičari* u okviru strukturalizma i poststrukturalizma (posebno francuski filozof Žak Derida i francuski teoretičar književnosti Rolan Bart) odvojili su autora od teksta, *usmrtili ga* i udahnuili život čitaocu. Upravo njihovo insistiranje na mnoštvu značenja i podrivanje ideje o fiksnom i nepromenljivom delu imalo je velikog uticaja na poimanje muzičkog dela i percipiranje nove vrste autora – izvođača.

Iako je moj pristup u disertaciji usredsređen na izvođača i izvođenje (engl. performer-centered approach), pojmovi poput partiture, muzičkog dela, izvođenja i interpretacije (samo nagovešteni u redovima iznad) zahtevaju detaljnija razjašnjenja i diskusiju. Predmet ovog poglavlja je, stoga, filozofska problematizacija ontološkog statusa muzičkog dela i autorstva u muzici.

## §

Dihotomija *kompozitor vs. izvođač* nije postojala oduvek – odnos između kompozitora i izvođača neprestano se menjao i evoluirao tokom vekova, s muzičkim zapisom kao glavnom okosnicom. Partitura – centralni pojam i fenomen u muzici (kako za kompozitore, tako i za interprete) – jeste nešto što ove kategorije istovremeno i razdvaja i spaja. Ovu polarizaciju je dodatno produbila istorijska muzikologija, što za paradoksalnu posledicu ima dva potpuno odvojena istorijska narativa u okviru iste umetnosti – jedan okrenut kompozitorima, drugi izvođačima (Wright, 2012, str. 172). Rečima nemačko-američkog kompozitora, pijaniste i dirigenta Lukasa Fosa (/Lukas Foss/; 1963) – ovakva podela je besmislena jer nedeljivu celinu kao što je muzika deli na dva odvojena procesa: na komponovanje kao stvaranje muzike i izvođenje kao stvaranje muzike – to je fenomen poput presečenog crva čije polovine nastavljaju svaka svojim putem (str. 45). Budući da su oba narativa – i iz ugla kompozitora, i iz ugla izvođača – uverljiva i *istinita* u svojoj argumentaciji (izvedena iz podjednako verodostojnih premisa), u daljem tekstu pokušaću da dočaram njihovu *antinomičnost* uodnošavanjem različitih teorijskih koncepata. Uvid u korelaciju i distinkciju kategorija kompozitora i izvođača pružam kroz istorijski prikaz razvoja notacije.



Razvoj notacije možemo da pratimo još od sumerske civilizacije (E. Brown, 1986; H. M. Brown & Sadie, 1990a, 1990b; Butt, 2002; Cook, 2000a; Cottrell, 2012; S. Davies, 2011c; Heaton, 2012b; Lawson & Stowell, 1999), ipak, fokus u disertaciji usmeravam isključivo na zapadnoevropsku umetničku muziku. Prema Nikolasu Kuku (2000b), notacija nije uvek imala centralno mesto u muzičkom izvođenju, ali je imala centralnu ulogu u definisanju muzičke kulture zapadnoevropske umetničke muzike, s dve (često kombinovane) funkcije, a to su: beleženje zvukova i beleženje uputstava izvođaču (kako da pravilno proizvede zapisani zvuk; str. 56). Do XX veka i pojave zvučnih zapisa, opstanak kompozicija zavisio je isključivo od memorije izvođača i notacije kao *surogat memorije* (engl. surrogate memory; Small, 1998, str. 114).

Isprva, beleženje zvukova je bilo bazirano na mnemoničkoj tehnici pamćenja i imalo je funkciju podsetnika ili osnove za interpretaciju<sup>107</sup>; štaviše, partitura često nije precizirala neki određeni instrument, već je izvođenje bilo moguće na različitim instrumentima. Pojam *musica practica* kombinovao je tako prakse komponovanja i izvođenja (nasuprot pojmu *musica theoretica*), dok u XVI veku nije uveden termin *musica poetica* kako bi komponovanje jasno odvojio od izvođenja i teorije (Cohen, 2002, str. 535). Upravo ova binarna evolutivna podela na *njih* i *nas* zahteva detaljniju diskusiju o tome na koji način kompozitor i izvođač doprinose kreativnom procesu stvaranja muzike.

Notni sistem kakav danas poznajemo razvijao se od XIII do XVI veka. Preciznije beleženje visine tona i ritma započeto je srednjem veku i renesansi, a *tempo rubato* (tj. *ukradeno vreme*, kako ga je Tozi /Pier Francesco Tosi/ definisao 1723. godine) bilo je osnovno sredstvo za postizanje ekspresije.<sup>108</sup> Detaljnije sekundarne oznake za tempo, dinamiku, ornamentaciju i artikulaciju uvedene su relativno kasno – u baroku. I pored toga, izvođač je imao značajnu ulogu u oblikovanju muzike, budući da je partitura više podsećala na skicu nego na završeno i zaokruženo muzičko delo – poput *šifrovanog basa* (ital. basso continuo, nem. Generalbass,

---

<sup>107</sup> Srednjovekovni pojci su koristili neumsku notaciju kako bi zabeležili aproksimativne intervale i smer melodije (koju su već poznavali). Najraniji oblici srednjovekovnog višeglasja – dvoglasni *organum*, zatim *gimel* (engl. gymel), a kasnije i troglasni *fo-burdon* (franc. faux-bourdon) – uglavnom su bili zasnovani na improvizaciji.

<sup>108</sup> Povremene promene ritma ili tempa nesumnjivo doprinose izvođačkoj ekspresiji, a muzikolog Ričard Hadson (/Richard Hudson/; 1994) pratio je istorijski razvoj *rubata* (od Gregorijanskog korala do džeza) i identifikovao dve vrste *ukradenog vremena* u muzičkom izvođenju: *rubato* u ranoj muzici koji je podrazumevao agogičke promene isključivo u melodijskoj liniji, dok bi pratnja zadržavala striktan ritam, ali i *rubato* sa današnjim značenjem koje podrazumeva agogičke fluktuacije celokupne muzičke strukture.

engl. figured bass). Unutar dijade kompozitor↔izvođač, na izvođačima je bilo da – na osnovu (*manjkavosti*) zadate deonice i u skladu s konvencijama datog perioda – *dovrše* kompoziciju tokom samog procesa izvođenja, i to ne samo delimičnom improvizacijom preostalih glasova, već i u smislu fraziranja, akcentuacije, artikulacije i dinamike.

Današnji repertoar muzičkih dela kao detaljnih i *fiksiranih* partitura – u smislu neostavljanja prostora izvođačima za improvizaciju – proizvod je tek klasicizma (mada su kompozitori i tada svoje kompozicije neretko prilagođavali njihovim izvođačkim kvalitetima i kapacitetima). Notni zapis je vremenom postajao sve precizniji, uvedene su dinamičke oznake za *diminuendo* (ital. diminuendo) i *krešendo* (ital. crescendo), a od Betovena su beležene i metronomske oznake za tempo. Samo jedan od primera i dokaza Betovenove težnje što preciznijem beleženju svojih kompozicija, ali i želje da ih izvođači što vernije izvode, jeste njegovo često citirano pismo Karlu Černiju u kojem je, između ostalog, napisao: „[...] morate oprostiti kompozitoru koji bi radije da čuje svoje delo izvedeno tačno onako kako je napisano, ma kako ga lepo odsvirali u drugom pogledu” (kao što je citirao Hamilton; 2008, str. 182, prevela JM). Nesumnjivo, do poznog klasicizma i romantizma, izvođači su najveći prostor za ličnu slobodu i kreativnost imali u *kadenci* (ital. cadenza), kada je i ona počela da dobija fiksiran i konačan oblik od strane kompozitora.<sup>109</sup> Zapadnoevropski kompozitori su imali sve veći otklon od memorije kao nepouzdana, težeći sve preciznijem zapisu koji sadrži sve neophodne instrukcije za izvođača. Tendencija zapisivanja *svih* interpretativnih detalja dobijala je na značaju – individua kompozitora i partitura (kao autonomno muzičko delo) dospela su u centar pažnje – nasuprot izvođaču. Notni zapis je dobio preskriptivnu snagu, u sve većoj želji kompozitora da kontroliše što više muzičkih parametara, a primarna funkcija notacije prerasla je u *konzervaciju* muzičkog dela, što je omogućilo njegovu diseminaciju. Kult virtuoza – koji je dominirao krajem XIX veka – prouzrokovao je, s jedne strane, sve češće zahteve kompozitora (poput Vagnera i Stravinskog) da izvođač *čita* isključivo ono što je napisano, ali, s druge strane, i svojevrsnu *hipervirtuoznost* u vidu eksperimentisanja i širenja granica izvođačke tehnike (tj.

---

<sup>109</sup> U XIX veku, izvođaštvo je bilo pod velikim uticajem specifičnih okolnosti – kako društvenih (industrijske revolucije – mehanizacije, železnice, Edisonovog fonografa itd), tako i umetničkih (pojave virtuoza, muzičke drame, osnivanja simfonijskih orkestara i dr).

onoga što se može izvesti na određenom instrumentu ili smatrati muzikom).<sup>110</sup> Upravo u tom istorijskom periodu, preciznost notacije i notnog zapisa prouzrokovala je *borbu za prevlast*, tj. dualizam između kompozitora i izvođača. Paradoksalno ili ne, ali kao što je Čarls Rozen (/Charles Rosen/; 2012) primetio, nisu izvođači ti koji su *zašli u teren* kompozitora; naprotiv, izvođači su vremenom gubili svoju slobodu, dok su kompozitori polako ali sigurno zauzimali njihovu teritoriju, težeći potpunoj kontroli nad partituruom (str. 31).

Radikalne izvođačke prakse u vidu *proširene tehnike* sviranja rezultat su radikalnih promena koje su se u XX veku dogodile na polju kompozicionih tehnika, poput: afirmacije disonance, dodekafonije, atonalnosti, multifonika, mikrotonova, zatim netradicionalnih pristupa instrumentu (npr. prepariranja), ali i upotrebe elektronike i snimljenih zvukova iz prirode, tj. *konkretne muzike* (franc. *musique concrète*).<sup>111</sup> Kompleksne preskriptivne partiture neretko predstavljaju izazov savremenim (tradicionalno školovanim) izvođačima koji čak zaziru od njih, percipirajući ih kao nesavladivu prepreku; tek pojedini izvođači specijalizuju se za izvođenje savremene muzike,<sup>112</sup> najčešće blisko sarađujući s kompozitorima u tim tzv.

---

<sup>110</sup> Kako je Leon Flajšer (2015) dodatno objasnio, XIX vek je bio ispunjen lošim navikama prouzrokovanim odvajanjem uloga kompozitora i izvođača – sama ideja sviranja za publiku (umesto za dvor, vojvodu ili arhiepiskopa) uticala je na izvođače da sve češće unose izmene u notni zapis (tj. zamisli kompozitora), zarad većeg uspeha u javnosti (str. 175).

<sup>111</sup> Proširena tehnika sviranja ne može da se svede na određeni niz karakteristika, ali uglavnom podrazumeva izuzetan nivo preciznosti, jasnoću udara, radikalno odsustvo ekspresije, brze promene registara, nepravilne ritmove i ritmičku asimetriju, ekstremnu dinamiku, korišćenje šireg raspona instrumenta, glisanda, klastera, sposobnost brzog čitanja s lista itd.

Najveći doprinos razvoju proširene tehnike dali su predstavnici ekspresionizma, Druge bečke škole i serijalizma (Šenberg /Arnold Schönberg/, Berg /Alban Berg/ i Vebern /Anton Vebern/), ali i avangardni kompozitori i izvođači koji su bili učesnici letnjih kurseva nove muzike u Darmštatu (nem. Darmstädter Ferienkurse). Među kompozitore *Darmštatske škole* (nem. Darmstädter Schule) spadaju Karlhajnc Štokhauzen /Karlheinz Stockhausen/, Pjer Bulez, Luiđi Nono /Luigi Nono/, Bruno Maderna /Bruno Maderna/, Lučano Berio /Luciano Berio/, Džon Kejđž, Anri Puser /Henri Pousseur/ i drugi. Začetnici i predstavnici mikrotonalne muzike bili su Alojz Haba (Alois Hába), Ivan Višnjegradski (Ivan Wyschnegradsky), Hulijan Cariljo (Julián Carrillo), Čarls Ajvz (Charles Ives) i drugi.

Nasuprot kompleksnim partiturama i prerađenim konkretnim i elektronski generisanim zvukovima, čak i naizgled tehnički jednostavnije minimalističke kompozicije savremenim izvođačima nameću specifične izazove poput krajnje preciznog ritma i pulsa, bez ikakvog prostora za interpretativni *rubato* kojem su izvođači najčešće skloni.

<sup>112</sup> Među najznačajnijim izvođačima savremene muzike su pijanisti Dejvid Tjudor, Pol Džejkobs (Paul Jacobs) i Frederik Ževski (Frederic Rzewski), violinista Irvin Arđiti (Irvine Arditti), čelista Zigfrid Palm (Siegfried Palm), flautista Pjer-Iv Arto (Pierre-Yves Artaud), klarinetista Alan Haker (Alan Hacker), bas-klarinetista Hari Sparnaj (Harry Sparnaay), oboista Hajnc Holiger (Heinz Robert Holliger), trombonista Vinko Globokar, soprani Betani Birdslji (Bethany Beardslee) i Džejn Mening (Jane Manning), mecosopran Ketj Berberijan (Cathy Berberian), perkusionista Kristof Kaskel (Christoph Caskel) i drugi. Na domaćoj sceni, za izvođenje savremene muzike posebno su se profilisali *Opus 4*, *Ansambl za novu muziku*, *Ansambl za drugu novu muziku*, *Gradilište – ansambl za novu muziku*, *2K+* ansambl i drugi – kako pojedinačni njihovi članovi, tako i kolektivi.

*zajedničkim poduhvatima* (engl. joint enterprises; Foss, 1963, str. 46).<sup>113</sup> Primeri koji izlaze iz okvira tradicionalno percipirane partiture (i) umetničke muzike, tj. konvencionalnih odnosa između kompozitora i izvođača su brojni, izdvajam tek nekoliko – poput *neodsvirljive* Ksenakisove (Iannis Xenakis) grafičke notacije, Bebitovog izbegavanja (nepreciznog) izvođača favorizovanjem sintisajzera, ali i Štokhauzenove *Procesije* (Prozession, 1967) i Varezove (Edgard Varèse) *Elektronske poeme* (Poème électronique, 1958; napisane za Filipsov /Philips/ paviljon u okviru Svetskog sajma u Briselu), u kojima identitet muzičkog dela počinje da se gubi budući da su kompozicije osmišljene za konkretan prostorno-vremenski okvir, te njihovo ponovno izvođenje nije moguće. Nesumnjivo, ovakvi primeri elektronske muzike (uz sve naprednije nove tehnologije) intenzivirali su polaritet unutar dihotomije *kompozitor vs. izvođač* do neslućenih razmera, dovodeći do potpunog poništavanja izvođača i njegove uloge u procesu stvaranja muzike.

Kao suprotnost ekstremnoj kontroli nad partiturom, sredinom XX veka pojedini kompozitori su izvođačima dali slobodu u smislu određivanja daljeg toka muzike u vidu tzv. *muzičkog indeterminizma* (tj. *aleatorike*).<sup>114</sup> Za razliku od navedenih primera elektronske muzike koji poništavaju značaj izvođača, aleatorika minimizira kontrolu kompozitora nad kompozicionim procesom (u manjoj meri kod Buleza i Štokhauzena, a većoj kod Kejdža). Kao suštinski zaokret od opsesivne kontrole svih elemenata notacije od strane kompozitora, ka ponovnom uvođenju fleksibilnijeg (ko)stvaranja muzike, muzički indeterminizam predstavlja osnovu za novi vid saradnje kompozitora i izvođača unutar dijade kompozitor↔izvođač. Kako je australijski kompozitor, pijanista i dirigent Rodžer Smoli (/Roger Smalley/; 1969) istakao, to je najznačajnija promena koja se odigrala u skorijoj istoriji kada je reč o odnosu između kompozitora i izvođača i predstavlja srž budućeg razvoja muzike jer ide izvan okvira puke tehničke inovacije i podrazumeva radikalno restrukturiranje samog muziciranja (str. 83–84).

---

<sup>113</sup> Među najpoznatije saradnje savremenih kompozitora i izvođača spadaju svakako one koju su imali Džon Kejdž i Dejvid Tjudor, Lučano Berio (Luciano Berio) i Ketj Berberijan, Milton Bebit (Milton Babbitt) i Betani Birdslj i dr.

<sup>114</sup> Izdvajam primere poput Bulezove *Treće klavirske sonate* (u kojoj pijanista sam bira kako redosled stavova, tako i raspored pasaža unutar stavova), Štokhauzenove kompozicije *Zyklus* za perkusije (koja ima kružnu formu bez jasno određene tačke početka) ili Kejdžove *Muzike promena* za klavir (inspirisane kineskom *Knjigom promena* Ji Đing, čiji strukturni elementi u potpunosti zavise od slučajnosti bacanja novčića).

Iz svega navedenog zaključujemo – tokom najvećeg dela dosadašnje istorije muzike (do sredine XIX veka) – u tzv. *doba improvizacije* (engl. age of improvisation) i tesne saradnje između muzičara i kompozitora – izvođači su aktivno i neskriveno doprinosili konačnom obličju kompozicije i tako sebe opravdano smatrali *kostvaraocima* (Jamason, 2012, str. 106–107, 117). Opšte umnožavanje informacija u partituri od XVIII veka posledica je ne samo sve kompleksnijeg muzičkog jezika, već (u određenim primerima) i potrebe kompozitora za što većom kontrolom. Pre romantizma, partitura je bila svojevrsna skica za izvođenje i podrazumevalo se da muzičari improvizuju tokom čina izvođenja. S pojavom *izvođača akrobata* – rečju: *virtuoza* (poput Lista, Paganinija /Niccolò Paganini/ i dr), kompozitori su počeli da gube kontrolu nad izvođenjima; njihov zahtev za poštovanjem notnog zapisa pokazao se kao nužan, a partitura je ubrzo dobila status zaokruženog muzičkog dela.<sup>115</sup> Zagovornici *Werktreue* koncepta postavili su partituru (kao muzičko delo) u centar ontološke pažnje i argumentacije, a sam proces stvaranja muzike tako podelili na *kreativni* (kompozitorski) i *reproduktivni* (izvođački) – kompozitor stvara partituru, dok je izvođač *samo* reprodukuje (u skladu sa zapisanim uputstvima). Obrazovni sistem i preterana specijalizacija u izvođenju „samo onoga što je zapisano”, doveli su do *atrofije* sposobnosti izvođača da improvizuju (Haynes, 2007, str. 3–4).<sup>116</sup> Sloboda-nalik-improvizaciji i komplementarna saradnja kompozitora i izvođača ponovo su dobile svoj izraz tek u aleatorici. Proporcionalno rastućem broju profesionalnih muzičara, kompozitori su sve ređe sami bili u ulozi izvođača, tako da se pojavila objektivna potreba za *medijatorom* koji bi preneo kompozitorove zamisli.<sup>117</sup> S druge

---

<sup>115</sup> Zarad dramatisacije, romantičarski virtuozni su čak i fizički odstranili partituru iz koncertne dvorane, izvedeći muziku napamet (najpre Klara Šuman /Clara Schumann/, zatim List i dr). Dok je ovakav odnos prema partituri do kraja XIX veka bio na meti oštre kritike, u XX veku postao je standard, namećući izvođenje napamet kao merilo profesionalne kompetencije koncertnih muzičara (Williamson, 2002, str. 113–114). Mnogim muzičarima upravo izvođenje napamet – doslovno fizičko uklanjanje partiture iz vidika – otvara prostor za interpretativnu slobodu; ipak, to je neretko i izvor dodatnog stresa, stoga pojedini muzičari preferiraju sviranje iz nota (kao što je to katkad činio Svjatoslav Rihter), u težnji što manjem odstupanju od notnog zapisa.

<sup>116</sup> Štaviše, kako je Paulo de Asis (2018a) upozorio – obrazovne institucije veću važnost pridaju kodeksima i pravilima, nego kritičkom razmišljanju, spontanosti i kreativnosti mladih studenata; muzičari tako školovanjem postaju *vaspitani* i *pripitomljeni*, a oni koji se usude da dovedu u pitanje ono [znanje] što se prenosi i način na koji se prenosi često bivaju izopšteni (str. 193).

<sup>117</sup> Kako je praksa pokazala, kompozitori-izvođači nisu nužno najuspešniji izvođači svojih kompozicija, budući da i sami često odstupaju od (sopstvenih) partitura. Primera radi, Stravinski je u ulozi izvođača ostavio brojne snimke koji svedoče da su se njegove izvedbe jedne iste kompozicije značajno razlikovale među sobom, posebno u pogledu tempa, koji je gotovo uvek bio brži od oznake u partituri. Svoje napore da dokumentuje želje Stravinskog-kompozitora, Stravinski-izvođač je osujetio i stvorio samo dodatnu zabunu među onima koji su težili *autentičnom* izvođenju njegove muzike. Slični primeri odstupanja od notnih zapisa mogu se čuti u i izvođenjima Debisija i Prokofjeva (Cox, 2013; Taruskin, 1995, str. 53, 97).

strane, društvene okolnosti su muzičarima omogućile da dođu u dodir s praksama starijih generacija i udaljenih prostora,<sup>118</sup> tako da je potreba za *tumačenjem* i *interpretacijom* partiture postala uobičajena, čak neophodna. Podela uloga na *kreativce* i *reproduktivce* uticala je i na kompozitore koji se (nasuprot izvođačima specijalizovanim *samo* za izvođenje) uglavnom specijalizuju *samo* za komponovanje, što je dovelo do *atrofije* njihovih izvođačkih sposobnosti, ali i *slobode* da komponuju muziku koja prevazilazi njihove (izvođačke) veštine.

S afirmacijom partiture kao paradigme muzičkog dela, ali i odvajanjem uloga kompozitora i izvođača, došlo je do suštinskog zaokreta – od dijade kompozitor↔izvođač ka dihotomiji kompozitor *vs.* izvođač. Kontinuum između kompozitora i izvođača (koji je postojao u ranijim epohama) počeo je da se ruši, a *osamostaljivanje* izvođenja kao zasebne kategorije prouzrokovalo je prve filozofske rasprave na temu šta izvođači zapravo rade (Doğantan-Dack, 2012b, str. 8–9) – što nas od dijade kompozitor↔izvođač dovodi do dijade izvođenje↔interpretacija.

## §

I termini *izvođenje* i *interpretacija* su samo naizgled sinonimi. Ovi pojmovi imaju različita etimološka polazišta i označavaju specifične koncepte, tako da njihova neadekvatna upotreba u svakodnevnom govoru može da dovede do zabune. Stoga, posebnu pažnju posvećujem dijadi izvođenje↔interpretacija i njenim što preciznijim terminološkim određenjima.

U pojedinim stranim jezicima (prvenstveno nemačkom, engleskom i italijanskom) postoji čitav spektar srodnih pojmova korišćenih za označavanje fenomena *ozvučavanja* partiture. Nažalost, u srpskom jeziku distinkcija između brojnih različitih praksi muzičkog izvođenja nije toliko iznijansirana (drugim rečima, nemaju svi termini iz nemačkog, engleskog i italijanskog jezika odgovarajuće srpske parnjake). U nedostatku adekvatnijeg prevoda, kao najrodniji pojam brojnim stranim terminima najčešće koristimo reč *izvođenje*: za 1) nem. *Vortrag* – engl. *recitation, reading, lecture, recital, performance*, zatim, 2) nem. *Ausführung, Exekution* – engl. *execution* – ital. *esecuzione*, 3) nem. *Wiedergabe* – engl. *rendition* – ital. *resa*

---

<sup>118</sup> Npr. uvođenje štampe u vidu reprodukovanja višestrukih originala, zatim parne lokomotive i prvih javnih železničkih veza itd.

i 4) nem. *Performance*, *Aufführung* – engl. *performance* – ital. *prestazione*.<sup>119</sup> U daljem tekstu, pažnju usmeravam na svega nekoliko odabranih pojmova, koristeći pritom njihov originalni oblik (na stranom jeziku), kako bih izbegla terminološke zabune.

Danas su svi pomenuti termini u upotrebi, ipak, to nije oduvek bio slučaj.<sup>120</sup> Vratimo se, stoga, nakratko funkciji notacije i ulozi muzičara. Iako se često upotrebljava kao sinonim za sviranje ili pevanje, pojam *izvođenje* uveden je u upotrebu prvenstveno kako bi se istakla razlika između *kostvaranja* u tzv. *doba improvizacije* (kada su muzičari aktivno doprinosili konačnom obličju kompozicije), naspram izvođenja kao *ozvučavanja* unapred definisane partiture – muzičkog dela. Švajcarsko-nemački muzikolog Herman Danuser (/Hermann Danuser/; 2015) dao je detaljan istorijsko-leksikografski pregled gorenavedenih pojmova i koncepata (njihovog porekla, upotrebe, razvoja i značenja). Johan Gotfrid Valter (Johann Gottfried Walther) prvi je iskoristio pojam *Aufführung* u prvoj polovini XVIII veka, da bi reč *Exekution* definisao kao *izvođenje* muzičkog dela. Iako su se značenja termina *Aufführung*, *Ausführung* i *Vortrag* umnogome u prošlosti preklapala, Hajnrih Kristof Koh (Heinrich Christoph Koch), pod uticajem lingvističke retorike, napravio je u svom leksikonu određenu diferencijaciju među njima. Prema njegovim rečima, *Ausführung* ima šire značenje od pojma *Vortrag* – dok *Vortrag* podrazumeva samo izvođenje (u bukvalnom prevodu recitovanje) muzičkog dela, *Ausführung* uključuje i sve okolnosti muzičkog izvođenja koje doprinose njegovom kvalitetu (poput štimovanja instrumenta, [ne]adekvatnog broja muzičara za izvođenje određenog dela itd). Suprotno Kohu, Gustav Šiling (Gustav Schilling) u svojoj enciklopediji daje uže tumačenje pojma *Ausführung* u odnosu na *Vortrag* – prema njegovoj definiciji, *Ausführung* predstavlja deo veće celine i možemo da ga uporedimo sa običnim govorom, dok *Vortrag* (izražajno čitanje muzike) jeste ono što nazivamo deklamacijom (tj. umetničkim recitovanjem, veštinom usmenog izlaganja). Štaviše, Šiling je ponudio i definiciju pojma *Aufführung* prema kojoj *Vortrag* treba koristiti za označavanje izvođenja manjih kompozicija (poput sonata, ronda i sl),

---

<sup>119</sup> Pojam *performance* je već detaljno problematizovan u potpoglavlju 2.2.1.

Izdvajam još nekoliko termina vrednih pažnje koji su, u kontekstu muzičkog izvođenja, prisutni u literaturi na stranim jezicima, ali koji u daljem tekstu ipak neće biti u mom fokusu – 1) nem. *reproduzieren* – engl. *to reproduce* – ital. *riprodurre* (reprodukovati, oživeti), 2) nem. *Nachschaffen* – engl. *re-creation* – ital. *riproduzione* (oživljavanje/rekreiranje/ponovno stvaranje), 3) nem. *Darstellung* – engl. *presentation* – ital. *presentazione* (prezentacija, prezentovanje), 4) engl. *to convey* (preneti, prevesti, saopštiti, isporučiti), 5) engl. *to deliver* (izvršiti, isporučiti, održati [npr. predavanje]), 6) engl. *to decode* (dešifrovati) itd.

<sup>120</sup> *Exekution* je korišćen od XVIII veka, *interpretation* od XIX, a *performance* od druge polovine XX veka (Danuser, 2015, str. 179).

dok *Aufführung* označava izvođenje dela većeg obima (kao što su opera, oratorijum, simfonija itd). Danas, *Ausführung* (engl. *execution*) označava izvođenje kao akustičnu realizaciju partiture, dok *Aufführung* (engl. *performance*) označava izvođenje kao akustično prezentovanje muzičkog dela publici i ovi termini su često svrstani pod širi pojam *Aufführungspraxis* koji označava praksu izvođenja, uglavnom u kontekstu istorijski informisanog izvođenja (str. 179–185). Engleski termin *performance* ispostavlja se kao najprimereniji za pojedine savremene kompozicione tehnike koje podrazumevaju svojevrsnu improvizaciju izvođača – poput aleatorike ili intuitivne muzike – u tom slučaju ne možemo da govorimo o izvođenju ili interpretaciji zaokruženog muzičkog dela.

Filozof Dejvid Dejvis (/David Davies/; 2009; 2011), ponudio je dodatno terminološko razgraničenje vredno pažnje. Naime, on razlikuje (barem) dva tipa muzičkog izvođenja – prema prvom, izvođenje ima suštinsku ulogu u vrednovanju nečeg drugog od sebe, tj. umetničkog dela kao *izvodljivog dela* (engl. *performable work*). Takvo *delo-izvođenje* (engl. *work-performance*), predstavlja stvaranje jedne od mnogih mogućih instanci izvodljivog umetničkog dela unutar prakse *izvođene umetnosti* (engl. *performed art*) – umetničke prakse u kojoj je predviđeno da umetnička dela budu izvedena.<sup>121</sup> Kao najbolji primer izvođene umetnosti autor navodi klasičnu (umetničku) muziku, nazivajući je *klasičnom paradigmom* (engl. *classical paradigm*). S druge strane, izvođenje može i samo po sebi biti umetničko delo – tj. *izvođenje-delo* (engl. *performance-work*). Izvođenje-delo je direktno artikulirano u datom prostorno-vremenskom kontekstu, bez izvodljivog dela kao spoljašnje reference (kao što je slučaj kod slobodne improvizacije, džezza ili određenih primera performans umetnosti) – izvođenje (shvaćeno kao proces i aktivnost izvođača) jeste umetničko sredstvo kojim se artikuliraju umetnički sadržaj dela. Dakle, delo-izvođenje i izvođenje-delo su dve konceptualno različite vrste umetničkog izvođenja (str. 744–745; str. 18–20).

Potpuno drugačiju perspektivu od termina *izvođenje* (kako u srpskom, tako i u stranim jezicima) nudi pojam *interpretacija* (nem. *Interpretation* – franc. *interprétation* – engl. *interpretation* – ital. *interpretazione*). Ne vodeći računa o tome, ovaj pojam često koristimo za

---

<sup>121</sup> Dejvis paralelno koristi termine *izvođene umetnosti* i *izvođačke umetnosti* kako bi napravio distinkciju između različitih koncepata – krajnje pojednostavljeno, izvođene umetnosti daju materijal za izvođačke umetnosti – muziku uopšte, pozorište i ples. Kod izvođene umetnosti, recepcija umetničkog dela je posredovana izvođenjem – tj. aktivnostima karakterističnim za izvođačke umetnosti kao što su dirigovanje, sviranje, gluma i ples.



označavanje izvođenja bilo koje muzike iz prošlosti, iako se on veoma razlikuje od već razjašnjenih pojmova. Termin *interpretacija* je, u kontekstu muzičkog izvođenja, u upotrebi iznenadjuće kratko – od XIX veka. Ova istorijska novina dogodila se u veoma specifičnim okolnostima – kao posledica (već objašnjene) postepene promene funkcije notacije i razdvajanja uloga kompozitora i izvođača, paralelno s razvojem *koncepta muzičkog dela*. Kako bi bolje dočarao ovaj zaokret, Lorens Drajfus (2007) pružio je istorijski pregled (podjednako značajnih) istorijskih konceptata i usvojenih pojmova koji su bili dominantni pre pojave koncepta *interpretacije*. U XVIII veku, prema Kvanču, od muzičara se nije očekivalo da interpretira bilo šta, već da u izvođenju primeni odgovarajući izvođački stil predviđen za datu muziku (tj. muzičku praksu), simulirajući afekt kompozitora (više o tome u potpoglavlju 2.4.3). Dakle, tada je izvođenje (nem. Vortrag, Ausführung) podrazumevalo da izvođač (*muzički vođa* – nem. Anführer) vlada kako teorijskim znanjem, tako i izvođačkim i (određenim) kompozitorskim veštinama. Za Karla Filipa Emanuela Baha upravo je afekt bio presudan – za dobru izvedbu (nem. guter Vortrag) muzičar najpre mora biti dirnut muzikom koju izvodi kako bi je dalje preneo publici; drugim rečima, izvođač treba da ima sposobnost uvida u muzičko delo da bi (tragajući za kompozitorovim emocijama) publici razjasnio sadržaj dela. Dok je Mocart insistirao na *iskrenosti* izvođača u smislu prenošenja adekvatne ekspresije i odavanja utiska da je on (izvođač) sam komponovao delo (poput *imitatora*), Mendelson je zagovarao verno reprodukovanje dela kao *dekodiranje* – nagoveštavajući tako koncept interpretacije – smatrajući varvarskim činom bilo kakvu izmenu u odnosu na kompozitorov zapis. Slično njemu, Vagner je zahtevao *ispravno* izvođenje (nem. Bedürfnisse eines richtigen Vortrages), imenujući izvođača *zastupnikom* kompozitora – njegovim *alter egom* (str. 258–264). Pojedini kompozitori, poput Ravela (Maurice Ravel), otvoreno su zahtevali da njihova muzika ne bude interpretirana (tj. tumačena – engl. interpreted) već *samo odsvirana*. Rečima Stravinskog, muzika treba biti *preнета* (engl. transmitted), budući da interpretacija otkriva ličnost interpretatora – a ne autora – i tako postaje svojevrsna *aproprijacija* (kao što je citirao Vols; 2002, str. 17–18). Svojim antiromantičarskim pristupom muzici i zalaganjem za *čistu muziku* (engl. pure music), Stravinski je suprotstavio *izvođenje* i *interpretaciju*. Prvi pojam po njemu podrazumeva objektivno izvođenje, tj. striktno sprovođenje izričite volje kompozitora, koje ne sadrži ništa van onoga što je konkretno zapisano u partituri (za šta se i sam zalagao). S druge strane, *interpretirati* delo znači realizovati njegov portret, a ono što je Stravinski zahtevao jeste realizacija dela (E. W. White, 1979, str. 529). U svojoj krajnosti, interpretacija tako predstavlja

nešto nekontrolisano i vulgarno, podređeno ekspresivnosti i upravo je „sukob ova dva principa – izvršavanja i interpretacije – u korenu svih grešaka, svih grehova, svih nesporazuma koji se umeću između muzičkog dela i slušaoca i sprečavaju veran prenos njegove poruke”<sup>li</sup> (Stravinsky, 1947/1970, str. 122–123, prevela JM). Za Stravinskog, to je (bilo) pitanje etike, a ne estetike. Šenberg je otišao čak korak dalje, u potpunosti poništavajući značaj izvođača – prema njemu, izvođač je nepotreban i suvišan, osim ukoliko interpretacija čini muziku razumljivom *nesrećnoj publici* koja ne ume da pročita partituru (kao što je citirao Kuk; 2003, str. 204).

Prema rečima nemačkog lingviste Gintera Drozdovskog (Günther Drosdowski), termin interpretacija označava „umetničko izvođenje muzike, pri čemu se ‘umetničko’ zasniva na subjektivnom gledištu”<sup>lii</sup> (kao što je citirao Danuser; 2015, str. 179, prevela JM). Pojam interpretacije, dakle, nameće da *obična* zvučna realizacija (nem. Ausführung, Exekution – engl. execution – ital. esecuzione) notnog zapisa nije sama po sebi dovoljna da bi se delo razumelo, već partitura zahteva tumačenje. Dakle, interpretacija podrazumeva određeno razumevanje muzičkog testa i dalje prenošenje tog razumevanja – logično, različiti izvođači interpretiraju isto muzičko delo na različite načine, pružajući podjednako validne interpretacije datog dela (Beard & Gloag, 2005, str. 70–71).

Štaviše, u oblasti hermeneutike, mnogi autori prave razliku između *kritičke* (engl. critical interpretation) i *performativne* interpretacije (engl. performative interpretation) – dva suštinski različita tipa interpretacije (Levinson, 1996, str. 63; Stecker, 2003, str. 80). Kritička interpretacija podrazumeva verbalizovani prikaz muzičkog dela u smislu tumačenja (to je mešavina deskripcije, pripisivanja značenja delu i njegove evaluacije), obično od strane muzičkog kritičara. S druge strane, performativna interpretacija predstavlja izvođenje muzičkog dela od strane izvođača – u smislu konstruisanja onoga što muzički tekst ostavlja neodređenim.<sup>122</sup> Pojednostavljeno – dok kritička interpretacija objašnjava značenje ili strukturu muzičkog dela, performativna interpretacija ih ističe ili prikazuje (Levinson, 1996, str. 66). Prema britanskom filozofu Ričardu Volhajmu (Richard Wollheim), performativna

---

<sup>122</sup> S pojavom *nove* muzikologije u *Novom svetu* (Sjedinjenih Američkih Država), koncept kritičke interpretacije dodatno je razvijen, podrazumevajući pripisivanje specifičnih vanmuzičkih sadržaja muzičkom delu (društvenih, kulturalnih, ideoloških, političkih, rodnih, seksualnih itd; Pontara, 2015, str. 3–4).

interpretacija se odnosi samo na izvođačke umetnosti, dok je kritička interpretacija *sveumetnička*; štaviše, performativna interpretacija je izraz izvođačeve kritičke interpretacije muzičkog dela, ali u fokusu kritičke interpretacije može da bude i sama performativna interpretacija (Neufeld, 2012, str. 90; Wollheim, 1980, str. 56–57). Ipak, u disertaciji se fokusiram isključivo na performativnu interpretaciju.

Kako Levinson (/Jerrold Levinson/; 1996) naglašava, postoje dve faze performativne interpretacije – 1) prva faza podrazumeva odlučivanje o tome šta partitura idealno predstavlja – kao aktivnost *rekonstrukcije* dela kroz dešifrovanje partiture (u slučajevima kada je partitura nekompletna, nedosledna ili postoji u različitim verzijama), to je aktivnost slična kritičkoj interpretaciji, dok 2) druga faza *realizacije* podrazumeva izvođenje/sviranje (u tom trenutku već nedvosmisleno shvaćene) partiture, na određeni način, kroz stalni proces donošenja odluka o (nikada apsolutno definisanim) parametrima dela (poput tempa, ritma, dinamike, fraziranja, akcentuacije). Njegovim rečima: „Performativna interpretacija je samo promišljen način sviranja muzičkog komada koji uključuje veoma specifična određivanja svih definišućih karakteristika komada onakvog kakav je dat partituroom i pratećim konvencijama čitanja”<sup>liii</sup> (str. 61–63, prevela JM). Fokusirajući se na takve kritičke aspekte izvođačevih izbora – koji utiču ne samo na izgradnju (njegove) performativne interpretacije, već i samog dela – američki kompozitor, teoretičar i pijanista Edvard Koun (/Edward Cone/; 1995) izvođača percipira kao određenu vrstu kritičara – prema njemu, izvođenje je *kritički poduhvat*, a svako izvođenje – podrazumevani *čin kritike* (str. 241). Na taj način, postoje dva različita tipa performativne interpretacije – *zamišljena koncepcija izvedbe dela* koju izvođač *čuje* u procesu *audijacije* i njena zvučna *realizacija*; dakle, izvođač ne realizuje tekst dela, već svoju interpretativnu zamisao izvedbe koju je zamislio i stvorio na osnovu partiture (kao što je citirao Danuser; 2015, str. 187–188).<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup> Insistirajući na tome da izvođač mora da čuje muziku pre nego što je odsvira, Flajšer (2015) ovaj pristup svodi na pitanje unutrašnjeg sluha, tj. uha izvođača (veštinu koju je naučio od Šnabela). Prema njegovim rečima – izvođači moraju u svom unutrašnjem sluhu da imaju tačnu predstavu o tome kako žele da zvuče, jer, ako svaka nota nema svoj cilj, izvođenje se svodi na zbir slučajnosti. Po njemu, izvođenje je nesvakidašnja, čak *šizofrena* aktivnost, budući da izvođači moraju unapred da čuju ono što će svirati (i pre nego što počnu da sviraju). U svakom trenutku izvođenja, izvođač u sebi tako objedinjuje tri ličnosti – osobu A koja čuje pre nego što svira, osobu B koja zapravo svira i osobu C koja sluša izdaleka i, ako se to ne poklapa s onim što je osoba A zamislila, osoba C govori osobi B kako da prilagodi izvođenje (str. 175).

S druge strane, za Stivena Dejvisa (2011b), izvođenje uvek rezultira interpretacijom (bila ona planirana ili ne): „izvođačka interpretacija dela (engl. performance interpretation) ukupna je ekspresivna i strukturalna vizija koja proizilazi iz kompletne izvedbe dela”.<sup>124</sup> Dakle, interpretacija ne prethodi izvođenju, već je njegov rezultat.<sup>124</sup> U tom smislu, Dejvis pristupa pitanju interpretacije iz potpuno suprotnog ugla u odnosu na Levinsona i Kouna, pridajući značaj i nesvesnom: „Iako su mnogi interpretativni činovi muzičara svesno kontrolisani, veliki deo stvaranja muzike zasniva se na praktičnom znanju od kojih neka mogu biti toliko bazična da su kognitivno neprobojna”<sup>125</sup> (str. 4, prevela JM).

Prema Krejmeru (2011), interpretacija nije reprodukcija, već način izvođenja kao spoznaje. U hermeneutičkom smislu – kako je on naziva: *otvorena interpretacija* (engl. open interpretation) – nema za cilj reprodukciju nečega (što se interpretira), već stvaranje nečega (iz toga što se interpretira). Otvorena interpretacija se zasniva na pojavama u njihovim pojedinačnostima, a ne na njihovoj opštosti – fokus je uvek na subjektivnosti. Na taj način, muzičko delo kao objekt interpretacije više je događaj nego struktura ili fiksirana forma nezavisna od konkretne ljudske aktivnosti (str. 2).<sup>125</sup>

Sasvim drugačiji način promišljanja muzičkog dela (pre čina njegovog zapisivanja) i interpretacije (pre čina izvođenja), ponudili su izvođači Henrik Frisk (Henrik Frisk) i Stefan Esteše (Stefan Östersjö) u okviru svog doktorskog umetničkog istraživanja na Univerzitetu u Lundu. Pozivajući se na argentinskog kompozitora Orasija Vađonea (Horacio Vaggione), Frisk i Esteše (2006) ističu da su i proces komponovanja i proces izvođenja – kao procesi proizvodnje muzike – neodvojivi od čina slušanja. Čak i kompozitor pristupa procesu komponovanja kao slušalac – bilo da se radi o *unutrašnjem* ili *konkretnom* sluhu (kao u slučaju komponovanja elektroakustičke kompozicije). Takav proces *validacije* karakterističan je za kompozicionu praksu, poput Vađoneove *povratne sprege akcije/percepcije* (engl. action/perception feedback loop). *Razmišljanje kroz slušanje* (engl. thinking through hearing) i *razmišljanje kroz izvođenje*

---

<sup>124</sup> Štaviše, Dejvis (2003b) razlikuje čak pet tipova interpretacije – notacijsku (engl. notational; interpretaciju čitanja partiture koja podrazumeva znanje o čisto notacijskim konvencijama koje variraju u zavisnosti od mesta i vremena), uređivačku (engl. editorial), performativnu (engl. performative), deskriptivnu interpretaciju dela (tj. onu koja opisuje delo /engl. work-descriptive/) i deskriptivnu interpretaciju izvedbe (tj. onu koja opisuje izvedbu /engl. performance-descriptive/). Treba napomenuti da nijedan od ovih tipova ne podrazumeva postojanje samo jedne ispravne interpretacije (str. 245–263).

<sup>125</sup> Detaljnije o takvom pristupu pojmu i konceptu interpretacija u potpoglavljima 2.3.2. i 2.3.3.

(engl. thinking through performing) – odnosno, *razmišljanje kroz praksu* (engl. thinking through practice) – jesu zapravo suštinski oblici i načini interpretacije koji uključuju fizičku interakciju između izvođača i instrumenta, kao i unutrašnji sluh kompozitora, ali ni jedan ni drugi ne zahtevaju verbalni prevod. Prema ovoj teoriji, dakle, postoje dve vrste muzičke interpretacije – razmišljanje kroz praksu i kritička interpretacija, a dijada kompozitor↔izvođač ne podrazumeva jednog *autora* (koji stvara delo) i jednog interpretatora (koji to delo onda reprodukuje), već je interpretacija deo kreativnih činova oba *činioca* (engl. agents), čije se prakse umnogome preklapaju (str. 3–4).

Dakle, možemo da se pridružimo Kazalsovom (2007) zaključku: „Umetnost interpretacije *nije* sviranje onog što je napisano”<sup>1vi</sup> (kao što je citirao Blum; 1980, str. 69, prevela JM). Za razliku od termina *izvođenje*, kao generičkog pojma za zvučnu realizaciju notnog zapisa, pojam *interpretacija* podrazumeva odnos muzičara prema notnom tekstu – fluidnost, promišljanje, imaginaciju, subjektivnost i originalnost – nju krasi subjektivnost interpretatora kao dodata vrednost. Drajfusovim (2007) rečima – upravo iz tog razloga interpretacija nikada nije neutralni sinonim za izvođenje, a interpretatori se uzdižu iznad izvođača – nazvati neko izvođenje interpretacijom znači uzdignuti čin stvaranja muzike, dati mu visoku, čak i filozofsku, vrednost (str. 253).

Možemo da zaključimo da, kao što su termini *izvođenje* i *interpretacija* samo naizgled sinonimi, tako su i relacije unutar dijade izvođenje↔interpretacija samo naizgled jednostavne – iako bi se u svakodnevnom poimanju pojmova moglo pomisliti da je reč o jednosmernom odnosu i da nema interpretacije bez izvođenja, ali da može biti izvođenja bez interpretacije, različiti teorijski pristupi su pokazali da to ipak nije slučaj. Određena vrsta interpretacije postoji čak i pre čina izvođenja, štaviše, nema izvođenja bez (svesne ili nesvesne) interpretacije. Prema rečima nemačkog dirigenta Wolfganga Genenvajna (Wolfgang Gönnenwein), svaka interpretacija je jedinstvena i ne može se ponoviti – stoga se ne može ni smatrati konačnim i potpunim proizvodom – ne postoji jedna jedina ispravna interpretacija (svaka predstavlja samo jednu od mogućnosti), a umetničko delo postoji i opstaje upravo u tim brojnim mogućnostima interpretacije (kao što je citirala Fabijan; 2001, str. 164). Interpretacija je, dakle, svojevrsno umetničko delo i podrazumeva originalnost i lični stil izvođača – Kivijevim (1995) rečima: *ličnu autentičnost*, kao nepobitni *desideratum* (str. 260).

### 2.3.1. *Interpretazione musicale: slojevitost i višeznačnost pojma*<sup>126</sup>

*Zaustaviti se radi posmatranja stvarnosti u njenom procesu, a ne samo u njenom ishodu, pretpostavlja ljubav prema životu u svim njegovim vrednostima.*<sup>lvii</sup>

Fedele D'Amiko (/Fedele D'Amico/; 1962d, str. 353, prevela JM)

Kao uvod u pokušaj definisanja ontološkog statusa muzičkog dela, ali i zarad dodatnog problematizovanja pojma (muzičke) interpretacije, polazim od konkretnog primera – nadaleko poznate debate priznatih italijanskih mislilaca, muzikologa i kritičara XX veka. Definisanje pojma muzičke interpretacije *progonilo* je teoretičare, estetičare, filozofe, kritičare i muzičare – ne samo u veku za nama, već vekovima unazad – budući da su u književnosti i vizuelnim umetnostima određena pesma, slika ili skulptura zaokružena i *eksternalizovana* umetnička dela, za razliku od muzičkog teksta (Graziosi, 1938, str. 337). Na polju muzičke kritike, pokrenuto je mnogo diskusija među autorima koji su želeli da daju filozofsko tumačenje pojma i fenomena interpretacije; za neke od njih interpretator je običan *tehničar*, dok je za druge kreativni *stvaralac*. Stoga, sistematizacija takvih doprinosa italijanskih autora i njihovih pristupa formulisanju pojma muzičke interpretacije – kao zasebna studija slučaja – predstavlja ne samo osnovu za bolje razumevanje ovog termina, već i za sagledavanje razvoja italijanske (ne)pozitivističke estetike, muzikologije i kritike na datu temu – koje su inače nedovoljno zastupljene u domaćoj stručnoj literaturi.

Nasuprot rasprostranjenom *diletantizmu* u italijanskoj muzičkoj kritici XIX veka, početak XX veka doneo je značajne promene u smislu razvoja studija muzike i znatan porast periodike posvećene muzici (Giani, 2008, str. 24). *Rivista musicale italiana*<sup>127</sup> i *Rassegna*

---

<sup>126</sup> Ital. muzička interpretacija.

<sup>127</sup> *La Rivista musicale italiana* (Italijanski muzički časopis) bila je kvartalna muzikološka periodična publikacija, osnovana 1894. godine. Časopis je bio od velikog značaja za razvoj muzikoloških studija u Italiji. Među brojnim cenjenim saradnicima časopisa bili su: filozof Romualdo Đani (Romualdo Giani), kompozitor, orguljaš i muzikolog Đovani Tebaldini (Giovanni Tebaldini), muzikolog i kompozitor Alberto Đentili (Alberto Gentili), francuski kritičar i pisac Artur Pugen (Arthur Pougin), nemački muzikolog Franc Haberl (Franz Xaver Haberl), austrijski muzikolog Gvido Adler (Guido Adler), francuski muzikolog, kompozitor i pionir etnomuzikologije Žilijen Tjerso (Julien Tiersot), kompozitor i pedagog Nikola D'Arijenco (Nicola D'Arienzo), francuski muzikolog i kritičar Žil Kombarje (Jules Combarieu), nemački muzikolog i kompozitor Adolf Sandberger (Adolf Sandberger), muzičar i pedagog Karl Perinelo (Carlo Perinello), francuski muzikolog Žak-Gabrijel Prodom (Jacques-Gabriel Prod'homme), kompozitor i muzikolog Gvido Panain (Guido Pannain), muzikolog i kritičar Andrea Dela Korte (Andrea Della Corte), Gvido Gati, švajcarski muzikolog i kritičar Robert Alojz Mozer (Robert Aloys Mooser), kompozitor i muzikolog Sebastijano Lučani (Sebastiano Luciani), muzikolog Benvenuto Dizertori (Benvenuto Disertori), muzikolog Nino Pirota (Nino Pirrotta), muzikolog, kritičar i kompozitor Remo Đacoto (Remo Giazotto), muzikolog Klaudio Sartori (Claudio Sartori) i dr.

*musicale*<sup>128</sup> bili su najuticajnije časopisi među njima, oba osnovana u Torinu. Dok su se autori okupljeni oko časopisa *Rivista musicale italiana* zalagali za pozitivistički pristup, autori časopisa *Rassegna musicale* sledili su filozofe idealiste, ponajviše istoričara, estetičara i političara Benedeta Kročea<sup>129</sup>, jednog od vodećih italijanskih intelektualaca XX veka.

Najintrigantnija debata o muzičkom izvođenju i interpretaciji u italijanskoj muzikološkoj i kritičkoj misli prve polovine XX veka pokrenuta je u časopisu *Rassegna musicale* 1930. godine člankom o muzičkoj interpretaciji – *Dell'interpretazione musicale* – istaknutog muzičkog kritičara Gvida Gatija (Guido Gatti)<sup>130</sup>. U naredne tri godine rasprava se rasplamsala, a brojni autori dali su svoj doprinos, pokušavajući da definišu pojmove, prirodu i svrhu muzičkog izvođenja i interpretacije u odnosu na muzički zapis.

Pored Gatija, glavni učesnici rasprave bili su – u manjoj ili većoj meri, svi pod uticajem Benedeta Kročea – istoričar i muzički kritičar Alfredo Parente (Alfredo Parente)<sup>131</sup>, kompozitor

---

<sup>128</sup> Časopis *Rassegna musicale* (Muzički pregled) osnovan je 1928. godine u Torinu, kao naslednik časopisa *Il Pianoforte* (Klavir). Najpre je bio mesečnik, a od 1930. dvomesečnik. Časopis je uređivao Gvido Gati, a većinom se sastojao od članaka, eseja, kritika, komentara, beleški, rasprava, vesti itd.

<sup>129</sup> Benedetto Kroče (Benedetto Croce) bio je italijanski filozof, idealista, istoričar, političar, estetičar, književni kritičar i pisac. Kročeovska filozofija, inspirisana socijalnim liberalizmom i historiografijom, imala je značajan uticaj na italijanske intelektualce tog vremena. U svom najznačajnijem delu *Filozofija kao nauka duha* (Filosofia dello spirito), Kroče iskazuje svoje uverenje da postoje dva tipa ljudske spoznaje – intuitivna (putem fantazije) i logička (putem intelekta), koje predstavljaju okosnicu njegove filozofije. Bio je doživotni član Italijanskog Senata (od 1910), ministar prosvete (1920. i 1921) i predsednik Liberalne partije Italije. Iako je najpre podržavao Musolinijevu (Benito Musolini) fašističku vladu, Kroče je ubrzo postao svestan njegove političke diktature, te napisao *Manifest antifašističkih intelektualaca* 1925. godine. Bio je predsednik Međunarodnog PEN-a (1949–1952) i nominovan je za Nobelovu nagradu za književnost čak šesnaest puta.

<sup>130</sup> Gvido Gati je bio ugledni italijanski novinar i muzički kritičar, urednik muzičkog časopisa *Il Pianoforte*, osnivač uticajnog časopisa *Rassegna musicale* (1928) i direktor Torinskog pozorišta (1925–31). Svojim člancima, Gati je dao doprinos brojnim italijanskim i inostranim muzičkim enciklopedijama.

Gati je osnovao časopis *Il Pianoforte* 1920. godine, a uređivao ga je do 1927. Od samog početka, časopis je predstavljao prostor za živu raspravu, uglavnom o muzičkoj kulturi i muzičkom obrazovanju, s posebnim fokusom na podučavanju klavirske tehnike, klavirskoj literaturi, konstrukciji instrumenta i njegovoj istoriji. Ovaj mesečnik se sastojao od različitih segmenata: *Saveti za štimere*, *Život klavira*, *Nova muzika za klavir*, *Recenzije* (muzike i knjiga), *Hromatski mod* (deo rezervisan za rasprave) itd. Saradnici časopisa su bili ugledni muzikolozi, pijanisti, pedagozi i kritičari. Koncept časopisa je promenjen 1922. u formu koju će kasnije preuzeti *Rassegna Musicale*.

<sup>131</sup> Alfredo Parente je bio italijanski istoričar i muzički kritičar iz Napulja. Inspirisan estetikom Benedeta Kročea, on je veoma uticao na brojne rasprave svoga vremena u oblasti muzike. Njegovi eseji su objavljeni u brojnim časopisima: *Rassegna Musicale*, *La Scala*, *Opera Magazine*, *Il Mattino*, *Maggio Musicale Fiorentino* itd. Parente je bio osnivač časopisa *Rivista di studi crociani*, koji je odigrao ključnu ulogu u višedecenijskoj promociji Kročeovih misli.

i muzikolog Gvido Panain<sup>132</sup>, historičar, muzikolog i muzički kritičar Masimo Mila (Massimo Mila)<sup>133</sup>, urednik, pisac, novinar i pedagog Leone Ginzburg (Leone Ginzburg)<sup>134</sup>, muzikolog Gastone Rosi-Dorija (Gastone Róssi-Dòria)<sup>135</sup>, filozof Emondo Čone (Edmondo Cione)<sup>136</sup>,

---

<sup>132</sup> Gvido Panain je bio italijanski kompozitor, muzikolog i muzički kritičar. Njegovi članci su objavljeni u poznatim dnevnim listovima i časopisima kao što su *Roma*, *Il Mattino*, *Il Tempo*, *Epoca*, *Rivista Musicale Italiana*, *Pianoforte* i *La Rassegna Musicale*. Pored komponovanja, bio je posvećen i historijskim i naučnim istraživanjima u oblasti muzike, pod uticajem kročeovske estetike.

<sup>133</sup> Masimo Mila je bio jedan od najistaknutijih italijanskih intelektualaca XX veka – historičar, muzikolog, kritičar i aktivni antifašista. Bio je čak čuvenog italijanskog pisca i antifašiste Augusta Montija (Augusto Monti) na prestižnom liceju *Massimo d'Azeglio* u Torinu, gde su zajedno s njim učili i (kasnije proslavljeni intelektualci): pesnik i romanopisac Čezare Paveze (Cesare Pavese), Leone Ginzburg i novinar, pesnik i slikar Gvido Seborga (Guido Seborga) i izdavač Đulio Einaudi (Giulio Einaudi). Bio je aktivan u bratstvu bivših učenika, među kojima su bili i: političar i pisac Vitorio Foa (Vittorio Foa), historičar umetnosti i političar Đulio Karlo Argan (Giulio Carlo Argan), marksistički filozof Ludoviko Gejmonat (Ludovico Geymonat), esejista, pesnik i antifašista Franko Antoničeli (Franco Antonicelli) i drugi. Nakon što je diplomirao 1931. na Univerzitetu u Torinu, Mila je bio aktivan kao pisac, prevodilac, saradnik izdavačke kuće *Einaudi*, organizator, politički aktivista pokreta *Giustizia e libertà* i *Resistenza* i predavač na Konzervatorijumu i Univerzitetu u Torinu. Kao muzički kritičar, Mila je redovno objavljivao u brojnim časopisima i dnevnim novinama, kao što su: *Maggio Musicale Fiorentino*, *La Cultura*, *Pegaso*, *Pan*, *L'Italia letteraria*, *Nuova Antologia*, *Scenario*, *La Rassegna musicale* (gde je radio i u redakciji), *L'Unità*, *L'Espresso* i *La Stampa*. Zbog svojih antifašističkih aktivnosti, Mila je bio uhapšen čak dva puta – najpre 1929, a onda i 1935, zajedno sa Einaudijem, Foaom, Ginzburgom, Antoničelijem, Pavezeom i drugima, kada je osuđen na sedam godina zatvora. Mila je bio i član Nacionalne akademije Santa Čecilija od 1956. godine.

<sup>134</sup> Leone Ginzburg je bio italijanski urednik, pisac, novinar i pedagog, heroj pokreta otpora, poznat po svom (tragičnom) antifašističkom političkom aktivizmu. Bio je učenik liceja *Massimo d'Azeglio* u Torinu, zajedno sa brojnim (kasnije uglednim) misliocima. Predavao je slovenske jezike i rusku književnost na Univerzitetu u Torinu i bio je saradnik izdavačke kuće *Einaudi*.

<sup>135</sup> Gastone Rosi-Dorija je bio italijanski muzikolog. Kao Malipjeroov učenik (Gian Francesco Malipiero), on je komponovao simfonijsku i kamernu muziku, a diplomirao je i filozofiju. Od 1929. godine Rosi-Dorija je bio urednik muzičkog dela *Italijanske enciklopedije* (*Enciclopedia Italiana*), a potom i *Italijanskog enciklopedijskog rečnika* (*Dizionario enciclopedico italiano*).

<sup>136</sup> Domeniko Edmondo Čone je bio italijanski filozof i političar, socijalistički antifašista, pod uticajem Benedeta Kročea.



pijanista i dirigent Ferdinando Ballo (Ferdinando Ballo)<sup>137</sup>, muzički kritičar Đorđo Graciosi (Giorgio Graziosi)<sup>138</sup>, kao i kompozitor, pijanista i dirigent Alfredo Kazela (Alfredo Casella)<sup>139</sup>.

Kročev idealizam i *filozofija duha* bili su reakcija na dominantni pozitivizam krajem XIX veka. Prema Kročeu (1995), ljudsko znanje ima dva oblika – postoji „[...] ili *intuitivno* znanje ili *logičko* znanje; znanje stečeno *imaginacijom* ili znanje stečeno *intelektom*; znanje *pojedince* ili znanje *univerzalnog*; *pojedinačnih stvari* ili *odnosa* među njima: ono, u stvari, produkuje ili *slike* ili *koncepte*”<sup>lviii</sup> (str. 1, prevela JM). Glavna razlika između naučnog dela (*intelektualne činjenice*) i umetničkog dela (*intuitivne činjenice*) jeste u efektu (u rezultatu) koji su njihovi autori želeli da postignu. Umetnost je *vizija* ili *intuicija*, stoga ne može biti *fizička činjenica*, što je potkopalo istorijski uvreženo verovanje i ideju o muzičkom delu kao objektu/predmetu. Za Kročea (1921) muzičko delo je, dakle, mentalno, intuitivno iskustvo u umu kompozitora:

„Umetnik proizvodi sliku ili fantazam; i onaj ko uživa u umetnosti usmerava svoj pogled prema tački koju je umetnik naznačio, gleda kroz pukotinu koju je otvorio i reprodukuje tu sliku u sebi. [...] A ako se postavi pitanje zašto umetnost ne može da bude *fizička činjenica*, moramo da odgovorimo, prvo, da fizičke činjenice *ne poseduju stvarnost*, a da umetnost, kojoj toliko ljudi posvećuje čitave živote i koja sve ispunjava božanskom radošću, jeste *krajnje*

---

<sup>137</sup> Ferdinando Ballo je bio italijanski pijanista i dirigent. Veoma zainteresovan za avangardnu muziku, on je istraživao nepoznata dela kako bi ih približio široj javnosti. Bio je član različitih avangardnih pokreta, među kojima je bila i *Libra* (osnovana 1926). Kao muzički kritičar, objavio je brojne eseje i publikacije u časopisima, nedeljnicima i dnevnim listovima, kao što su: *Leonardo*, *La Rassegna Musicale*, *Pan*, *L'Italia letteraria*, *Cronache latine*, *Letteratura*, *La Musica*, *Avanti!*, *Il Mondo*, *Mondo Europeo*, *Società nuova*, *Omnibus*, *Sipario* i drugi. Bio je osnivač periodičnog časopisa o savremenoj kulturi *Scuola libera*, suosnivač izdavačke kuće *Rosa & Ballo* (specijalizovane za prevod savremenih dela nepoznatih u Italiji) i osnivač (i umetnički direktor) orkestra *I Pomeriggi Musicali* (*Teatro Nuovo* u Milanu) koji je u velikoj meri doprineo popularizaciji muzike XX veka (s obzirom na to da je bila zabranjena u vreme fašističke diktature).

<sup>138</sup> Đorđo Graciosi je bio muzički kritičar. Diplomirao je na Konzervatorijumu u Pezaru. Bio je saradnik specijalizovanih časopisa među kojima su bili *La Fiera Letteraria*, *Ulisse* i *Emporium*, pisao je muzičke kritike i za *Avanti!*, kao i članke za različite enciklopedije, a bio je i saradnik izdavačke kuće *Einaudi*.

<sup>139</sup> Alfredo Kazela je rođen u muzičkoj porodici. Studirao je klavir kod Luja Dijemera (Louis Diémer) i kompoziciju kod Gabrijela Forea (Gabriel Fauré) na Konzervatorijumu u Parizu. Tokom Prvog svetskog rata, predavao je klavir na Akademiji Santa Čečilija u Rimu, od 1927. do 1929. bio je glavni dirigent *Boston Pops* orkestra, a kao proslavljeni italijanski virtuoz oformio je i *Trio Italiano* sa čelistom Arturoom Bonučijem (Arturo Bonucci) i violinistom Albertom Poltronijerijem (Alberto Poltronieri), sa kojim je nastupao širom Evrope i Amerike. Smatra se da je Kazela najviše doprineo revitalizaciji muzike Antonija Vivaldija (Antonio Vivaldi) u XX veku.

*stvarna*; stoga ne može biti fizička činjenica, što je nešto nestvarno”<sup>lix</sup> (str. 8–9, prevela JM).

Na ovim postulatima Kroče je razvio svoju filozofiju i estetiku, razlikujući tri vrste kritike – 1) kritiku koju umetnici doživljavaju kao zlovoljnog i despotskog pedagoga (koji daje kapriciozne naredbe, nameće zabrane i daje dozvole); 2) kritiku zvanu sudija (koji u umetnosti razdvaja lepo od ružnog) i 3) kritiku interpretacije ili komentara (koja objašnjava umetničko delo, njegov oblik i istorijske reference). Kako je Kroče (1921) zaključio, kritika ne bi opstala bez sva tri navedena koncepta (str. 83–88). Stoga, ne iznenađuje činjenica da u (gorepomenutoj) debati kročeovskih filozofa i kritičara na temu interpretacije muzike možemo da primetimo ne samo mnogobrojna različita mišljenja o interpretaciji u smislu muzičkog izvođenja, nego i o muzičkoj kritici i percepciji publike – takođe zasebnim vrstama (ili aktivnim segmentima u procesu) interpretacije i razumevanja muzike.

Upozoravajući na opšte nerazumevanje pojma muzičke interpretacije, Gati je pokrenuo debatu inspirisan Toskaninijevim zapažanjem da se dirigenti često međusobno takmiče, insistirajući na tome da se njihove interpretacije po svaku cenu moraju razlikovati – “*Pastorala X-a, Eroika Y-a*, zaboravljajući da je istinski autor Betoven”<sup>lx</sup> (kao što je citirao Gati; 1930b, str. 485–487, prevela JM). Za Gatija, precizna mehanička reprodukcija partiture je ništavna bez duha sjajnog muzičara, čija istinska interpretacija *oživljava* svet crnih znakova, komunicira s nama i pokreće nas. Shodno tome, tokom izvođenja vrednih divljenja – čak i uz strogo poštovanje kompozitorovog zapisa – svedoci smo čuda prave umetničke *rekreacije*<sup>140</sup>, budući da izvođači – u pokušaju da rekreiraju kompozitorov duh – angažuju sopstvene misli i senzibilitet. Kako je Gati (1930a, 1930b) zaključio, muzička notacija je vid *nesavršene komunikacije umetnika-stvaraoca* – muzika koju čujemo nije umetnička stvarnost koju je stvorio kompozitor, već *virtuelnost* rekreirana od strane *umetnika-interpretatora* koja ne postoji izvan samog izvođenja – *jedinstvene umetničke konkretnosti* koja govori našoj duši (str. 497; str. 488–489). Umetničko delo se *ovaploćuje* samo u izvođenju interpretatora koji popunjava manjkavosti zapisa. To nas dovodi do teze da su mogućnosti interpretacija beskrajne, a razlikuju se od izvođača do izvođača (čak i od izvođenja do izvođenja jednog istog izvođača), u

---

<sup>140</sup> U nedostatku adekvatnijeg prevoda, pojam rekreacije (ital. ri-creazione) koristim u smislu ponovnog stvaranja.

zavisnosti od njihovog ukusa, senzibiliteta, raspoloženja, istorijskog znanja o kompozicijama koje izvode, uslova izvođenja itd.

U svom uvodu u zbornik *La Rassegna Musicale: Antologia*<sup>141</sup>, muzikolog Luiđi Pestaloca (Luigi Pestalozza)<sup>142</sup> naglasio je značaj Gatijevog ukazivanja na *nedostatnost notacije* kao srži problema (1966, str. cxxxv). Brojni kritičari su se odmah suprotstavili Gatijevim stavovima, dok su mnogi bili inspirisani i motivisani da prodube ovu temu/tezu.

Pijanista i dirigent Ferdinando Balo (1936) nije (u potpunosti) izvođače percipirao kao autore nove umetničke stvarnosti (kako je predložio Gati), insistirajući na pitanju „šta bi u tom slučaju bio predmet kritike?“ – budući da bi izvođač izražavao svoju ličnost kroz formu već iskazanu od strane druge ličnosti (str. 298).

Jedan od najistaknutijih Gatijevih oponenta na liniji kročeovske estetike bio je Alfredo Parente, uverenja da postoji samo jedna interpretacija – sadržana u kompoziciji – i da je treba svesti na tehnički ili praktični nivo izvođenja, kao najverniju reprodukciju kompozitorovog zapisa. Na taj način, Parente (1931a)  *kreativnu pasivnost* izvođača suprotstavlja *umetničko-stvaralačkoj aktivnosti* kompozitora – onaj ko izvodi muziku zapravo je poput nekoga ko izvršava komandu: „Stranica vam govori, ‘radi to na ovaj i na onaj način i čudo će se dogoditi’“<sup>lxii</sup> (str. 507, prevela JM). Prema Parenteu (1931b), kompozitor stvara *ex nihilo*, za razliku od izvođača koji ponavlja, čita i izvodi nešto čijem stvaranju nije doprineo – umetnička intervencija izvođača je suvišna – on treba muzičko delo da izvede mehanički i istorijski da bi razumeo njegovo značenje (poput fotografa ili slikara koji reprodukuje sliku Mikelandela ili Ticijana, str. 511). Međutim, nakon žestokih kritika zbog zahtevanja apsolutne pasivnosti (tj. odsustva unutrašnjeg života) izvođača, ali i njihovog poistovećivanja s pukim *prepisivačima*, Parente je svoje stavove vremenom donekle ublažio (Gatti, 1930a, str. 499). Iako je ostao pri uverenju da izvođač mora mehanički da sledi kompozitorove smernice, Parente (1931b) razjašnjava da nikada nije imao nameru da (sasvim) ospori senzibilnost izvođača i njegov udeo u delu koje izvodi – nerado priznajući da, čak i prema takvom shvatanju, „izvođač nije ništa

---

<sup>141</sup> Zbornik *La Rassegna Musicale: Antologia* – koji je Luiđi Pestaloca uredio – predstavlja izbor tekstova objavljenih u časopisu *Rassegna Musicale* u periodu od 1928. do 1943. godine, uz prilog sastavljen od eseja objavljenih u časopisu *Il Pianoforte* od 1921. do 1926. godine.

<sup>142</sup> Luiđi Pestaloca je bio italijanski muzikolog, naučnik, istoričar, politički militant i osnivač časopisa *Il diapason i Musica e Realtà*.

manje respektabilan od autora<sup>lxii</sup> (str. 514, prevela JM). Dok je za Gatijska partitura predstavljala *nesavršenu komunikaciju kompozitorove misli*, Parente je [partituru] smatrao *pukim polazištem* – ipak svestan činjenice da kompozitori ne mogu u potpunosti da zabeleže svoje zamisli do najsitnijih detalja.

Dorđo Gracioso i Ferdinando Balo otvoreno su kritikovali Parenteovo uverenje da interpretacija predstavlja *mehaničko* izvođenje – to jest, precizan prevod znakova – tako percipiran, izvođač treba u potpunosti da žrtvuje vlastitu subjektivnost kako bi poput *hladnog filologa* obnovio dragocene fragmente nepotpunog rukopisa, a potom, nadajmo se, dostigao i savršenu, apsolutnu interpretaciju (Ballo, 1936, str. 298; Graziosi, 1938, str. 340). Međutim, kako je Balo dodatno naglasio, izvođačka praksa je potpuno drugačija – sve izvedbe određenog izvođača imaju osoben, specifičan i prepoznatljiv karakter, ton, koherenciju i jedinstvo, što znači da tu (izvođačevu) ličnost možemo i moramo da prepoznamo.

Leone Ginzburg (1931) je, na određeni način, bio na tragu i Gatijska i Parentea. Inspirisan Gatijskim verovanjem da se interpretacija ne sastoji samo od zvučne aktuelizacije postojećeg muzičkog dela, već i od *unutrašnje reprezentacije* i *tihog čitanja* muzičke stranice, on je napravio paralelu s pozorištem: „Uzmimo, na primer, *Hamleta*. *Hamlet* je delo poezije: čitam ga, tiho ili naglas, i znam da, iako postoji mnogo *načina* da se pročita, postoji samo jedan *način* da ga pročitam dobro: da pokušam da ga razumem istorijski<sup>lxiii</sup> (str. 500, prevela JM). Za Ginzburga, potpuno je ista situacija sa muzičkim delom – čitalac (izvođač) mora da nastoji da ga razume kritički, to jest istorijski – u skladu s Parenteovim predlogom. Dakle, prema njegovoj teoriji, postoje dve različite vrste interpretacije – *prava* interpretacija (to jest, muzičko izvođenje) i *tihog čitanje* (istinski kritički rad).

Kročeovski filozof Edmondo Čone osvrnuo se na filozofska stanovišta Gatijska, Parentea i Ginzburga, primetivši da nijedan od njih zapravo nije krenuo od apsolutnog idealizma. Prema Čoneu (1932a, 1932b), Gati je pošao od relativizma (svaka interpretacija je *rekreiranje*, odnosno ponovno stvaranje), Parente od intelektualizma (ono što je dato – apsolutno je dato i ne može se, na bilo koji način, promeniti), a Ginzburg od Bejkonovog (Francis Bacon) empirizma (relativnost interpretacije može se otkloniti direktnim čitanjem partiture), razlikujući intrinzično slobodnu interpretaciju od istorijskog čitanja. Međutim, za Čonea, umetničko delo može da se reprodukuje samo u perpetualnom formalnom jedinstvu ljudskog Duha: „Kada

sviram *An den Frühling*, nije da intuitivno usvajam već postojeću Grigovu intuiciju, već se stavljam u stanje duha muzičara [...] stvarajući sa njim [...], u apsolutnom jedinstvu Univerzalnog Duha, *forme, namere*, koja je jedna i jedinstvena, izvan empirijske raznolikosti pojedinaca” (str. 551; str. 533–534, prevela JM).<sup>lxiv</sup> Iako takav pristup *kostvaranju* naizgled daje specifičnu slobodu izvođaču, Balo (1936) razborito primećuje da, budući da je neophodno da izvođač uđe u stanje duha kompozitora da bi sagledao njegovu intuiciju, svaka mogućnost razmatranja izvođača kao zasebne ličnosti ovde je odbačena (str. 298).

Dijade kompozitor↔izvođač i izvođenje↔interpretacija možemo da posmatramo i iz nešto drugačije perspektive. Kako je kompozitor, pijanista i dirigent, Alfredo Kazela (1931) iz *prve ruke* (obe uloge) zaključio:

- a) Muzika se najpre mora izraziti čisto aritmetičkim simbolima (notama) koji služe za fiksiranje osnovne intuicije kompozitora i predstavljaju samo fragment te intuicije (često ne i najbolji);
- b) U svom konačnom obliku – *izvođenju*, muzičko delo je rezultat dvostrukog procesa *zvučne organizacije*, prve od strane kompozitora, druge od interpretatora;
- c) Iako kompozitor fiksira svoju intuiciju pomoću aritmetičkih simbola, pred partituru on je samo interpretator kao i svaki drugi (i to ne nužno najbolji);
- d) Interpretacija muzike se ne rađa u stvaraocu (kompozitoru) zajedno sa originalnim lirskim impulsom, već uglavnom ima nezavisan razvoj;
- e) Kompozitor ne mora da zna kako treba da se izvodi njegova muzika. Neretko, mnogo je bolje ne pitati autore za savete;
- f) Retki su zaista veliki interpretatori koji dosežu stilsko i tehničko savršenstvo, možda čak i ređi od velikih kompozitora (str. 518, prevela JM).<sup>lxv</sup>

Kazela se tako suprotstavio Parenteu, pobijajući njegove teze kao nezamislive – zaista, nemoguće je ući u trag autorovim namerama po pitanju interpretacije svih detalja. Iako je samo dodatno potvrdio (očiglednu) Gatijevu tezu o postojanju mnoštva mogućih interpretacija istog dela, Kazela ju je dopunio stavom da autonomija interpretatora ne proizlazi iz nedostatnosti notacije (budući da kompozitor nema grafička sredstva da prenese sve svoje zamisli na papir), već iz činjenice da je postupak interpretacije po svojoj prirodi potpuno drugačiji od komponovanja (kao što je citirao D’Amiko /Fedele D’Amico/; 2000, str. 799). Prema Kazeli (1931), ljudi imaju tendenciju da umanjuju značaj izvođača, tvrdeći da interpretator ne bi

postojao bez kompozitora-stvaraoca (jer, aktivnost izvođača nije ništa drugo do prisvajanje nečega što je već postigla nečija tuđa intuicija). Izazvan tom nepravdom, on je smelo i prkosno zamenio ovu ideju tvrdnjom da bi se lako moglo reći da ne bi bilo stvaraoca bez interpretatora (str. 517) – slično već citiranom stavu Kristofera Smola u potpoglavlju 2.1.3.

Muzikolog Gastone Rosi-Dorija takođe je isticao značaj interpretacije. Za njega je muzičko delo potpuno drugačije od drugih umetničkih dela (skulpture, slike i sl), jer zahteva dalji postupak determinacije – rečju: izvođenje. Interpretacija je uvek nešto *originalno* i *novo* u odnosu na interpretirani tekst, tako da interpretator nije samo izvođač, već i *umetnik* koji najpre mora da *razume* kompozitorov diskurs. Kako je Rosi-Dorija (1931) sugerisao, umetnost ne umire na svom putu od kompozitora do pijaniste i publike – ona je poput *iskre* koja se prenosi s jednog elementa na drugi, uvek živa i iznova rođena u svakome (str. 531–532).

Pisac i muzikolog Boris de Šlezer (Boris de Schloezer)<sup>143</sup> pristupio je pojmu muzičke interpretacije iz ugla *razumevanja* muzike. Prema Šlezeru (1931), ako muzičko delo ima neki sadržaj, njegovo značenje je imanentno. Drugim rečima, da bismo razumeli kompoziciju, ne smemo da je doživljavamo kao sistem znakova i da tražimo smisao izvan samog zvuka. U suprotnom, kada prestanemo da slušamo muziku, zvukovi će iščeznuti, ne ostavljajući nam više ništa. Shodno tome:

„Ako se pijanista koji je izveo Šopenovu baladu zapita šta ona znači, sve što može da uradi jeste da je odsvira ponovo. Ali, bilo bi pogrešno zaključiti da muzika 'ne želi ništa da kaže'<sup>144</sup> i da je njen sadržaj nejasan. Iako ostaje neprevodiv, smisao muzičkog dela može biti podjednako precizan kao [smisao] naučnog rada.”<sup>lxvi</sup>

Štaviše, na primeru Betovenove Sonate op. 101, Šlezer je razjasnio da postoji onoliko Sonata op. 101 koliko ima pijanista na svetu, čak i više – jer dva izvođenja istog pijaniste nikada nisu identična:

„Autor opusa 101 više ne postoji – iščezle su misli, želje i slike koje su proizvele to muzičko delo. Na papiru ne preostaje više ništa sem ovih crnih

---

<sup>143</sup> Boris de Šlezer je bio je francuski pisac, muzikolog i prevodilac ruskog porekla koji je emigrirao u Francusku posle Oktobarske revolucije. Preveo je mnoge ruske autore i napisao brojne monografije o kompozitorima.

<sup>144</sup> U smislu da nema značenje, prim. prev.

znakova, svojevrstne šeme za izvođača, koji je potpuno slobodan da radi šta želi: neko će sa ovih stranica izvući uzvišeno, neko prijatno, neko groteskno”<sup>lxvii</sup> (str. 141–142, 145, prevela JM).

Ali kako onda da razumemo i definišemo muzičko delo? Šlezer (1931) zaključuje da razumevanje muzike nije isto što i njeno tehničko analiziranje (u smislu harmonije, forme, kontrapunkta itd) – to su dva potpuno različita procesa. Kako on objašnjava, razumevanje muzike znači rekreiranje njene ličnosti na način na koji je to autor zamislio. Muziku možemo da razumemo samo u procesu njenog ozvučavanja – zvuk doživljavamo kao određenu objektivnu muzičku stvarnost – iako nestaje čim se manifestuje. Ova stvarnost ne nadilazi zvukove – ona predstavlja imanentno jedinstvo i daje određeno značenje. Raznolikost interpretacija muzičkog dela i reakcija slušalaca na delo ne umanjuju ovaj integritet, jer *ono što ga čini organizmom* i predstavlja njegovo formalno jedinstvo uvek će ostati – „svima će reći istu stvar: ono što jeste”<sup>lxviii</sup> (str. 150–152).

Sličnu vrstu sinteze interpretatora i muzike pronašao je i Đorđo Gracioso (1938), smatrajući da je autor uvek prisutan u partituri – na interpretatoru je da ga pronađe, a ne da ga stvori (str. 339). Pošto partitura ne može u potpunosti da udovolji (n)i potrebama kompozitora (koji želi da fiksira svoje zamisli), (n)i potrebama interpretatora (koji želi muziku), ona zahteva aktivno učešće izvođača. Interpretator je *tehničar* samo kada zvučno transformiše notacijske simbole u zvukove. Međutim, kao stvaralac, svaki izvođač ima sopstveni stil. Ono što međusobno razlikuje izvođače su ukus, originalnost, karakter, senzibilitet, kulturni i istorijski kontekst itd., a ovaj zbir karakteristika nije objedinjen u onome što nazivamo *genijem*, već u onome što bismo mogli nazvati *umešnost*, *domišljatost* (str. 358–359). Prema Graciosojevoj teoriji, postoje tri različita nivoa interpretacije: prvi je uglavnom tehnički (čitanje i prevođenje nota u zvuk), drugi je kvalitativno drugačiji – usredsređen na inteligentno proučavanje muzičkog teksta (dijalektika između interpretatora i kompozitora, analiza i rekonstrukcija muzičkog dela), dok treći predstavlja sintezu interpretatora i kompozitora. Imajući to u vidu, Gracioso nije podržavao Parenteovo insistiranje na preciznom izvođenju zapisa, već je favorizovao Gatijev koncept neodređenog broja interpretacija kao jedinstvenih rekreacija određenog muzičkog teksta (str. 341–343). Svesni interpretator, kako je objasnio Gracioso, oseća potrebu da krene od kritičkog razmatranja i analize dela koje treba da izvede, da ga prevede i prenese drugima (poput kritičara ili prevodioca; str. 353–354).

U drugoj polovini XX veka, diskusiju o muzičkoj interpretaciji u Italiji najviše su obeležili Fedele D'Amiko<sup>145</sup> i Masimo Mila<sup>146</sup> – dva ugledna i uticajna muzikologa i muzička kritičara. Možemo da kažemo da intelektualna sloboda, strast prema politici i kulturi, potreba za učestvovanjem u društvenom životu i militantnost predstavljaju srž i postulate njihovih radova, budući da su obojica bili veoma aktivni u kulturnim i antifašističkim političkim previranjima svog vremena.

Liniju estetičke i kritičke misli o muzičkoj interpretaciji Masima Mile možemo da pratimo u njegovim uticajnim knjigama *Inspirazione e tecnica interpretativa* (/Inspiracija i interpretativna tehnika/; 1934) i *L'esperienza musicale e l'estetica* (/Muzički doživljaj i estetika/; 1956), ali i u brojnim člancima i kritikama (1959, 1989), mada se u njima više fokusirao na kompozitore nego na interpreatore. Princip individualnosti (kročeoski shvaćen kao dejstvo Duha, *nesvesni* umetnički izraz), ali i razumevanje kulturnog i istorijskog konteksta, možemo da prepoznamo kao osnovna načela njegove teorije o muzičkoj interpretaciji (Cuomo, 2004, str. 11–13).

Baveći se pitanjem „kako slušati muziku?“, Mila je nesumnjivo favorizovao intuiciju u odnosu na racio, otvoreno se protiveći mišljenju da je aktivnost interpretatora *praktična* i *neumetnička* koje su zastupali Đorđo Pasadore (Giorgio Passadore) i Alfredo Parente. Iako su

---

<sup>145</sup> Fedele D'Amiko je bio jedan od najznačajnijih italijanskih muzičkih kritičara XX veka. Rođen je u Rimu, u buržoaskoj porodici. D'Amiko je bio aktivan na polju muzičke kritike i pre diplomiranja – u dnevnom listu *Il Tevere* (do 1932). Diplomirao je pravo i studirao muziku kod kompozitora Marija Labroca (Mario Labroca) i Alfreda Kazele. Od početka 1940-ih godina, bio je urednik časopisa *Rassegna Musicale*. Objavio je kritike i članke u brojnim časopisima: *Cultura e Realtà*, *Contemporaneo*, *Vie Nuove* (1949–1954), *Cultura e Realtà* and *Contemporaneo* (1950–1958), *Musical Quarterly* (1953–1954), *L'Italia domani* (1958–1959), *Il Paese* (1959–1960), *L'Espresso* (1967–1989), kao i u američkim časopisima *Opera News* (1961), *Musical America* (1961–1964) i *Opera Welt* (1966–1967). Bio zadužen i za muzičku i plesnu sekciju *Enciclopedia dello Spettacolo* (1944–1957) i muzičku sekciju izdavačke kuće *Il Saggiatore* (1958–1966). Od 1963. godine bio je profesor istorije muzike na Univerzitetu La Sapijenca u Rimu. Od osnivanja časopisa *Nuova Rivista Musicale Italiana* (1967), D'Amiko je bio član upravnog odbora, a pokrenuo je i odeljak pod naslovom *I casi della musica*, rezervisan za razmišljanja i komentare na temu muzike (od strane različitih autora).

Kao otvoreno deklarisan antifašista, D'Amiko je aktivno učestvovao i u političkoj borbi tog vremena, kao i u raspravama između komunista i katolika (unutar pokreta *Cattolici Comunisti*).

<sup>146</sup> Masimo Mila je bio pod uticajem tri ugledna italijanska intelektualca – liberalnog antifašiste i novinara Pjera Gobetija (Piero Gobetti; koji je promovisao građanski i demokratski napredak), zatim liberalnog političara i ekonomiste Luiđija Einaudija (Luigi Einaudi) i Benedeta Kročea. On je zagovarao kulturalnu akciju (*il gobettismo culturale*), ali i intelektualnu i političku militantnost – kao direktan otpor svakom obliku diktature i represije, s ciljem građanskih, političkih i ekonomskih reformi italijanskog društva. Politički aktivizam unutar pokreta *Giustizia e Libertà* imao je važnu ulogu u njegovom intelektualnom sazrevanju, naročito u njegovom prisvajanju i razvoju kročeovske estetike.



Pasadore i Parente bili poznati po svojoj kročeovskoj muzičkoj kritici, Mila je osudio takav njihov pristup muzičkoj interpretaciji, smatrajući da on vređa duh kročeovske estetike usled ignorisanja unutrašnjeg iskustva izvođača i činjenja muzičke interpretacije neslobodnom aktivnošću u kojoj je duh degradiran. Kako je Mila (1956) istakao, takav pristup je u potpunoj suprotnosti s iskustvom interpretatora koji izlaže svoju umetničku ličnost, čak i pri najvernijem poštovanju teksta – božanski osećaj slobode nikada ne napušta velike interpretacije (str. 44–45).

Drugo pitanje koje je obeležilo njegova estetička promišljanja jeste „kako razumeti muziku?“. Masimo Mila (1956) ponudio je vrlo jednostavan, ali istovremeno kompleksan odgovor – u muzici ne postoji ništa drugo da se razume do same muzike (str. 50). On je razvio koncept *nesvesne ekspresije* (ital. *expression inconsapevole*) – u skladu s kročeovskom estetikom i lirskom intuicijom – povezujući je s umetničkim materijalima koje je kompozitor razradio ne samo pomoću nesvesnog, već i pomoću duboke svesti – kontrole muzičkog materijala korišćenog (od strane kompozitora) tokom rada (Giani, 2008, str. 33). Sledeći objektivizam Eduarda Hanslika i Borisa de Šlezera, on je odbacio formalizam koji se svodi na puki tehnički materijalizam. Mila je prepoznao tri stanovišta potrebna za potpuno razumevanje smisla muzičkog dela: stanovište autora (kroz proces stvaranja), interpretatora (kroz proces rekreiranja) i slušaoca (kroz proces aktivnog slušanja; Cuomo, 2004, str. 235). Kako je Mila (1956) istakao, razumevanje muzike nije pasivno uživanje; ono podrazumeva konstantno delovanje duha i zahteva aktivnu saradnju između kompozitora, interpretatora i slušaoca. Muzičko značenje nastaje u dijalektičkom procesu i sintezi prethodno postojećeg muzičkog jezika (na kom kompozitor deluje), individualnosti i karaktera kompozitora, interpretatora i slušaoca, kao i različitih faktora iz njihovog spoljašnjeg okruženja (istorijskih, političkih i društvenih uslova). Razumevanje muzike je, dakle, aktivan proces i inteligencije i memorije pažljivog interpretatora/slušaoća, koji treba da shvati i zapamti sve veze i odnose koji povezuju zvukove tokom njihove realizacije u vremenu, u skladu sa zakonima harmonije. Štaviše, nije neophodno poznavati harmoniju da bi se razumela muzika (harmonija nije ništa drugo do *a posteriori* kodifikacija duha u procesu razumevanja muzike); naprotiv, neophodno je razumeti muziku da bi se znala harmonija (str. 54, 59–60).

Pridružujući se raspravi o muzičkoj interpretaciji koju je pokrenuo Gati, na pitanje „da li interpretator rekreira, lično doživljava umetničko delo ili ga samo mehanički čita?“, Masimo

Mila (1956) nadovezao se na liniju argumentacije Gatija i Panaina – model interpretacije kao *rekreiranja* – istakavši da u svakom izvođenju (čak i amaterskom) postoji lični doprinos izvođača. Interpretacija nije nešto što se dodaje čitanju – ona se stvara tokom čina čitanja muzike – to je isti čin i doprinos koji interpretator izvodi iz sopstvenog duhovnog života. Za njega je problem muzičke interpretacije rešen kao problem određenog misaonog sistema, ali prema ovom rešenju interpretacija podrazumeva i dublje istraživanje zakona po kojima je nastala (str. 162, 172).

Nakon što je dao odgovore na pitanja „kako slušati muziku?” i „kako je razumeti i interpretirati?”, Masimo Mila (1956) postavio je još jedno logično, ali sveobuhvatno (ontološko) pitanje: „šta je realnost muzike, tj. gde je muzičko delo fizički?”. Prema njegovim rečima, muzičko delo se zasigurno ne može pronaći u *crnim znakovima partitura*. Objasnjavajući evolutivni put muzike i njene notacije (od prvih zvukova i improvizacija, zatim zapamćenih pesama koje su se vokalno prenosile s generacije na generaciju, do izuma notacije i njenog razvoja, štaviše, sve složenijih muzičkih zapisa), Mila je istakao da je nemogućnost notacije da u potpunosti predstavi namere kompozitora prouzrokovala problem muzičke interpretacije. Na paleti izvođača postoje stotine, hiljade nijansi *piano*, *forte* i *mezzo forte*, štaviše, agogičke finese koje određuju da li je interpretacija tačna i uspešna ili ne. Nesporno, kada bi notacija imala sposobnost potpune i savršene reprezentacije zvuka, izvođač ne bi imao nikakvih problema i dilema u interpretiranju tih znakova (str. 177). Međutim, notacija – i pored svih poboljšanja postignutih tokom vremena – ne pruža izvođaču sve informacije neophodne za interpretaciju; što se više vraćamo u prošlost, uputstva su nepreciznija – „postoje note, i to je u redu: ali note se mogu odsvirati na hiljadu različitih načina”<sup>lxix</sup> (Mila, 1959, str. 468, prevela JM). Stoga je Mila (1956) zaključio da muzika fizički postoji samo u činu izvođenju, s izvođačem/interpretatorom kao posrednikom.<sup>lxx</sup> Realnost muzičkog dela je, prema tome, u mnoštvu interpretacija i u dijadnom odnosu između kompozitora i izvođača, uz određenu slobodu interpretatora koji mora da poseduje istančan ukus, iscrpno istorijsko znanje i sposobnost da proučava različite spise muzičara i teoretičara sa istorijskog i estetskog stanovišta (str. 173, 179).

I Fedele D’Amico je prepoznao neophodnost podsticanja kulturnih debata i promovisanja novih tendencija u muzici, verujući u kulturni napredak i važan udeo koji kritika i otvorena diskusija imaju u njemu. On je upravo iz tog razloga izabrao muzičku kritiku kao

glavni medijum za postavljanje provokativnih pitanja, ali i za izlaganje sopstvenih ideja i stavova o *novom* i veri u napredak. Ove ideje su predstavljene u dve zbirke njegovih članaka – *I casi della musica* (/Muzički slučajevi/; 1962a) i *Tutte le cronache musicali: „L'Espresso” 1967–1989* (/Sve muzičke vesti: „L'Espresso”/; 2000) – pri čemu svaki tekst predstavlja određeni *problem* kao slučaj koji treba *rešiti*.

Nasuprot kročeovskoj estetici, D'Amikov pristup karakteriše istraživanje odnosa između muzičkog dela i spoljnih faktora koji doprinose njegovom stvaranju. Fedele D'Amiko (1962d) smatrao je da je muzika način *komunikacije* koji otkriva unutrašnji život čoveka. Umetničko delo nije materijalni proizvod, već predstavlja pokretanje *procesa*, ostvaruje se kroz aktivnost, uvek iznova i u *dijalektici* sa svim faktorima koji određuju delo, naročito u muzici koja zahteva aktivan pristup i interpretatora i slušalaca. Štaviše, interpretator nije mašina koja transformiše znakove zapisane od strane kompozitora u zvukove, već živo biće zaduženo za posredovanje: najveći naglasak je na konceptu slušanja. Interpretacija se ostvaruje *hic et nunc*, kao deo muzičkog događaja, koji je u određenom istorijskom trenutku – u zavisnosti od datog okruženja – namenjen određenim slušaocima. Kontekst percipiran na ovaj način uključuje i proces originalnog stvaranja i (današnju) recepciju (str. 356).<sup>147</sup>

Sušтина D'Amikove (1962c) kritike možda je najočiglednija u članku posvećenom pedesetom rođendanu Masima Mile, na osnovu kojeg možemo da zaključimo da je on svoju poetiku suprotstavio idealizmu i kročeovskoj estetici:

„Verujem da su predmet estetike gotovo sva ona pitanja koja je Kroče proglasio nepostojećim, zabranivši nam da o njima raspravljamo. Verujem u granice umetnosti, u žanrove, trendove, ideologije. Verujem da su velike individualnosti takve upravo u onoj meri u kojoj daju glas kolektivnim istorijskim silama, koje bi stoga trebalo temeljno istražiti. Takozvana ‘tehnika’ me izuzetno zanima; obožavam virtuoznost, a što se tiče izvođača, nalazim više muzičke hrane i veće kulturne podsticaje u *vokalizi* Marije Kalas nego *operi omniji* Antona Bruknera

---

<sup>147</sup> U knjizi *I casi della musica*, D'Amiko je naširoko komentarisao i pojedinačne izvođače – koncertne pijaniste (npr. Gizekinga i Polinija /Maurizio Polini/), poznate operne pevače (kao što su Karuzo /Enrico Caruso/ i Kalasova /Maria Callas/) i dirigente (poput Toskaninija, Furtvanglera /Wilhelm Furtwängler/, Gavacenija /Gianandrea Gavazzeni/ ili Kantelija /Guido Cantelli/). Kako je zaključio, ništa ne iritira italijanske muzičke kritičare kao uspeh *takozvanih izvođača* (dirigenata, instrumentalista, pevača) koji nisu u mogućnosti da opravdaju svoje postojanje (1962b, str. 152).

(Anton Bruckner). Stoga, Milina kritika mora biti fenomen čiji visok nivo i pozitivne rezultate, naravno, nisam mogao da poreknem; ali fenomen, na kraju, pomalo udaljen, da ne kažem stran, stvar koju treba poštovati i to je sve<sup>lxxi</sup> (str. 394, prevela JM).

Kako je italijanska muzikološkinja Karla Kuomo (/Carla Cuomo/; 1997) zaključila, D'Amiko je svojom poetikom i kritikom težio spajanju tradicije i modernosti sa svetlošću sadašnjice: „on proučava prošlost u funkciji sadašnjosti i budućnosti.”<sup>lxxii</sup> Štaviše, muzičko delo nije definisano samo po sebi, već u *odnosu* na *iskustvo* koje ono izaziva. Ovo iskustvo zahteva komunikaciju između interpretatora i publike, stoga umetničko delo mora da podstakne duhovnu aktivnost (str. 49, 60, prevela JM). U skladu sa svojim komunističkim katoličkim uverenjima, Fedele D'Amiko (1962d) bio je ubeđenja da su ljudi društvene individue, a da bez društvenosti ne može postojati kultura. Muzika ima društvenu prirodu jer je izraz ljudskog odnosa, a muzička interpretacija predstavlja najsloženiji vid interaktivne komunikacije i odnosa između izvođača, publike i okruženja (str. 357).

Ovaj letimičan istorijski pregled doprinosa ključnih italijanskih mislilaca, muzikologa i kritičara XX veka definisanju pojma *muzičke interpretacije* možemo da završimo rečima muzikologa Mauricija Đanija (/Maurizio Giani/; 2008) koji je napisao: „smrću Mile i D'Amika završila se čitava epoha italijanske muzičke kritike, barem u onom obliku koji je postojao do 1980-ih”<sup>lxxiii</sup> (str. 56, prevela JM). Kako se čini, nijedna od gorenavedenih teorija ne zadovoljava realnost muzičke prakse i odnose unutar dijade kompozitor↔izvođač u potpunosti, dok pitanje muzičke interpretacije ni danas nije sasvim odgonetnuto. Možemo da zaključimo da je značenje pojma muzičke interpretacije prikriveno negde između ekstremnih i suprotstavljenih stanovišta – između mehaničke reprodukcije (Parentea), nadahnutog rekreiranja u vidu *nesavršene komunikacije* umetnika-stvaraoca (Gatija i Mile), procesa skroz drugačijeg od komponovanja (Kazele), kao spoja tehničkog prevođenja nota u zvuk, proučavanja partiture i sinteze interpretatora i kompozitora (Graciozija), jedinstva Univerzalnog Duha različitog od autorstva (Čonea), kritičkog, istorijskog i estetskog razmatranja i analize (Ginzburga, Graciozija i Mile), iznova originalnog i novog u odnosu na interpretirano delo (Rosi-Dorije i D'Amika), ekstrakcije značenja iz partiture i nečega što nestaje čim se manifestuje (Šlezera), sve do čina izvođenja kao konačnog oblika muzičkog dela i objektivne muzičke stvarnosti koja zahteva aktivan pristup i interpretatora i slušalaca (Kazele,

Šlezera i Mile). Drugim rečima, pitanje semantičkog razvoja pojma muzičke interpretacije ostaje otvoreno za dalja tumačenja i *interpretacije*.

### 2.3.2. Dijada partitura↔izvođenje: (meta)ontološki pristup

„Pa kako se zoveš?“, pitaš ga. „Odradek“, veli on.  
„A gde stanuješ?“ „Mesto boravka neodređeno“, kaže on i smeje se;  
ali to je smeh kakav je moguće proizvesti jedino bez pluća.  
Zvuči otprilike kao šuškanje u opalom lišću. Time se razgovor najčešće okončava.  
Uostalom, čak ni te odgovore nije uvek moguće dobiti;  
često je dugo nem kao drvo, što i jeste, kako se čini.  
Franc Kafka (/Franz Kafka/, *Domaćinova briga*; 1984, str. 306)

Postojanje muzičkog dela teško je osporiti, ali još teže je objasniti njegovo bivstvovanje. Ovaj paradoks lako potkrepljujem činjenicom da muzičko delo možemo da notiramo i izvedemo, ali ne možemo da ga poistovetimo ni sa partiturom, ni sa izvođenjem (mada je potpuno ovisno o njima). Kako u teoriji, tako i u praksi, skloni smo tome da muzičku kompoziciju percipiramo kao muzički objekt u smislu *predmeta*, tj. materijalnog proizvoda. Shvaćeno kao objekt, muzičko delo ima različite oblike pojavnosti (instance /engl. instances/, događaje /engl. occurrences/, entitete /engl. entities/ i otelovljenja /engl. embodiments/) – partituru i izvođenje. Dok partitura predstavlja fizičku materijalizaciju muzičkog dela, izvođenje je njegova zvučna aktuelizacija. Ipak, muzičko delo je više od prostog zbira svojih materijalizacija i aktuelizacija – ono opstaje uprkos tome što su partiture uništive, a izvođenja prolazna. Da li je muzičko delo onda *abstractum* koji (poput duše ili brojeva) zapravo ni ne postoji u našem realnom materijalnom okruženju, ali je deo našeg svakodnevnog poimanja sveta? Na koji način i pod kojim uslovima muzičko delo uopšte nastaje, opstaje ili prestaje da postoji?<sup>148</sup>

Muzika je auditivna umetnost doživljena čulom sluha (bilo *spoljašnjim* ili *unutrašnjim*). Posmatrano iz ugla publike – izvor muzike (tj. mesto na kojem ona nastaje i odakle proističe)

---

<sup>148</sup> U ovom potpoglavlju, fokus je na notiranoj zapadnoevropskoj umetničkoj muzici. Nešto drugačiji pristup ima Stiven Dejvis koji kritikuje ontologiju muzike zbog veoma ograničenog raspona muzičkih primera, prepoznajući nekoliko vrsta muzičkog dela. Neka od njih su predviđena za izvođenje uživo (i kao takva zahtevaju intervenciju izvođača; poput Betovenovih simfonija), dok druga nisu (poput elektronske muzike, pa čak i one pisane za pijanole, muzičke kutije i sl). Dejvis tako razlikuje čak šest kategorija muzičkog dela: 1) improvizaciju, 2) živo izvođenje dela namenjenih živom izvođenju, 3) studijsko izvođenje dela namenjenih živom izvođenju, 4) dela osmišljena za studijsko izvođenje (poput komercijalnih rok pesama), 5) dela namenjena reprodukciji (engl. *playback*), ali ne i izvođenju, i 6) čisto elektronska dela namenjena isključivo reprodukciji (Alperson, 2004, str. 271; S. Davies, 2003b, str. 34–40).

nije partitura, već izvođenje. Pored čujnosti, muzičko delo, dakle, karakteriše i svojstvo izvodljivosti. Kao *izvodljivo delo*, ono je predviđeno za javno izvođenje, mada ne gubi svoja unutrašnja svojstva ni izvođenjem u privatnom okruženju. Muzičko delo je jedinstveno, ali paradoksalno – ono istovremeno *dopušta* i ponovljivost i višestrukost (različitost). Prema teoriji Dejvida Dejvisa (2011, 2018), muzička umetnost je tipičan primer *klasične paradigme* koja podrazumeva *višestruka umetnička dela* (engl. multiple artworks) i njihova (različita) izvođenja – kao izvođenja *nečega* (str. 87; str. 46). To *nešto* [muzičko delo] predstavlja strukturisani niz zvukova definisan od strane kompozitora, ali – usled nedovoljnosti partiture – izvođači imaju određenu slobodu da, kroz ličnu interpretaciju, istaknu različite aspekte muzičkog teksta.<sup>149</sup> Ako uzmemo u obzir tu slobodu, originalnost i lični stil izvođača, stvara se utisak da u zapadnoevropskom muzičkom diskursu često govorimo o dva umetnička dela – muzičkom delu i izvedbi.<sup>150</sup> Upravo ta višestrukost izvođenja u umetničkoj muzici predstavlja okosnicu ontoloških rasprava o prirodi i svojstvima muzičkog dela (D. Davies, 2011, str. 48).

U proteklih nekoliko decenija, pitanje ontološke prirode muzičkog dela nanovo je prouzrokovalo intenzivnu, dinamičnu, (nadasve) inspirativnu debatu u filozofskim i muzikološkim krugovima; međutim, ni nagli porast teorija nije doveo do konsenzusa po pitanju postojanja, svojstava i oblića muzičkog dela – naprotiv. Nemoguće je predstaviti čitav spektar teorijskih strujanja na temu ontologije muzičkog dela u jednom potpoglavlju; stoga, nudim *samo* pregled najznačajnijih i najprovokativnijih primera i predstavnika, uz *(meta)ontološku* problematizaciju ključnih pitanja, s ciljem podsticanja daljih razmišljanja na datu temu. Osnovni motiv iza takvog pristupa – *(meta)ontološkog* u smislu istraživanja o ontologiji muzičkog dela i interpretiranja značenja različitih ontoloških tvrdnji – jeste identifikacija, problematizacija i razjašnjavanje brojnih filozofskih pitanja o prirodi muzičkog dela, ali i našem poimanju istog. Konačno, na kraju potpoglavlja, debati dajem i lični doprinos – u vidu sopstvenog teorijskog okvira za razumevanje ontološke prirode muzičkog dela.

---

<sup>149</sup> Svima nam je dobro poznat ritual odlaska na koncert da bismo čuli određeno muzičko delo, izvođača ili ansambl; ali i iščekivanje i pronalaženje zadovoljstva u novim i drugačijim ozvučavanjima odranije poznatih partitura.

<sup>150</sup> Za razliku od likovnih umetnosti u kojima su umetnička dela konkretni prostorno-vremenski objekti, (izvodljivo) muzičko delo zahteva izvođača u vidu medijatora. Kompozitor u partituri daje uputstva izvođaču koji, u skladu s odgovarajućom praksom datog vremena i posredstvom izvođenja, publici prenosi svojstva muzičkog dela.

Promišljanje dijade partitura↔izvođenje stavljam u kontekst ontologije zapadnoevropske umetničke muzike kojom dominiraju tri (široko definisana) centralna narativa: 1) muzičko delo kao *predmet*, odnosno, *proizvod*, 2) apstraktno muzičko delo kao platonistička tvorevina – (pra)*ideja* ili zvučna struktura (tip/token) i 3) muzičko delo kao zbir svojih materijalnih instanci (nominalizam) – kojima posvećujem stranice koje slede.

## §

*Činjenica da, u filozofskom smislu, komponirani tonski komad predstavlja, bez obzira da li se izvodi, gotovo umjetničko djelo, ne treba da nas sprječava da podvojenost muzike na kompoziciju i reprodukciju, jednu od najdalekosežnijih specijalnosti naše umjetnosti, uvažimo u svakom slučaju kad ona doprinosi da se fenomen objasni.*  
Eduard Hanslik (/Eduard Hanslick/; 1854/1977, str. 114–115).

Prema jednom od ključnih muzikoloških koncepata druge polovine XX veka – paradigmi *reprodukcije* – autonomno muzičko delo zasnovano je na notaciji<sup>151</sup> – muzika je sadržana u partituri i *samo* reprodukovana u izvođenju kao njenom zvučnom modalitetu. Partitura tako predstavlja *locus* muzičkog dela, a muzika nastaje direktnim *ozvučavanjem* i *eksternalizacijom* partiture – dakle, nema mesta kreativnosti izvođača.

Kao što je već objašnjeno u uvodnom delu ovog poglavlja, opšteprihvaćeni i ultimativni autoritet partiture nije oduvek dominirao muzičkim diskursom i muzičkom praksom; ipak, zapadnoevropska (notirana) umetnička muzika zasnovana je na konceptu muzičkog dela. Iako ideju o muzičkom delu možemo da pratimo još od XVI veka, ona se iskristalisala tek u XVIII i u XIX veku<sup>152</sup> – kao posledica i romantičarske estetike, ali i odvajanja uloga kompozitora i izvođača – da bi u XX veku (trajna) partitura koja reprezentuje muzičko delo dobila potpuni ontološki prioritet nad (efemernim) izvođenjem i kao takva postala osnova muzikoloških istraživanja. Paradoksalno, iako je muzika izvođačka umetnost, koncept muzičkog dela dominirao je (istorijskom) muzikologijom u prethodna dva veka, kao tekstualna paradigma. Posledično, formiran je muzički kanon, a izvođačima je nametnuta etička obaveza *vernog* izvođenja notnog zapisa u vidu *Werktreue* i *Texttreue* ideala (Christensen, 2015, str. 197), čime

---

<sup>151</sup> Veoma pojednostavljeno – zahvaljujući notaciji, kompozitor beleži muziku pri čemu nastaje notni zapis, dok partitura daje identitet muzičkom delu i tako predstavlja osnovni izvor informacija izvođaču.

<sup>152</sup> Sve do kraja XVIII veka, notacija (kakvu su tada poznavali i koristili) nije mogla precizno da prenese kompozitorova uputstva izvođaču. Čak i u situacijama kada su partiture postojale, to su uglavnom bili zapisi određenih izvedbi, osmišljeni kao vežbe za razvijanje izvođačkih veština drugih muzičara.

je izvođaču umnogome umanjena kreativna sloboda. Ilustracija 1<sup>153</sup> prikazuje jednosmerni sistem komunikacije od kompozitora do slušaoca, pri čemu je izvođač *samo* medijator i njegova uloga podrazumeva *samo* tačnost i preciznost *reprodukcovanja* kompozitorovih zamisli i notnog zapisa, dok Ilustracija 2 predstavlja paradigmu reprodukcije muzičkog dela kao proizvoda – iako je naizgled okrenut publici, izvođač zapravo svu pažnju usmerava na ostvarenje kompozitorovih zamisli i izvođenje muzičkog dela kao proizvoda, ne izlazeći iz tog *začaranog* kruga.



Ilustracija 1 Jednosmerni sistem komunikacije od kompozitora, preko izvođača, do publike



Ilustracija 2 Paradigma reprodukcije muzičkog dela kao proizvoda

U skladu sa činjenicom da je percepcija partiture kao muzičkog dela proizvod tek klasicizma i romantizma, a da je uz pojedine savremene kompozicione tehnike XX veka ona iznova počela da gubi apsolutni suverenitet,<sup>154</sup> možemo da zaključimo da je ideja partiture kao završenog i potpunog muzičkog dela bila neprikosnoveni diskurs zapravo u izrazito kratkom istorijskom periodu.<sup>155</sup> Na ovim osnovama, Lidija Ger razvila je svoju uticajnu teoriju da muzičko delo nije *predmet*, već (izuzetno koristan) *koncept* koji postoji samo u našoj uobrazilji; štaviše, opseg/doseg klasične paradigme značajno je manji nego što smo mislili. Prema konceptu muzičkog dela, izvođač treba da bude *potčinjen* i *veran* nepromenljivoj, fiksiranom

<sup>153</sup> Radi lakšeg razumevanja, u daljem tekstu nudim sopstvene (pojednostavljene) vizuelizacije ključnih ontoloških pristupa definisanju pojma muzičkog dela.

<sup>154</sup> Muzička avangarda je podrila status partiture, ne samo uvođenjem slučajnosti u proces komponovanja i izvođenja, već i preopterećivanjem zapisa – čineći je, katkad, *neodsvirljivom*.

<sup>155</sup> Zaista, možemo li da govorimo o zaokruženom muzičkom delu u ekstremnim primerima slobodne improvizacije, aleatorike ili intuitivne muzike? – uzmimo za primer Štokhauzenov *Aus den sieben tagen* koji se sastoji samo od tekstualnih uputstava izvođaču kako da izvodi.



muzičkom delu opredmećenom u partituri. Ipak, imajući u vidu da se ovaj koncept zapravo razvio tek krajem XVIII veka, Lidija Ger (1992) ističe da on pre toga nije imao nikakvu ulogu u regulisanju muzičke prakse – tj. nije imao tzv. *regulativnu silu* (engl. *regulative force*), u smislu oblikovanja društvenih normi u okviru muzičke prakse. Iako smo skloni tome da i kompozicije iz ranijih perioda percipiramo kao muzička dela – prema njenim rečima – dotadašnja muzička praksa bila je zasnovana na prilagodljivoj i funkcionalnoj muzici, dozvoljavajući otvorenu razmenu muzičkog materijala – u fokusu nisu bila muzička dela, već pojedinačna izvođenja kao direktan rezultat kompozitorske delatnosti (str. 185–186). Ovakva konstatacija – da zapadnoevropska umetnička muzika nije bila izvođačka umetnost sve do XIX veka – naišla je na oštru Kivijevu osudu; smatrajući ovu ideju nepodnošljivom, on tvrdi da odnos izvođenje-delo možemo da primenimo i na muzičku praksu XVIII veka, budući da je i (tada favorizovana) improvizacija zahtevala i podrazumevala koncept unapred planirane i pripremljene muzike prema kojem se može meriti (D. Davies, 2011, str. 92–93; 2018, str. 45; Kivy, 1995, str. 262–263).

Ali, vratimo se još malo partituri. S jedne strane, ona za kompozitora predstavlja osnovni medij za beleženje i čuvanje muzike, dok je izvođaču, s druge strane, primarni (katkad jedini) izvor informacija. Koliko otkriva, partitura podjednako i skriva. Koliko god se kompozitor trudio da detaljno zabeleži (svoju) muzičku ideju, njegove mogućnosti su veoma ograničene notacijom, budući da emocionalno nabijenu auditivnu umetnost mora da sažme u partituru kao visoko-strukturisani vizuelni prikaz i poredak (Sinn, 2013, str. 1). Nesumnjivo – partituru treba što verodostojnije izvoditi, ali ne sme se prevideti ni činjenica da je ona (čak i u svojoj najvećoj preciznosti) ipak aproksimativna, nepotpuna i nepouzdana. Partitura iz tog razloga podrazumeva određeni stepen razumevanja i znanja od strane izvođača. Kako je Flajšer (2015) naglasio:

„Naš problem – ili bolje rečeno, naš najveći izazov – jeste to što su sve note podjednako crne. Dakle, mi moramo da odlučimo šta je važno, a šta nije važno. Mi moramo da odlučimo šta je punilo, a šta ono esencijalno. Ako možemo da napravimo većinu ovih izbora pre nego što dođemo do instrumenta, mi već imamo zvuk u unutrašnjem uhu”<sup>lxxiv</sup> (str. 170, prevela JM).

Na osnovu toga možemo da zaključimo da – upravo zahvaljujući manjkavostima partiture koje uvek – čak i najpedantnijem i najvernijem izvođaču – ostavljaju bezbroj

interpretativnih mogućnosti (po pitanju tempa, boje, dinamike, rubata, vibrata, fraziranja itd) – niti partitura predstavlja fiksirano i zaokruženo muzičko delo, niti izvođenje ima samo reproduktivnu funkciju, već u okviru dijade partitura↔izvođenje ono predstavlja svojevrsni kreativni proces akustičnog oblikovanja muzičkog dela.

Dakle, i pored toga što su muzikolozi i teoretičari uglavnom zaokupljeni partiturom, ona zapravo predstavlja set određenih uputstava za izvođače, tj. *skicu* onoga što treba čuti.<sup>156</sup> Poistovećivanje muzičkog dela s partiturom je, stoga, u velikoj meri prevaziđeno kao obmanjujuće, budući da ona ne određuje (u potpunosti) šta muzičko delo *jeste*. Osim toga – za razliku od partiture – muzičko delo jeste (i mora biti) čujno.<sup>157</sup> Ontološki status izvođenja uglavnom nije sporan (budući da ono pripada sferi fizičkih, perceptibilnih entiteta), ali njegovo poistovećivanje s muzičkim delom u literaturi je često osporavano, što mnoge autore dovodi do zaključka da su muzička dela apstraktni entiteti, koji postoje nezavisno od izvođenja (Predelli, 1995, str. 338).

## §

*Izvedba u muzici dolazi iz onih slobodnih visina iz kojih je i sama tonska umetnost sišla među nas. Tamo gde ovoj pretili da postane zemaljska, izvedba je mora uzdići i pomoći joj da se vrati u izvorno „lebdeće” stanje.*  
Feručo Buzoni (1907/2014, str. 25)

Da li onda muzičko delo kompozitor *otkriva* ili *stvara*? Ovo pitanje nas dovodi do drugog važnog ontološkog koncepta – *platonizma* – prema kojem muzičko delo jeste apstraktna, manje-više platonistička tvorevina. Za italijanskog kompozitora, pijanistu i teoretičara Feruča Buzonija, jednog od začetnika platonizma, muzika prevazilazi prostorno-vremensku stvarnost; izvan (ili iznad) mogućnosti čulnog opažanja ona opstaje u slobodnim visinama u lebdećem stanju: „Muzika je dete [...]. A dete – ono lebdi! Ne dodiruje stopalima tlo. Ne podleže sili gravitacije. Gotovo da je bestelesno. Njegova materija se providi. Ono je zvučni vazduh. Ono kao da je Priroda sama. Ono je slobodno” (1907/2014) (str. 10). Tako shvaćeno, *carstvo muzike* jeste transcendentni prostor nadiskustvenog, u kojem sve melodije odjekuju istovremeno i aistorijski (bez obzira na to da li ih je čovek ikada čuo ili ne); ono

---

<sup>156</sup> Kao što je američka filozofkinja Džo Elen Džejkobs (1990) ukazala – u arhitekturi ne posvećujemo toliku pažnju skicama i nacrtima kao delima (str. 76).

<sup>157</sup> Štaviše, možemo da poznamo određeno muzičko delo čak i da nikada ne vidimo njegovu partituru.

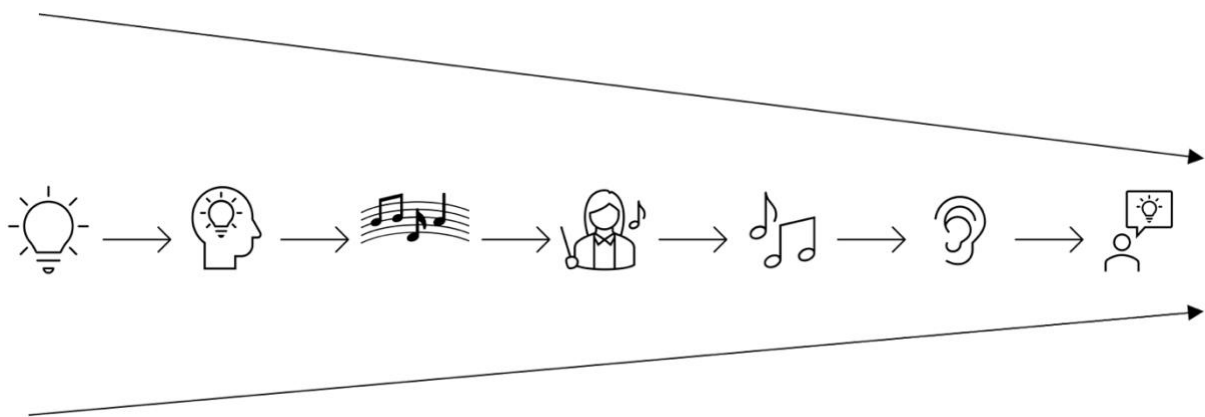
predstavlja nepresušni izvor i *skladište* melodija iz kojeg kompozitori crpu *sirovi poetski materijal* za komponovanje (Habron, 2016, str. 35).

Ako delo postoji *tamo negde* (između različitih izvođenja) i *čeka* izvođača da ga *otkrije*, onda postoji i pre notiranja; a ako delo postoji pre procesa komponovanja, onda i kompozitor mora da ga *otkrije*, a ne da ga stvori. U osnovi muzike je, dakle, (platonistički) večna i nedokučiva *ideja*. Partitura tako predstavlja transkripciju originalne ideje (koja ostaje u etru), dok muzika (kroz notni zapis) gubi svoj originalni oblik. Prema filozofu Ivanu Fohtu (Ivan Focht/; 1980), platonistička je svaka filozofija umetnosti koja umetnika ne smatra stvaraoцем, već otkrivaocem nečega što je postojalo i pre njega: „Prava originalnost je dakle jedino na strani unikatne, nenapisane ali idealno postojeće pramuzike, dok je svaki umjetnikov zapis već jedna kopija, odnosno, platonistički rečeno, participacija na ideji. Komponiranje je u stvari neizbježno mijenjanje ili, čak, kvarenje originala” (75–76).

Inspirisan Buzonijem (1907/2014) – koji u svom *Nacrtu za jednu novu estetiku muzike* nije pravio ontološku razliku između partiture i izvođenja (smatrajući da su oba transkripcije apstraktno misli i ideje; str. 28–29) – Foht (1980) pristupa ontologiji muzike s neoplatonističkog stanovišta, definišući više različitih modusa postojanja muzike (nekih čak i pre fiksiranja u partituri):

„Jedno je ideja muzike, muzika po sebi ili ‘pramuzika’. Drugo je otkrivanje jednog njenog isječka ili odjek muzike po sebi u unutarnjem sluhu kompozitora. (Moramo pretpostaviti da se samo jedan mali dio pramuzike ‘objavio’ pojedinim muzičarima tokom povijesnog vremena). Treće je prevođenje jednog vida te unutarnje muzike ili partitura, notni zapis. Četvrto je tumačenje tog zapisa u svijesti dirigenta ili interpretatora, koncepcija izvedbe. Peto je prevođenje tog tumačenja u tehnički medij ili sama izvedba. Šesto je akustička percepcija te izvedbe ili njeno fizikalno registriranje u uhu slušaoca. [...] Sedmo je auditivni izbor ili nesvjesni odbir iz cjeline koja je primljena. Osmo je dovođenje do svijesti odabranih odlomaka ili psihičko primanje. Deveto je muzički doživljaj ili estetsko primanje (pomiješano s asocijacijama). Cijeli povijesni proces muzike, njen ulazak u realno vrijeme i trajanje u njemu, počinje, dakle, i završava s unutarnjim sluhom – prvo kod kompozitora, na kraju kod slušaoca” (str. 78–79).

Drugim rečima, idealna muzika je apstraktna ideja koja se kompozitoru ukazuje u unutrašnjem sluhu; on je zapisivanjem *prerađuje* i *kvari* (budući da zbog nesavršenosti notacije ne može u potpunosti verno da je zapiše), nakon čega se dalje prerade (Platonovim rečima: *kopije kopija*) samo umnožavaju dodatnim *participacijama na ideji* od strane dirigenata, interpretatora i slušalaca. Ilustracija 3 prikazuje *kvarenje* originala – od početne ideje (tj. *pramuzike*), zatim njenog odjeka u unutrašnjem sluhu kompozitora, preko prevođenja muzike u notni zapis, tumačenja od strane interpretatora, izvođenja kao zvučne realizacije i unutrašnjeg sluha slušaoca.



Ilustracija 3 *Kvarenje* originala – od početne ideje kompozitora do unutrašnjeg sluha slušaoca

Da li je onda uopšte moguće dokučiti pramuziku koja *tamo negde* večno počiva kao *ideal*, čekajući da bude otkrivena? Možemo li zaista da govorimo o Bahovim partitama, Betovenovim simfonijama ili Šopenovim mazurkama kao o muzici koju su pomenuti autori *samo otkrili* ili je njihova zasluga u postajanju/postojanju navedenih kompozicija ipak neuporedivo veća?

U svojoj *Ontologiji umetnosti*, poljski filozof Roman Ingarden (/Roman Ingarden;/ 1991) pristupio je ovoj problematici na nešto drugačiji način. Muzičko izvođenje je, po njemu, akustični *proces* (sled *slušnih opažaja*) koji se – smešten u prostoru – razvija u vremenu; svako muzičko izvođenje se razlikuje od ostalih ne samo svojom individualnošću, već i svojim prostorno-vremenskim kontekstom. S druge strane, muzičko delo „ima *jedan jedini* poredak postupnosti svojih delova”; nasuprot *mnoštvu* svojih eventualnih izvođenja, ono [muzičko delo] je *predmet* koji traje u vremenu, ali bez prostorne lokalizacije. Naglašavajući razliku ne samo između muzičkog dela i izvođenja, već i između muzičkog dela i partiture, Ingarden je muziku

uporedio sa jezikom. Poput znaka koji se razlikuje od predmeta koji označava, partitura i muzičko delo koje je njome označeno *nisu jedno isto* – delo poseduje osobine koje partitura nema, i obrnuto (npr. pod muzičkim delom podrazumevamo i zvukove, njihove tonalne osobine itd) – s tim što je odnos partiture i muzičkog dela značajno *labaviji* od odnosa jezika i književnog dela. Kao rezultat stvaralačkih psihofizičkih delatnosti autora, partitura na određeni način pruža identitet delu, ali ne predstavlja ništa više do njegov *shematski prikaz*; samo neke karakteristike muzičkog dela bivaju *zabeležene* pomoću notnog sistema, dok ostale bivaju prepuštene izvođaču. Upravo zbog te neodređenosti i nepreciznosti, Ingarden je muzičko delo smatrao *čisto intencijskim predmetom*:

„Samo delo, određeno u stvaralačkim aktima i fiksirano u pogledu nekih pojedinosti u partituri jeste tvorevina koja do te mere iskoračuje van pojedinih autorskih izvođenja, da u odnosu prema njima predstavlja izvestan ideal koji u njima samima ne mora biti realizovan. A taj ideal – s trenutkom završavanja stvaralačkog procesa – nije nam dostupan na drugi način do samo *posredno* uz pomoć nota ili uz pomoć izvedbi koje ga u izvesnoj meri ovaploćuju, ali bez jamstva da verno čuvaju sve njegove detalje. Između izvedbi i dela, naime, nema ni jedne neophodne neposredne veze. Ne može da bude ni prosto podržavano, jer za uzor može da služi ili nepotpun izvođački propis dat u partituri, ili neki njegov vid, kakav dobija u tuđem (ma i autorskom) izvođenju – vid možda iskrivljen ili možda jednostran i koji ne iscrpljuje mogućnosti kakve delo sadrži. Na taj način konačno imamo mnogo oblika ‘realizacija’ jednoga istog dela u mnogim izvođenjima, između ostalih i autorskih” (str. 10–15, 25–26, 82).

Sažimajući Fohtove i Ingardenove teorije, Šuvaković (2016) definiše platonizam kao „rešenje bipolarne ontologije muzike [koje] ukazuje da se pojedinačna izvođenja muzičkog dela i njihove reference prema partituri dela odnose prema idealnom modalitetu dela: ‘pramuzici’, ‘ideji muzike’ ili ‘predmetu koji traje u vremenu’”. Prema Ingardenovoj filozofiji, muzičko delo je tako zasnovano na „metafizički pretpostavljenom konceptu” *idealnog dela* ili autorove originalne *izvedbe* (u smislu izuzetne ili uzorne izvedbe) na koje mogu da se ugledaju svi ostali izvođači u svom traganju za uzorom, dok je prema Fohtu delo zasnovano na „metafizički projektovanoj koncepciji” *ideje* ili *pramuzike* „iz koje izvire modaliteti muzičkog dela” (str. 31, 189).

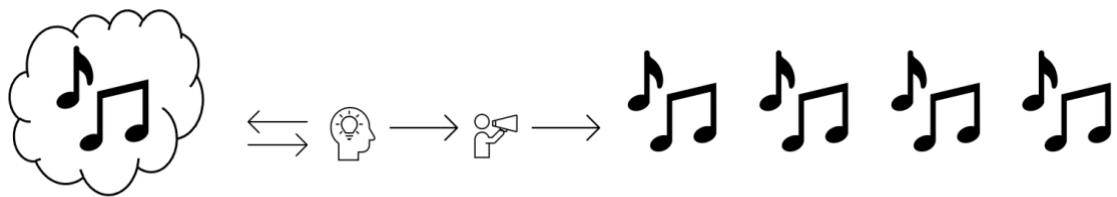
Iz svega navedenog, zaključujemo da platonizam muzici daje metafizički status sličan religiji, poništavajući na neki način vreme i kontekst, privilegujući apstraktno muzičko delo nad njegovom notnom i zvučnom reprezentacijom. Muzika tako prevazilazi svoje vreme i kontekst i nijedna izvedba se ne podudara s idealom (Butt, 2002, str. 56).

## §

[...] jednom kada je usaglašeno da određena umetnička dela nisu fizički objekti, naredni problem koji se javlja, a koji se može postaviti pitanjem: *Kakve su to stvari?, jeste suštinski logičan problem. Reč je o određivanju kriterijuma identiteta i individuacije koji odgovaraju, recimo, muzičkom delu ili romanu.*<sup>lxxv</sup>  
Richard Volhajn (1980, str. 74)

U skorije vreme, brojni filozofi definisali su muzičko delo kao *zvučnu strukturu* – apstraktan i večan objekt određen partituroom i povezan s konvencijama izvođačke prakse – budući da ne postoji konkretna pojedinost (partitura ili izvedba) s kojom bi mogli verodostojno da ga poistovete. Prema jednoj takvoj (veoma uticajnoj) platonističkoj teoriji, muzičko delo kao *tip* (engl. type) kompletno je u svom apstraktnom obliku, dok su njegova izvođenja – *tokeni* (engl. token) – izvan samog dela. Zagovornici ove teorije nadovezuju se na britanskog filozofa Ričarda Volhajma (1980), koji je svoju ideju predstavio u delu *Umetnost i njeni predmeti* (Art and its Objects), prema kojoj umetničke slike i skulpture (kao pojedinačna dela) predstavljaju fizičke predmete, dok su višestruka umetnička dela tipovi, čije instance nazivamo tokenima – budući da je njihov međuođnos zasnovan na ponovljivosti (str. 74). Tip je dostupan putem instanci/tokena, ali postoji i nezavisno od njih. Tako shvaćena, muzička dela (kao zvučne strukture) jesu apstraktni i nepromenljivi objekti, tj. *većni tipovi* (engl. eternal types) koji postoje oduvek i zauvek – ne mogu biti ni stvoreni, ni uništeni. Ako muzička dela kao tipovi postoje u svojoj potencijalnosti između izvođenja, onda ona postoje i pre čina komponovanja. Iz takvog pristupa proističe zaključak da komponovanje nije čin *stvaranja*, već *otkrivanja* – poput naučnih otkrića (npr. Edisonovih izuma ili Pitagorine teoreme; Kivy, 1987, str. 248) – budući da apstraktni objekti ne mogu da stupe u uzročno-posledične odnose (Dodd, 2000, str. 431; 2002, str. 380). Takve već postojeće, nestvorive zvučne strukture pažnju sa *stvorivosti* (engl. creatability) muzičkog dela u potpunosti preusmeravaju na njegovu *ponovljivost* (engl. repeatability). Zagovornici ove teorije tako poništavaju značaj kompozitora kao stvaraoca i akcenat stavljaju na svojstva muzičkog dela koja su sadržana u partituri i izvođenju. Ilustracija

4 prikazuje muzičko delo kao večni i apstraktni tip, komponovanje kao čin otkrivanja već postojećeg dela i izvođenja kao njegove tokene.

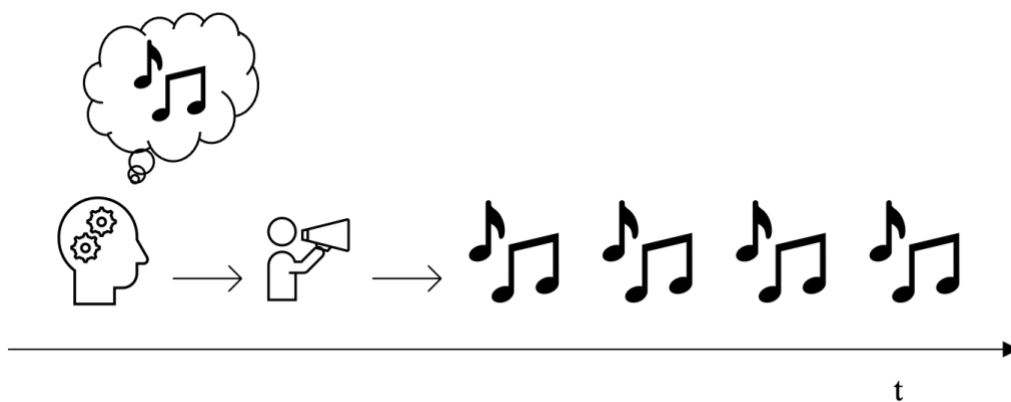


Ilustracija 4 Muzičko delo kao večni i apstraktni tip

Ipak, ne slažu se svi autori oko toga koji tip *tipa* najviše odgovara fenomenu muzičkog dela. Za razliku od brojnih primera tip/token odnosa u svakodnevnom životu (npr. reči/pisane reči, novca/banknota) u kojima tokeni moraju da ispune brojne uslove da bismo uopšte mogli da ih smatramo tokenima određenog tipa, višestruko izvodljivo muzičko delo je specifično po tome što i izvođenja koja ne ispunjavaju baš sve uslove *ispravnog* izvođenja (npr. sadrže i pokoju pogrešnu notu) ipak smatramo njegovim tokenima. Imajući to u vidu, američki filozof Nikolas Volterstorf (/Nicholas Wolterstorff/; 1975) definisao je muzičko delo kao *norma-tip*, odnosno, *norma-vrstu* (engl. norm-type, norm-kind). Ovu teoriju dodatno je razvio Džulijan Dod (/Julian Dodd/; 2000), ističući da su muzička dela normativna u smislu da sadrže uputstva za izvođače kako da ih pravilno izvedu, tj. uslove koje njihovi (ispravni) tokeni moraju da ispune – tipovi postoje samo kada postoje njihova odgovarajuća svojstva: „identitet tipa je fiksiran uslovom koji token mora da ispuni da bi bio token tog tipa”<sup>lxvii</sup> (str. 435).

Prema predstavnicima *čistog sonicizma* (engl. pure sonicism; kao što su Piter Kivi i Rodžer Skruton), izvođenje smatramo pravilno oblikovanim tokenom određenog tipa samo na osnovu toga kako ono zvuči, tj. na osnovu zvučnih i strukturalnih kvaliteta kao što su harmonija, melodija, visina tona, ritam itd (Dodd, 2007, str. 201; Kivy, 1987). S druge strane, tzv. *tembralni sonicisti* (engl. timbral sonicists; poput Džulijana Doda i Džerolda Levinsona) – kao *liberalniji platonisti* (Gracyk, 1997, str. 140) – jednim od najvažnijih uslova za određivanje izvođenja kao pravilno oblikovanog tokena ističu tembr, dok tzv. *instrumentalisti* (Levinson i Stiven Dejvis) insistiraju na tome da estetski i umetnički kvaliteti određenog dela mogu da se prenesu isključivo uz korišćenje predviđenih, originalnih instrumenata. Drugim rečima, da bi izvođenje bilo token, nije dovoljno da izvođač tačno odsvira određeni niz tonova, već i da ih odsvira na određenom instrumentu (D. Davies, 2011, str. 32–33; Levinson, 1980, str. 16).

Za brojne filozofe ovakvi platonistički stavovi predstavljaju *reductio ad absurdum* ideje o muzičkom delu kao zvučnoj strukturi, budući da poništavaju kreativnu prirodu kompozicionog procesa (kakvog poznajemo u praksi). Oni ih dovode u pitanje, pozivajući se (uglavnom) na *argument stvorivosti* – kako ga je Dod (2002) imenovao i predstavio: 1) zvučne strukture postoje u svakom trenutku; dakle, 2) ako su muzička dela zvučne strukture, onda ne mogu biti stvorena od strane kompozitora; 3) ali muzička dela stvaraju njihovi kompozitori; dakle, 4) muzička dela nisu zvučne strukture (str. 381). Dokle god muzičko delo posmatramo kao zvučnu strukturu, ono ne može biti stvoreno od strane kompozitora jer zvučne strukture kao tipovi ne nastaju s partituroom, već postoje oduvek (Levinson, 1980, str. 7). Ideja da određeni instrument i zvučna sekvenca (u svojim bezbrojnim mogućim pojavnostima) mogu da postoje i pre komponovanja određenog dela upućuje na to da sonicisti i instrumentalisti zastupaju teoriju da kompozitor ne stvara svoje delo, već ga otkriva u određenom trenutku njegove *večnosti*. Upravo to zanemarivanje konteksta u kojem umetnik *stvara* Levinson zamera i sonicistima i instrumentalistima, zastupajući atipičan platonizam – tzv. *kontekstualizam* (engl. contextualism). Prema Levinsonu (1980), muzičko delo mora biti takvo 1) da ne može postojati pre komponovanja od strane kompozitora; zatim, 2) kompozitori iz različitih muzičko-istorijskih konteksta mogu da odrede identične zvučne strukture, ali to će biti različita muzička dela; i 3) specifična sredstva izvođenja ili proizvodnje zvuka predstavljaju njegov sastavni deo (str. 10–19). Tako shvaćeno, muzičko delo je apstraktni objekt (tip) koji je stvoriv i nastaje delatnošću kompozitora, u određenom istorijsko-umetničkom kontekstu (koji mu daje estetska svojstva) i uključuje sredstva izvođenja. Ilustracija 5 prikazuje muzičko delo kao stvoriv apstraktni tip koji ne postoji pre čina komponovanja od strane kompozitora u određenom vremenu (t), a koji uključuje i sredstva izvođenja.



Ilustracija 5 Muzičko delo kao stvoriv apstraktni tip



Ukoliko verujemo da kompozitori stvaraju sopstvena dela (a ne otkrivaju ih), nikako ne možemo da se složimo sa definicijom muzičkog dela kao norma-tipa – bilo zasnovanog na sonicizmu, bilo na instrumentalizmu (D. Davies, 2011, str. 35–36). Štaviše, kritikujući platoniste (prema kojima kompozitor otkriva muzičko delo kao norma-tip – propisanih tembralnih zvučnih karakteristika koje možemo apstrahovati iz skupa izvođenja pozivajući se na praksu date umetničke zajednice), Dejvid Dejvis (2018) postavlja logično pitanje: kako takav propisani skup tembralnih zvučnih karakteristika može da ima bilo kakvu ulogu u našem razumevanju nastanka muzičkog dela budući da je dostupan tek *a posteriori*, konstituisan kroz istu tu praksu (str. 52)?

Pod optužbom da poništava kreativnu ulogu kompozitora u stvaranju dela, Dod (2000, 2002) svoju tip/token teoriju brani isticanjem razlike između *kreativnosti* (engl. creativity) kao kreativnog procesa i *stvaranja* (engl. creation), nadovezujući se (očigledno) na Kivijeve ideje *kreativnog postignuća* (engl. creative achievement; 1987, str. 248). Praveći analogiju s idejom da su misli večni entiteti i da ih mislilac ne stvara već uzima takve kakve jesu (što ne znači da on ne može biti kreativniji i maštovitiji od drugih), Dod pridaje značaj kreativnosti. Po njemu, kompozitor nije kreativan u smislu stvaranja dela kao nečega što ranije nije postojalo, već u smislu kreativnosti u procesu komponovanja dela – kompozicija je vid otkrića, a otkrića mogu biti kreativna. Muzičko delo kao tip oduvek i večno postoji, ali je potreban kompozitor sa ogromnom muzičkom kreativnošću da bi započeo proces koji vodi stvaranju njegovog prvog tokena – da bi otkrio datu zvučnu strukturu i zapisao je, ali ne i stvorio (str. 428; str. 381).<sup>158</sup>

Za razliku od Doda, prema kom je kompozitor očigledno *samo* kreativni *pronalazač* (engl. creative discoverer), bez posebnog statusa stvaraoca (engl. creator) – koji mu je inače dodeljen u našoj umetničkoj praksi (Trivedi, 2002, str. 73, 75) – možemo da kažemo da Levinson kompozitoru *vraća* nepravedno *oduzetu* stvaralačku moć. Pored kreativnosti (engl. creativity), on ističe i značaj stvorivosti (engl. creatability). Nasuprot Dodovom tzv. *antikreacionizmu o apstraktnim objektima* (engl. anti-creationism about abstract objects) – ili, skraćeno, *apstraktnom antikreacionizmu* (engl. abstract anti-creationism) – nalazi se Levinsonov *kreacionizam o apstraktnim objektima* (engl. creationism about abstract objects) –

---

<sup>158</sup> Po istom principu je teorema Pitagorina – on je bio taj kreativni genije koji ju je otkrio i ona će uvek biti povezivana s njegovim imenom.

ili, skraćeno, *apstraktni kreacionizam* (engl. abstract creationism; Caplan & Matheson, 2004, str. 115). Prema Levinsonu, muzičko delo je apstraktno, ali tzv. *naznačeni tip* (engl. indicated type) – za razliku od čiste zvučne strukture, naznačeni tip je kontekstualizovan i stvoriv od strane kompozitora. Drugim rečima, muzičko delo nije čista zvučna struktura, već vrsta univerzalije *spuštena na zemlju* – tzv. *inicirani tip* (engl. initiated type), tj. struktura nastala činom naznačavanja od strane određenog kompozitora, u određeno vreme i u određenom kontekstu, u vidu uputstava izvođaču za pravilno izvođenje: zvučna-struktura-naznačena-od-strane-X-u-dato-vreme-t (D. Davies, 2011, str. 39; Levinson, 1980, str. 19–20; 2011, str. 216). Na taj način, muzičko delo se sastoji od najmanje dve strukture – ono je spoj zvučne strukture i strukture izvođačkih sredstava<sup>159</sup> i kao takvo ne podrazumeva samo partituru, već i pojedinačna izvođenja datog muzičkog dela (Porter, 1996, str. 202).

Levinsonov pristup je inspirisao brojne autore da preispitaju tip/token teoriju i ponude sopstvene alternativne okvire za razumevanje ontologije muzičkog dela. Jedan od primera jeste i teorija prema kojoj muzičko delo nije kompozitorov krajnji proizvod, već sam proces komponovanja – njegova (kompozitorova) *radnja* (eng. action). Kako je britanski filozof Gregori Kari (/Gregory Currie/; 2008) predložio, muzičko delo je *akcioni-tip* (engl. action type) čiji je token kompozitorova kompoziciona radnja, dok je za Dejvida Dejvisa delo sama kompozitorova neponovljiva kompoziciona radnja – kompozitorov kreativni proces stvaranja dela. Muzičko delo tako nije predmet, tj. proizvod *generativnog procesa*, već kompozitorovo *generativno izvođenje* (str. 188). Na taj način, težište sa kreativnog *rezultata* rada kompozitora prebacuje se na sam tok/proces rada, a muzičko delo je entitet sličniji procesu nego proizvodu – ono postaje *dogadjaj* (engl. event). Međutim, i ovaj teorijski okvir ima očigledne i nelogične manjkavnosti – ako usvojimo definiciju da je muzičko delo akcioni-tip (shvaćeno kao čin komponovanja), ne možemo da objasnimo njegovo svojstvo ponovljivosti, štaviše, ne možemo

---

<sup>159</sup> Ipak, ako znamo da je osnovna teza platonizma da se apstraktni objekti ne mogu stvarati i da se kao takva odnosi na sve apstraktne objekte, onda Levinsonova teorija da je muzičko delo naznačena struktura (kao stvoreni apstraktni objekt) nije održiva. Stvorivost kao svojstvo iniciranih tipova u suprotnosti je s osnovnim načelima platonizma i tip/token koncepta. Kako kanadski filozofi Ben Kaplan i Karl Mateson (/Ben Caplan & Carl Matheson/; 2004) ističu, takav isključiv stav bi onda morao da se primeni i na druga apstraktna kreacionistička gledišta: na ostale teorije u filozofiji muzike prema kojima su muzička dela stvoreni apstraktni objekti, zatim na izmišljene likove kao stvorene apstraktne objekte u filozofiji fikcije, ali i na brojeve kao slobodne kreacije ljudskog uma u filozofiji matematike (str. 116).

da ga izvedemo na instrumentu, dok publici u potpunosti oduzimamo mogućnost da ga doživi na koncertu – što je u suprotnosti s našom praksom i poimanjem muzike.

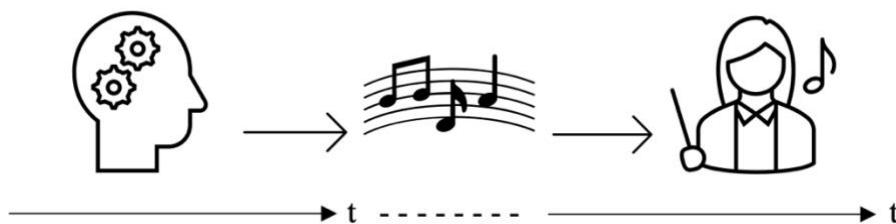
§

*Muzika je zvučni proces; baš kao proces, a ne magnovenje niti zamrznuto stanje,  
ona protiče u vremenu!*  
Hajnrh Neigauz (1970, str. 37)

Na suprotnom kraju metafizičkog spektra u odnosu na platonizam, zagovornici trećeg ontološkog koncepta koji izdvajam – tzv. *nominalizma* (engl. nominalism) – poništavaju *abstractum* i propagiraju *concretum*. Od procesa komponovanja oni nas tako dovode do procesa izvođenja, postavljajući muzičko delo u realan svet određenog vremena i prostora, omogućavajući mu [delu] da se *stvara* – a ne *otkriva* – i to u procesu izvođenja (S. Davies, 1991, str. 27).

Muzika ima vremensku dimenziju. Kao *l'art du temps par excellence* (kako je definisala Žizel Brele /Gisèle Brelet/, a citirala Popović Mladenović; 2015, str. 28), ona *protiče* kroz vreme i *traje* u vremenu – štaviše, ona *stvara* vreme – iako joj permanentnu egzistenciju omogućava zapis. Povezujući je sa fizikom (više nego sa matematikom), Leon Flajšer (2015) muziku je definisao kao *horizontalnu aktivnost* – „ona ide od tačke A do tačke Z, ali tačka Z je udaljena dva minuta, odnosno sat i po, kao u Malerovoj simfoniji. Dakle, to je kretanje”<sup>lxxvii</sup> (str. 170, prevela JM). Ako je muzika umetnost izražena u vremenu (nem. *Zeitkunst*) – tj. događa se u vremenu (Barenboim, 2016, September 30, 06:20–06:22) – kako je ikada samo partitura mogla da bude percipirana i definisana kao muzika i muzičko delo? – tim pre što muzika ni ne mora da bude notirana da bi postojala (najpre je postojao samo zvuk, notacija je naknadni izum). Odgovor na ovo pitanje može biti lingvističke prirode, budući da termin *izvođenje* zahteva objekat (izvođenje *nečega*) i tako nas (pogrešno) navodi da muziku percipiramo kao proizvod, a ne kao proces – muziku *i* izvođenje, a ne muziku *kao* izvođenje (Cook, 2001a, par. 2). Prema rečima britanskog pijaniste i muzikologa Petera Hila, partiture zbilja pružaju informacije o muzici (neke preciznije od drugih), ali muzika je umetnost čitanja između redova – muzika je nešto zamišljeno (od strane kompozitora, zatim i izvođača), naposljetku prenesena u zvuku (2002, str. 129, 132). Upravo te *praznine* između redova partiture (tj. muzičkog teksta) – Kukovim (2007b) rečima: njeno *simboličko siromaštvo* (engl. symbolic poverty) – pružaju brojne mogućnosti za kreativne interpretacije; svaki put iznova slušamo *istu*

muziku jer ona zapravo nikad nije ista – „svako izvođenje kombinuje sigurnost poznatog (aspekt ‘reprodukcije’) sa šokom novog, ili ako ne to, onda barem osećaj da nikada ne znate tačno šta će se dogoditi dok se to ne dogodi” (str. 303). Upoređujući muziku s vizuelnim umetnostima – u kojima je praksa fokusirana na stvaranje umetničkog dela i njegovu prezentaciju – američki filozof Aron Edidin (/Aron Edidin/; 2012) zaključuje da je muzika potpuno drugačija, budući da partituru percipiranu kao zaokruženo umetničko delo ne možemo da izložimo publici – da bi estetski obogatila svet, muziku treba čuti. Prema Edidinu, dakle, krajnji umetnički proizvod komponovanja nije kompozicija u smislu partiture/muzičkog dela, već njena izvedba i „[...] komponovanje treba shvatiti kao neku vrstu planiranja izvođenja”<sup>lxxviii</sup> (str. 4–5, prevela JM). Kako Kuk (2000b) ističe, upravo u tome i jeste paradoks muzike – mi je doživljavamo kroz vreme, ali da bismo mogli njom dalje da manipuliramo, moramo da joj ukinemo vremensku dimenziju i u tom smislu da je falsifikujemo (str. 64–71). Tek u procesu izvođenja, muzika ponovo dobija svoju vremensku dimenziju. Ilustracija 6 prikazuje ukidanje vremenske dimenzije muzici prilikom notiranja, odnosno vraćanje vremenske dimenzije muzici prilikom izvođenja.



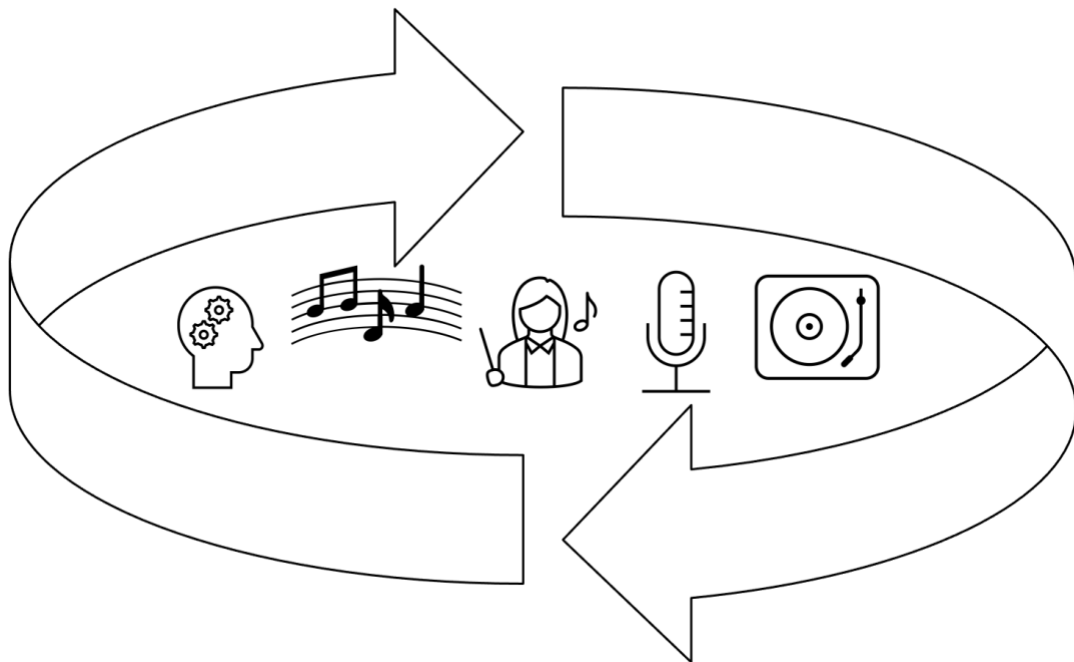
Ilustracija 6 Ukidanje/vraćanje vremenske dimenzije muzici

Prema Nelsonu Gudmanu (Nelson Goodman), istaknutom američkom nominalisti, muzičko delo ne definišu njegova imanentna svojstva, već ga tvori *skup* (engl. set) izvedbi u savršenom skladu s partiturom (kao što je citirao Svinkin; 2015, str. 59). Nominalisti, dakle, muzičko delo percipiraju i definišu kao sastavni, integralni deo muzičke prakse i na neki način kao odnos između materijalnih entiteta koji ulaze u praksu i materijalnih stanja stvari koje nastaju u toj praksi (D. Davies, 2018, str. 51). Na taj način, oni istovremeno prepoznaju stvaralačku moć i kompozitora, i izvođača. Takvo isticanje značaja izvođača i izvođenja u

kreativnom procesu stvaranja značenja muzičkog dela – od strane savremenih muzikologa – predstavlja pravu prekretnicu u muzikološkom diskursu.<sup>160</sup>

Dejvid Dejvis (2018) autore nominalističkih ontoloških shvatanja grupiše u tri teorijska pravca, a to su: 1) *materijalizam* (engl. materialism), 2) *eliminativizam* ili *eliminativni materijalizam* (engl. eliminativism) i 3) *fikcionalizam* (engl. fictionalism; str. 53).

Za materijaliste, muzička dela predstavljaju *konstrukte* – konkretne celine sačinjene (ili barem ontološki zavisne) od različitih materijalnih manifestacija muzičkog dela koje su deo postojeće muzičke prakse (npr. od stvaralačke delatnosti kompozitora, preko partitura, do zbira izvedbi kao zasebnih umetničkih dela, snimaka itd). Ilustracija 7 prikazuje muzičko delo kao materijalistički konstrukt – sačinjen od različitih materijalnih manifestacija koje su deo postojeće muzičke prakse.



Ilustracija 7 Muzičko delo kao materijalistički konstrukt

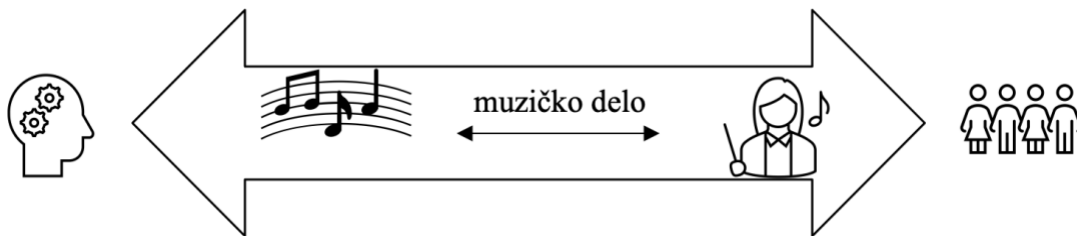
---

<sup>160</sup> Do pojave tzv. muzikologa *blasfemičara* (kako sam ih definisala u potpoglavlju 2.1.3), retko su izvođači bili percipirani kao stvaraoci muzičkog značenja.

Po uzoru na Levinsona, američki pijanista i teoretičar Džefri Svinkin bavi se prirodom muzičkog dela i *ulogom izvođača* (engl. performer's role), takođe smeštajući interpretaciju unutar okvira samog dela. Prema njemu, muzičko delo se sastoji od 1) partiture – odnosno, tonских i ritmičkih svojstava koje ona denotira, 2) strukturnih i emotivnih značenja koja ta svojstva konotiraju i 3) izvođenja kao zvučne realizacije pomenutih denotiranih svojstava i aktuelizacije konotiranih značenja. Za potrebe detaljnijeg definisanja odnosa partiture i izvođenja, Svinkin (2015) kao primer uzima temu s varijacijama, pri čemu partituru upoređuje sa temom, a interpretacije sa varijacijama – ukratko: izvođenje-kao-varijacija realizuje denotacije partiture-kao-teme i aktuelizuje njene strukturne i emocionalne konotacije. Izvođenje tako predstavlja konstitutivni i određujući deo muzičkog dela koje se neprestano razvija: „Partitura-kao-tema konceptualno prethodi izvođenju-kao-varijaciji u smislu da definiše određene ključne karakteristike koje identifikuju kompoziciju kao takvu. Međutim, kao što su varijacije deo kompozicije koliko i tema, tako su i izvođenja deo dela koliko i partitura.”<sup>lxix</sup> Iako interpretaciju percipira kao sastavni deo muzičkog dela, Svinkin je stava da ona ipak treba da bude na neki način i autonomna – autonomna u odnosu na partituru, ali ipak integralni segment dela; izvođač uvek mora da ide dalje od svoje osnovne koncepcije da bi je učinio ubedljivom: „Ideal autonomije se, dakle, primenjuje na odnos između interpretatora i partiture, kompozitora i njegovog materijala, i interpretatora i njegove sopstvene interpretativne koncepcije”<sup>lxxx</sup> (str. 62, 80, prevela JM).

Odbacujući ontološke koncepte koji ekstremno favorizuju partituru ili izvođenje kao neodržive, Nikolas Kuk ideji o *dve muzike* pristupa na nešto drugačiji način. (Kao što je značaj njegovog doprinosa već nagovešten u potpoglavlju 2.1.3), on je pod uticajem studija o izvođenju – tj, ontološkog zaokreta od teksta ka sveukupnosti događaja i njegovog konteksta – za svoja ontološka uverenja pronašao *zlatnu sredinu*, definišući muzičko delo kao *kontinuum* između proizvoda (muzike-kao-notacije) i procesa (muzike-kao-zvuka; Ilustracija 8). Za razliku od brojnih teoretičara koji su isticali/ističu suprotnosti unutar dihotomije partitura vs. izvođenje, Kuk (2001a, 2003) smatra da proces izvođenja (u realnom vremenu) proizilazi iz muzičkog proizvoda (tj. partiture), stvarajući osećaj imaginarnog objekta koji nekako nastavlja da postoji dugo nakon što zvuci utihnu. Prema Kuku, partitura nije *tekst* (engl. text), već je treba razumeti kao *scenario* (engl. script; tekst za pozorišni komad) koji poziva na akciju, stvaranje značenja u samom činu izvođenja i interakciju izvođača (kako među sobom, tako i sa publikom). On tako premešta akcenat s teksta na performativnu dimenziju muzike (što je čini

društvenim fenomenom), redefinišući tradicionalnu vertikalnu koncepciju odnosa između partiture i izvođenja (prema kojoj je muzičko delo *iznad* izvođenja), predlažući horizontalni pristup koji međusobno povezuje neograničen broj ontološki ekvivalentnih izvođenja na istoj ravni (par. 14–20; str. 206). Kako je Metju Baterfield (/Matthew Butterfield/; 2002) primetio, Kukova kritika nije usmerena na sam koncept muzičkog dela, već na *Werktreue* estetiku – ukidanjem privilegija partituri, on je integrisao izvođenje u koncept muzičkog dela, a izvođačku praksu učinio dijaloškom (str. 331). Imajući to u vidu, možemo da zaključimo da proizvod i proces ne predstavljaju suprotstavljene krajnosti unutar dihotomije partitura-izvođenje, već komplementarne kategorije unutar dijade partitura↔izvođenje. Ilustracija 8 prikazuje muzičko delo kao kontinuum između proizvoda i procesa.



Ilustracija 8 Muzičko delo kao kontinuum između proizvoda i procesa

Najuverljiviju argumentaciju u prilog ovakvom ontološkom pristupu pružila je empirijska muzikologija, zahvaljujući razvoju tehnologije snimanja zvuka i *skladištu* snimljenih izvedbi (nešto drugačijem [skladištu] od ranije pomenutog Buzonijevog) – dragocenoj riznici zabeleženih interpretacija, *zamrznutih* u vremenu i prostoru. Zahvaljujući analizi sačuvanih zvučnih zapisa (starih čak i više od jednog veka), danas možemo da pratimo evoluciju stila izvođenja tokom vremena; štaviše, znamo da je taj proces neprekidan i nezaustavljiv. Analizom čitavog spektra snimaka različitih izvedbi, brojni muzikolozi (bili) su u mogućnosti da uporede različite izvođačke prakse,<sup>161</sup> dovodeći u pitanje (nekada) neprikosnovene ontološke koncepte. Kako su različita istraživanja pokazala, iako notni zapisi ostaju nepromenjeni (služeći svojoj primarnoj svrsi *konzerviranja* kompozicije), izvođačka praksa se veoma menja tokom dugih vremenskih perioda, a različita izvođenja istog muzičkog materijala mogu da dovedu do generisanja različitih značenja. Značenje muzičkog dela tako zavisi od toga kada i gde je izvedeno (od strane izvođača) i doživljeno (od strane slušaoca):

<sup>161</sup> Primera radi Danijel Barolski, Danijel Lič-Vilkinson, Nikolas Kuk, Erik Klark, Dorotija Fabijan i drugi.

„Izvođenje, dakle, nije samo reprodukcija – izvođenje *nečega*, već *proces* – doživljen u određenom kulturnom kontekstu, stvoren od strane izvođača (uz korišćenje notacije) i mentalno konstruisan (jedinствeno i privremeno) od strane svakog slušaoca. Značenje se generiše iz trenutka u trenutak tokom izvođenja, a tragovi značenja ostaju u sećanju slušaoca (ili čitaoca partiture), menjajući njihov osećaj za prirodu dela”<sup>162</sup> (Leech-Wilkinson, 2012; par. 1.3, 3.2, 4.1, prevela JM).

Dakle – pri definisanju muzičkog dela – (osim o kriterijumu stvorivosti) moramo da vodimo računa i o tome da ono postoji i opstaje i nakon kompozitorove delatnosti. Fenomen trajanja (muzičkog dela kao) objekta kroz vreme u filozofiji se naziva *perzistencija*. Da parafraziram Kaplana i Matesona (2004) – zadovoljenje uslova stvorivosti jeste pitanje nastanka muzičkog dela, ali zadovoljenje uslova perzistencije jeste pitanje njegovog opstanka (str. 128–129).<sup>162</sup> Na ovim osnovama razvijena su dva teorijska pravca – muzički *perdurantizam* (engl. *perdurantism*) i muzički *endurantizam* (engl. *endurantism*). Prema prvom – *perdurantizmu* – objekti perzistiraju kroz različite temporalne delove u različitim vremenima; dakle, muzičko delo jeste konkretan objekt u smislu čujnosti, ali ono perzistira kroz sukcesiju svojih temporalnih delova – kroz različita izvođenja u različitim vremenima, kao njihov svojevrsni spoj, tj. *fuzija* (engl. *fusion*). Smatrajući da nijedna od (tada) postojećih teorija nije zadovoljavala i uslov stvorivosti i uslov perzistencije, Kaplan i Mateson (2006) predložili su ovu neuobičajenu teoriju prema kojoj muzička dela perzistiraju kroz različita vremena u kojima postoje, tako što imaju različite temporalne delove u svakom od njih – drugim rečima, temporalni deo muzičkog dela  $x$  u određeno vreme  $t$  je nešto što postoji samo u  $t$ , što je deo  $x$  u  $t$ , i što se preklapa u  $t$  sa svime što je deo  $x$  u  $t$  (str. 60). To nas dovodi do zaključka da *perdurantistički* shvaćeno muzičko delo nikada nije dostupno u svojoj celovitosti – ni u jednom trenutku svog postojanja, ni u jednom od svojih temporalnih delova – budući da izvođenja (kao njegovi temporalni delovi) postoje u različitim vremenima. Štaviše, ako se temporalni deo muzičkog dela preklapa sa svime što je takođe deo muzičkog dela u određenom vremenu (kao

---

<sup>162</sup> Još jednom, u srpskom jeziku ne postoje termini koji bi sasvim precizno mogli da dočaraju suptilne razlike između engleskih pojmova *perdurirati* (engl. to endure) i *endurirati* (engl. to endure) – a koji se odnose na trajanje ili istraživanje objekta kroz vreme; stoga, termine koristim u originalnom obliku, kako bih izbegla zabunu.



fuzija svega), ne dolazi do izražaja nijedna individualna izvedba/interpretacija i tako, zapravo, i kompozitor i izvođači gube na značaju.

Nasuprot perdurantizmu – prema endurantizmu – objekti perzistiraju kroz vreme u svojoj celovitosti – muzičko delo jeste entitet višeg reda i kao takvo uvek je (u celosti) prisutno u svojim otelovljenjima, tj. izvedbama (D. Davies, 2011, str. 42). Muzičko delo je, dakle, apstraktni objekt koji otelovljuju izvođenja – *concreta*. Prema teoriji Gija Rorboa (/Guy Rohrbaugh; 2003), za razliku od *tipa* (bilo *čistog* ili *naznačenog*) koji nije fleksibilan, umetnička dela su tzv. *kontinuant* (engl. continuants) koje karakterišu modalna fleksibilnost (engl. modal flexibility), vremenska fleksibilnost (engl. temporal flexibility) i privremenost (engl. temporality).<sup>163</sup> Iako se poziva na Kaplana i Matesona, Rorboov partikularizam je ipak nešto drugačiji od njihovog pristupa. Ova teorija najbolje se ogleda u odnosu između umetničkog dela kao objekta višeg reda i njegovih otelovljenja – dakle, reč je o specifičnom vidu odnosa otelovljenja – i partitura i izvedbe predstavljaju otelovljenja određenog muzičkog dela; muzičko delo je zavisno od njih (ali ne i konstituisano njima), već postoji i nezavisno od njih (str. 179, 183, 189, 198). Muzičko delo kao kontinuant nastaje kada kompozitor stvori njegovo prvo otelovljenje – partituru; dakle, muzičko delo može postojati i nezavisno od izvođenja – tj. neizvedeno, sve dok postoje njegova druga otelovljenja (D. Davies, 2011, str. 40–41; 2018, str. 59–60). Nesporno – Rorboov *objekt višeg reda* vraća nas u sferu metafizike (doduše, nešto drugačiju od one u tip/token teoriji). Tako shvaćeno muzičko delo definitivno jeste apstraktni objekt, ali imajući u vidu da je ontološki potpuno zavisno od svojih konkretnih otelovljenja, Rorbo (2003) ga ipak smatra *stvarnim* (engl. real), budući da je ukorenjen u realnom (fizičkom) svetu (str. 199–200).

Nema sumnje, bilo bi interesantno otvoriti filozofsku debatu o fizičkim pandanima muzičkih dela u kontekstu perdurirajućih i endurirajućih entiteta. Dovodeći u pitanje obe pomenute teorije, Dod (2008) kao glavni izazov partikularista ističe nemogućnost razjašnjavanja prirode ponovljivosti muzičkog dela, ali i vezu između ontološke zavisnosti i ponovljivosti. Najveći problem perdurantizma, po njegovom mišljenju, počiva u apsurdnoj činjenici da se muzičko delo nikada ne može čuti *in toto* – budući da je izvođenje samo njegov

---

<sup>163</sup> Poput kuće koja može imati manji ili veći broj soba unutar svojih zidova, koju smatramo istom kućom čak i nakon renoviranja, a svakako u nekom trenutku može biti i srušena.

temporalni deo; dakle, nemoguće je čuti celokupnost vremenskih delova perdurirajućeg entiteta jer nisu svi njegovi temporalni delovi prisutni (*čujni*) u istom vremenu/trenutku. S druge strane, ni Rorboova teorija po njemu nije održiva, budući da se ponovljivost dela svodi na činjenicu da ono ontološki zavisi od svojih otelovljenja, ali ta ontološka zavisnost zapravo ne znači nužno da su ti entiteti njegove pojave. Dod stoga, u odsustvu jače kontraargumentacije, ove teorije ne smatra toliko prikazom ontološke prirode muzičkog dela, već „[...] spiskom želja osobina koje poseduju ovakva dela koji proističe iz sumnjive interpretacije naših misli i govora”<sup>lxxxii</sup> (str. 1125–1129, prevela JM).

Paulo de Asis i drugi autori okupljeni oko projekta *MuzičkiEksperiment21: eksperimentacija versus interpretacija – istraživanje novih puteva u muzičkom izvođenju u dvadeset prvom veku*<sup>164</sup>, pri istraživačkom institutu *Orfej* u Gentu (već pomenuti u potpoglavlju 2.1.3; u daljem tekstu: ME21 Kolektiv), predlažu nešto drugačiji koncept *višestrukosti* (engl. multiplicity) muzičkog dela od onog do sada korišćenog u disertaciji. Pod ovim pojmom oni podrazumevaju najraznolikije oblike materijalnosti koje u našoj muzičkoj praksi možemo da povežemo s muzičkim delom. Smatrajući da je muzička praksa uglavnom zasnovana na zastareloj paradigmi interpretacije zahvaljujući ontološkim konceptima *zatočenim* u dominantnim konzervativnim teorijskim i muzikološkim diskursima (prema kojima je muzika konzervirana u partituri i samo reprodukovana u izvođenju, ili nedokučiva kao apstraktna i večna zvučna struktura, koju kompozitor i izvođač otkrivaju poput istraživača), ME21 Kolektiv želi da prevaziđe okvire postojećih muzičkih ontologija i fundamentalno preispita našu *sliku dela*. Kombinujući teorijska istraživanja sa konkretnom muzičkom praksom, autori projekta predlažu alternative tradicionalnom poimanju interpretacije. Nadovezujući se na Delezov poziv da se ne interpretira, već eksperimentiše sa materijalima iz odgovarajućeg domena, oni doprinose stvaranju novog modela muzičkog izvođenja zasnovanog na zaokretu od interpretacije ka umetničkom istraživanju – eksperimentu (MusicExperiment21, 2013, str. 100–101).<sup>165</sup>

---

<sup>164</sup> Projekat je nastao pod uticajem sve prisutnijeg umetničkog istraživanja u evropskom prostoru visokog obrazovanja, ali i rastućeg interesovanja za muzičko izvođenje u oblasti muzikologije, filozofije i studija o izvođenju.

<sup>165</sup> Reč *eksperiment*, tj. *eksperimentisanje* autori ovog projekta ne koriste u smislu kvantitativno merljive pojave, već u smislu procesa stvaranja znanja i spremnosti da se neprestano kritički razmišlja, s ciljem neprestanog preispitivanja i preoblikovanja prakse.

Prema rečima autora projekta – iz materijalističke ontološke perspektive, muzičko delo postoji samo kao proizvod mreže odnosa i interakcija između različitih artefakata koji idu daleko van okvira partiture, omogućavajući stvaranje tzv. *slike dela* (engl. image of work), poput: instrumenata, izdanja, transkripcija, rukopisa, audio snimaka, video snimaka, skica, rasprava, fotografija, priručnika, prikaza, narudžbina, pisama, razglednica, teorijskih eseja, članaka, knjiga, sećanja itd. Sve ove materijalne objekte možemo da percipiramo kao primere različitih vrsta *muzičkih slojeva* (engl. musical strata), kao što su: *substrata* (društveno-istorijski i tehnološki konteksti i materijalnosti koje prethode stvaranju dela),<sup>166</sup> *parastrata* (izvori nastali tokom procesa komponovanja ili pripreme izvođenja),<sup>167</sup> *epistrata* (naknadni elaborati o delu),<sup>168</sup> *metastrata* (buduće izvedbe, snimci, transkripcije itd) i *allostrata* (vandisciplinarni ili indirektno-povezani materijali; De Assis, 2018b, str. 39). Kao *individualne singularnosti* (engl. individual singularities) – spojene u različite kombinacije i smeštene u određeno vreme i mesto – ovi artefakti čine ono što bismo nekada ranije nazvali muzičkim delima (u smislu proizvoda), a koje Asis smatra nepredvidivim, fluidnim *višestrukostima*, odnosno veoma složenim, istorijski konstruisanim *asamblazima* koje definišu *virtuelne strukture* i *aktuelne stvari*. Asisovim rečima: „ne postoji jedno delo, već skup materijala, koji su različito aranžirani i percipirani kao ‘delo’”<sup>lxxxiii</sup> – otuda i njegovo insistiranje na pojmu *slike dela* (D. Davies, 2018, str. 53; De Assis, 2018a, str. 25, 196–197; 2018b, str. 41, prevela JM). Ono što pristup ME21 Kolektiva razlikuje od ostalih predstavljenih teorijskih koncepata jeste činjenica da se on ne zasniva na poređenju i analizi navedenih artefakata i podataka, već na njihovom korišćenju zarad stvaranja novih i jedinstvenih zvučnih događaja. Drugim rečima, za razliku od filozofije i studija o izvođenju koje se bave analizom već postojećih materijalnih objekata (poput partitura, snimaka i izvedbi), ME21 je proistekao iz oblasti umetničkog istraživanja, s ciljem generisanja novih fenomena relevantnih za dalji umetnički i naučni razvoj. Tako koncipirana, umetnička (izvođačka) praksa pozicionirana je izvan konvencionalnih disciplinarnih granica – ona predstavlja *stvaranje umetnosti kao istraživanje* (engl. making of art as research) u muzici (De Assis, 2018a, str. 13–14).

---

<sup>166</sup> Druge muzičke kompozicije, instrumenti, priručnici, zapisana ili nezapisana pravila, prakse itd.

<sup>167</sup> Skice, pisma, izdanja, nacrti, spisi, napomene itd.

<sup>168</sup> Izdanja, spisi, teorijski diskursi itd.

Asis (2018a) dekonstruiše i redefiniše pojam muzičkog dela, predlažući upotrebu neologizma *dele* (engl. *work*)<sup>169</sup>, kad god se pojam odnosi na *mногоstrukost* i *novu sliku dela* u smislu *asamblaža*.<sup>170</sup> Pojam *asamblaž* on smatra najprimerenijim, budući da je slika *dela* zasnovana na međuodnosu između njegovih aktuelnih (engl. *actual*; prisutnih, materijalnih) i virtuelnih (engl. *virtual*; neprisutnih, bezobličnih, idealnih)<sup>171</sup> delova putem intenzivnih procesa individuacije – *dela* su „uvek materijalno ukorenjeni i psihološki vođeni asamblaži stvari i funkcija.”<sup>lxxxiv</sup> Posledično, Asis osporava i tradicionalno shvatanje izvođenja kao *pasivne reprodukcije* partitura – prema njemu, izvođenje treba da bude mesto kritičke *problematizacije*, istraživanja i zaokreta ka avanturističkom *eksperimentisanju* raspoloživim materijalima: „Izvođenje je mesto *par excellence* za problematizaciju stvari i dela. To je idealno mesto za izgradnju i izlaganje problema; za razvijanje novih praksi i novih tehnika mišljenja; za podsticanje novih načina razumevanja istorijskih materijala”<sup>lxxxv</sup> (str. 25, 197–198, prevela JM). Kombinujući teorijska istraživanja sa umetničkom praksom, on dekonstruiše i koncept *interpretacije* (ukorenjene u pozitivističkom poimanju muzičkog dela baziranog na fiksiranom tekstu u vidu partiture), usmeravajući pažnju na *post-interpretaciju*<sup>172</sup> i performativnost (o kojoj će biti više reči u narednom potpoglavlju). Dok je tradicionalno shvaćena interpretacija zasnovana na koncepciji statične partiture, ME21 Kolektiv predlaže dinamičnu koncepciju istraživanja višeslojnih potencijala sadržanih u datoj partituri, zarad konstruisanja novih asamblaža (pri čemu je svaka izvedba zaseban *dogadjaj*, a ne ponavljanje istog), kombinujući teorijska istraživanja sa konkretnom praksom muzike (D. Davies, 2018, str. 53). Asis (2018a) se zalaže za novu vrstu izvođača – *emancipovanog izvođača* (engl. *emancipated performer*) – koji se ne libi da promišlja opšteprihvaćene narative i iskazuje svoje kritičke stavove. *Operator* (engl. *operator*) u muzici, tzv. *aktant* (engl. *actant*), tako predstavlja *više od izvođača* i *više od interpretatora* – on je potkovan temeljnim istraživanjem i vođen inventivnom imaginacijom –

---

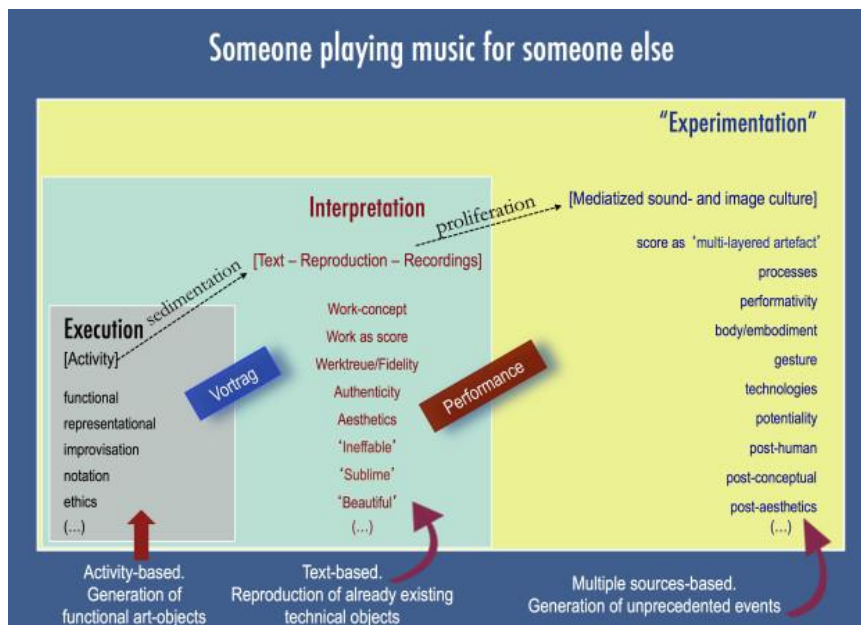
<sup>169</sup> Asis pojam *dela* koristi samo u kontekstu tradicionalnih ontoloških poimanja i okvira, poput klasične paradigme (kako ju je definisao Dejvid Dejvis) ili koncepta muzičkog dela (kako ga je definisala Lidiija Ger).

<sup>170</sup> Svoju *teoriju asamblaža*, tačnije *logiku asamblaža*, autor razvija pod uticajem Deleza i Gatarija, želeći da napravi otklon od pojma strukture i strukturalizma.

<sup>171</sup> Pozivajući se i nadovezujući se na Deleza, Asis (2018b) naglašava da za njega [Deleza] i aktuelno i virtuelno predstavljaju stvarnost – virtuelno nije suprotstavljeno stvarnom, već aktuelnom; *virtuelno* je kao čitav niz (stvarnih) sila, energija, potencijala i intenziteta takođe stvarno iako nije aktuelizovano u sadašnjosti ovde-i-sada, dok su *aktuelne* sve sile, energije, potencijali i intenziteti koji se trenutno dešavaju u našem prisustvu ovde-i-sada. Prema njegovim rečima – nema aktuelnog bez virtuelnog, kao što nema virtuelnog koje se ne može aktuelizovati (str. 27–28).

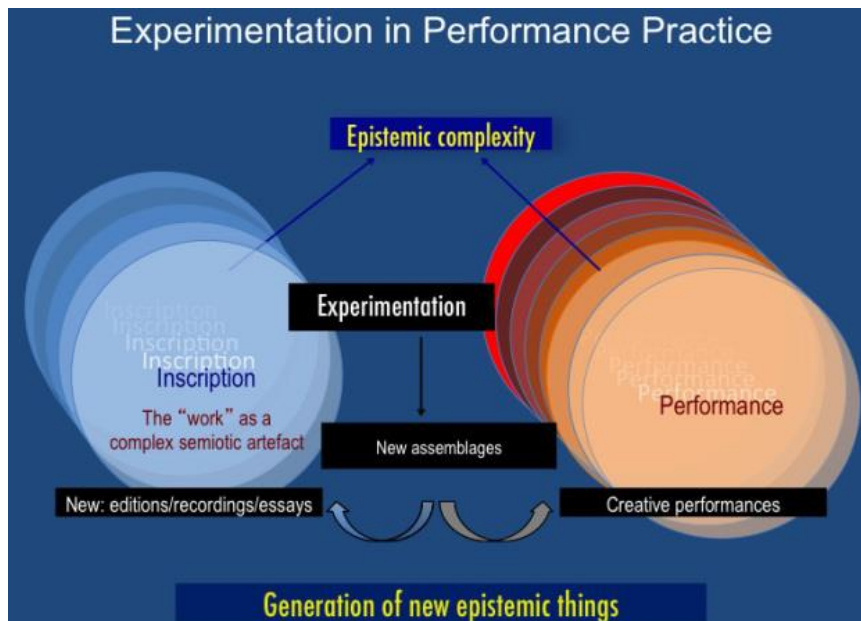
<sup>172</sup> Prefiks *post-* Asis ne koristi kao hronološku odrednicu, već u smislu otklona od tradicionalnog poimanja dijade partitura↔izvođenje, odnosno, izvođenje↔interpretacija.

spajajući u sebi uloge kompozitora, izvođača i istraživača (str. 19–20). Ovakav koncept pomera akcenat sa muzičkog dela kao imenice (engl. work) na delanje kao glagol (engl. work). ME21 Kolektiv zapravo poziva muzičare na *nedovršeno razmišljanje* (engl. unfinished thinking), s ciljem razvoja novog (originalnog) modela muzičkog izvođenja – modela zasnovanog na *eksperimentisanju*, što nas dovodi do dihotomije interpretacija vs. istraživanje, odnosno dijade izvođenje↔istraživanje. Muzičko ~~dela~~ tako predstavlja fluidni entitet koji se neprestano iznova oblikuje – nema u potpunosti definisanu strukturu – možemo da ga spoznamo jedino kroz konkretne performativne operacije koje ga svaki put iznova (re)konstruišu, sa potencijalno beskonačnim sastavnim delovima koji mogu biti izloženi na različite načine, različitoj publici i u različito vreme.



Ilustracija 9 Od izvođenja do eksperimentisanja<sup>173</sup>

<sup>173</sup> Ilustracije 9 i 10 preuzete su sa zvanične internet prezentacije Projekta (MusicExperiment21, 2013).



Ilustracija 10 Eksperimentisanje u izvođačkoj praksi

Asis (2018a) svoju logiku eksperimentisanja smatra *procesualnom* ontologijom, odnosno, *konstruktivističkom* (u bukvalnom smislu), budući da se slika ~~đela~~ sklapa pri svakom izvođenju – na taj način on definiše muzičku umetnost kao proces aktualizacije virtuelnih potencijala u spoju s mnoštvom različitih materijalnih elemenata. Muzičko delo prestaje da bude set uputstava ili definisana struktura i postaje „rezervoar sila i intenziteta, dinamičan sistem koji karakterišu metastabilnost, transduktivne moći i nepredvidive buduće rekonfiguracije”<sup>lxxxvi</sup> (str. 100, prevela JM). Asis (2018b) tako stvara polja diskursa, prakse i percepcije zasnovane na razlici: „Svako pojedinačno izvođenje tada postaje ‘drugačije’ – ne različito od bilo koje originalne transcendentalne ideje, već različito od same razlike. To je samo jedno efemerno rešenje problematičnog polja definisanog muzičkom mnogostrukošću”<sup>lxxxvii</sup> (str. 41, prevela JM).

Iako Dejvid Dejvis (2018) sliku ~~đela~~ ME21 Kolektiva smatra materijalističkim konceptom (str. 53), Asis (2018b) svoju logiku eksperimentisanja uopšte ne vidi u tradicionalnim ontološkim okvirima, smatrajući da su postojeće muzičke ontologije u *ćorsokaku*, ako ne čak i u *dubokoj krizi* (str. 19). Štaviše, poništavanje, tj. (i doslovno) precrtavanje onoga *što smo nekada nazivali muzičkim delom*, približava nas ideji *eliminativizma*.

Eliminativisti odbacuju ideju o muzičkom delu kakvo poznajemo – i ideju o muzičkom delu kao apstraktnom objektu (budući da Betovenova simfonija ne može postojati pre Betovena), i o muzičkom delu kao konkretnom, materijalnom objektu (budući da materijalnost partiture nije ništa više do mastilo na papiru). S druge strane, muzičko delo ne može biti ni ideja u kompozitorovim mislima (jer ideja nije čujna), a ne može biti ni skup izvedbi (jer izvedba predstavlja izvođenje nečega, ona sama nije muzičko delo; Cameron, 2008, str. 256). Prema ovoj (naizgled apsurdnoj) teoriji, postoje samo komponovanje i izvođenje, ali imajući u vidu da ni jedno ni drugo ne možemo da poistovetimo s muzičkim delom (kao entitetom) sledi zaključak da nema ni muzičkih dela (u vidu entiteta) – fokus sa muzičkog dela (u teorijskom smislu) trebalo bi da preusmerimo na kompozicioni postupak i izvođenje (Kania, 2013, str. 208). Kako filozof Ros Kameron (/Ross P. Cameron/; 2008) razjašnjava:

„Zdrav razum kaže da postoje muzička dela, i ja se slažem; Samo ne smatram da **postoje muzička dela**. Greška je, dakle, kada je posredi ontologija, pokušati i locirati neki entitet koji se može identifikovati s muzičkim delom: ontologija se bavi onim što postoji suštinski; a suštinski, takve stvari ne postoje”<sup>lxxxviii</sup> (str. 304, prevela JM).

Prema njegovoj teoriji, ovaj paradoks delom je i jezičke prirode – kada kažemo da kompozitor stvara, pod ishodom čina stvaranja podrazumevamo nešto što nije postojalo ranije; ipak, kompozitori ne stvaraju entitete, već oni čine da određeni već postojeći entiteti izvode ulogu muzičkog dela, ulogu koju nisu izvodili pre čina komponovanja. Sve što treba da se dogodi jeste da neke od večno postojećih apstraktnih zvučnih struktura kompozitor naznači, tj. da zapiše uputstva za njeno izvođenje:

„istinitost izjave ‘postoji entitet koji je muzičko delo koje postoji, ali koje ranije nije postojalo’ ne zahteva da **postoji entitet koji je muzičko delo koje postoji, ali koje ranije nije postojalo**, ona zahteva samo da **postoji entitet koji obavlja ulogu muzičkog dela koju ranije nije obavljao**”<sup>lxxxix</sup> (Cameron, 2008, str. 306, prevela JM).

Možemo da kažemo da i ovakav ontološki pristup – na svojevrsan način sličan *prividnoj* ontologiji muzičkog dela Lidije Ger – fenomen muzičkog dela smešta u našu uobrazilju – negde između eliminativizma i *fikcionalizma*.

Prema materijalističkim i eliminativističkim teorijama nema apstraktnih objekata – muzičko delo zapravo ne postoji na način na koji je opšteusvojeno u našoj muzičkoj praksi, a

suštinska razlika između ova dva teorijska pravca svodi se na to da li se koncept muzičkog dela transformiše u koncept fuzije izvedbi i/ili drugih njegovih materijalnih elemenata, ili se u potpunosti odustaje od dela kao takvog. Upravo zbog poteškoća u definisanju fenomena muzičkog dela, ali i samog njegovog pojma, *fikcionalisti* (engl. fictionalists) muzičko delo percipiraju kao opšteprihvaćeni i korisni *façon de parler* koji nam omogućava da diskutujemo o entitetu koji u stvarnosti možda i ne postoji (ili makar ne u obliku koji odgovara našim shvatanjima). Prema fikcionalistima, dakle, muzičko delo ne postoji *stvarno*, već *kao bajagi* – kao svojevrsna fikcija – kao ustaljen i dragocen način reprezentovanja muzičkog dela u našoj muzičkoj praksi. Ovakva reprezentativna praksa, ipak, ne zahteva revidiranje zapadnoevropskog koncepta muzičkog dela, niti promenu ustaljene muzičke prakse; možemo da nastavimo da govorimo o muzičkom delu kao i do sada, a da sam predstavljeni entitet čak ni ne postoji.<sup>174</sup> Favorizujući fikcionalizam u odnosu na platonizam, Endrju Kanja zaključuje: „ne bi bilo nikakve razlike da nema muzičkih dela, strogo govoreći, sve dok se svi ponašamo kao da postoje”<sup>xc</sup> (kao što je citirao Dejvid Dejvis; 2011, str. 46; 2018, str. 54). Drugim rečima, fikcionalizam je samo eliminativizam koji je sačuvao diskurs o muzičkom delu (Kania, 2013, str. 216). Glavne prednosti ovakvog pristupa jesu u tome što fikcionalisti nisu fokusirani na traženje, smišljanje, definisanje i odbranu neke nove (upitne) ontološke kategorije, već mogu da nastave da razvijaju teorije na osnovama (i floskulama) već postojećeg opšteprihvaćenog koncepta muzičkog dela – bez uticaja na dominantni diskurs i umetničku praksu.

## §

Da sumiramo – u zavisnosti od toga da li je muzičko delo definisano kao apstraktni muzički objekt ili ne, ontološke teorije uglavnom možemo da podelimo u dve (veoma široko postavljene) kategorije: *platonizam* i *nominalizam*. Za razliku od platonista koji pokušavaju da dokažu da muzička dela kao *abstracta* postoje, nominalisti se suočavaju s izazovom da dokažu da *abstracta* ne postoje. Ekstremi i paradoksi su očigledni: s jedne strane, prema platonizmu, muzičko delo i izvođenje potpuno su odvojeni; kreativnost kompozitora je donekle poništena (budući da on ne stvara delo, već ga otkriva), a autonomija apstraktnog dela je zagarantovana. S druge strane, budući da je fokus nominalista na materijalnim entitetima muzičke prakse,

---

<sup>174</sup> Poput jednoroga, muzičko delo ne mora zaista fizički da postoji da bismo znali o čemu govorimo.



muzičko delo je neodvojivo od izvođenja koje predstavlja njegovu zvučnu materijalizaciju, često privilegovanu u odnosu na partituru.

Uprkos dubokim razlikama, svi navedeni teorijski koncepti (osim eliminativističkog) zasnovani su na reprezentativnom modelu mišljenja i reprezentativnim muzičkim praksama – na izvođenju *nečega*: bilo originalne ideje ili zvučne strukture – kod platonista, ili artikulisanog dela koje suštinski postoji pre izvođenja i sa kojim se izvedbe upoređuju – kod nominalista, pa čak i u slučaju *kao bajagi* dela – kod fikcionalista (De Assis, 2018b, str. 22). I pored naglog porasta interesovanja za ontološku prirodu muzičkog dela i sve većeg broja različitih teorijskih pristupa datoj temi, kao glavni zaključak ovog metaontološkog pregleda nameće se činjenica da se autori ne slažu oko toga šta to *nešto* u izvođenju *nečega* zapravo *jeste*. Još uvek ne postoji adekvatna, ubedljiva, sveobuhvatna i opšteprihvaćena definicija muzičkog dela, posebno imajući u vidu njegova svojstva stvorivosti, čujnosti i ponovljivosti. Međusobno usmereni (kontra)argumenti u literaturi se uglavnom svode na to da 1) muzičko delo ne možemo da poistovetimo sa partiturom, jer ona nije čujna, štaviše, ono ne bi postojalo kada bi partitura bila uništena ili izgubljena; 2) istom logikom, muzičko delo ne može biti ni zamišljeni objekt u kompozitorovoj glavi, jer bi tako izgubilo svojstvo čujnosti (osim za kompozitora); 3) muzičko delo ne može biti ni apstraktni objekt, odnosno zvučna struktura budući da apstraktni objekti postoje večno i ne mogu biti stvoreni (a mi /ili barem ja/ verujemo i ne dovodimo u pitanje da kompozitori stvaraju svoje kompozicije); 4) muzičko delo ne može biti ni set (svojih) izvedbi, jer mnoge karakteristike muzičkog dela ne mogu da se odnose na izvedbe ili njihove skupove, štaviše u tom slučaju instance dela činile bi njegovu suštinu, posledično, ono ne bi moglo da ima više izvedbi nego što ih već ima, a sva neizvedena dela bila bi jedno isto delo; 5) muzičko delo ne može biti ni kontinuant – pojedinost višeg reda nekako oličen u pojedinostima nižeg reda, štaviše, 6) muzičko delo ne može *biti* (barem ne u smislu muzičkog dela kakvo poznajemo /ili mislimo da poznajemo/ u muzičkoj praksi) – na osnovu argumenata eliminativista i fikcionalista – u nedostatku konkretnijeg i ubedljivijeg odgovora na pitanje šta muzičko delo *jeste* (a ne šta ono *nije*).

Ono što posebno želim da naglasim jeste činjenica da se u metaontološkom istraživanju i pregledu literature kao inovatori ističu Levinson, Kuk i Asis (svako u svom teorijskom okviru i kontekstu). Vratimo se, stoga, nakratko njihovim osnovnim načelima – 1) za razliku od ostalih platonista, Levinson smatra da je kompozitor taj koji stvara muzičko delo, u određenom

muzičko-istorijskom kontekstu i da (osim partiture) i izvođenje definiše to delo, 2) Kuk podseća na očiglednu, ali ponekad zanemarenu činjenicu da je muzika *izvođačka* umetnost, definišući muziku kao *kontinuum* između *proizvoda* i *procesa* (tokom kojeg ona zapravo dobija svoje potpuno značenje), dok 3) Asis poziva na kritičko proučavanje i promišljanje muzičkog dela kroz sredstva samog izvođenja. Ispisujući redove iznad, pitam se da li su ovi postulati ikada uopšte smeli da budu dovedeni u pitanje? Štaviše, ne mogu da se otmem utisku i zaključku da autori ontoloških koncepata predstavljenih u ovom potpoglavlju katkad nepotrebno komplikuju svoje teorijske predstave o muzičkoj praksi. Pronalaženje i isticanje inovativnosti u nečemu što je u praksi podrazumevani imperativ – poput davanja značaja i kreativne slobode i kompozitoru, i izvođaču – za mene je paradoks, čak apsurd. Smatram da ne bi smeo da postoji toliki jaz između ontologije i prakse jer, kako Asis (2018b) ističe, izvođači često ni ne vide vezu između ontologije i svoje prakse, nesvesni činjenice da upravo postojeći ontološki koncepti i sudovi imaju ogroman uticaj i empirijske posledice na to šta oni sviraju i kako se od njih očekuje da sviraju – šta je (ne)dozvoljeno ili (ne)moguće (str. 16–17).<sup>175</sup> Stoga, na osnovu svega do sada navedenog, nudim sopstveni okvir za razumevanje ontološke prirode muzičkog dela.

## §

Pored ovakve *bujice* različitih ontoloških okvira koja je *preplavila* literaturu u oblasti ontologije muzike poslednjih decenija, čini se da je svaki dodatni pristup (više nego) suvišan; ujedno, ne može ni da naškodi. Usled takvog obilja teorija, ali i regulatorne snage određenih koncepata koji donekle oblikuju našu muzičku praksu, nemoguće je pristupiti temi kao *tabula rasa* – bez ikakvog prethodnog znanja; mada, to mi i nije namera. Sopstveni (nadam se, manje nepotrebno zakomplikovani) ontološki okvir gradim na osnovama već postojećih teorija – prvenstveno francuskog filozofa Anrija Bergsona, Nikolasa Kuka i Pabla de Asisa (tri autora koja su me, nesumnjivo, najviše inspirisala u procesu rada na disertaciji) – uz neophodnu dozu kritičke inventivnosti. Moj ontološki pristup – na međi idealizma i materijalizma – baziran je isključivo na (savremenoj) muzičkoj praksi kao ontološkom polazištu i ishodištu.

---

<sup>175</sup> Štaviše, prema Asisu (2018a), *muzička interpretacija* postala je moćno oružje u ideologiji koncepta muzičkog dela, uspostavljajući složen sistem lojalnosti, discipline i kontrole – ne samo onoga što se može i ne može svirati, već – što je još važnije – i što je *moguće* svirati; sve van *mogućeg* nije baš zabranjeno, ali jeste nezamislivo (str. 191).

Vratimo se zato nakratko krajnje pojednostavljenoj premisi s početka poglavlja – u praksi, muzičko delo mora biti iskomponovano da bismo mogli da ga izvedemo, odnosno, mora biti izvedeno da bismo mogli da ga čujemo. Delo je, dakle, stvorivo i čujno – kompozitor ga stvara u određenom muzičko-istorijskom kontekstu, dok ga izvođač *ozvučava* u procesu izvođenja – takođe u svom muzičko-istorijskom kontekstu. U ovim različitim *modusima* postojanja muzike, kako je Foht primetio, sve počinje i završava se unutrašnjim sluhom – od uma kompozitora, preko uma izvođača, do uma slušaoca. Nažalost, upravo taj umni modus postojanja muzike – neodvojiv od određenog subjekta koji ga stvara – često je zanemaren u ontologiji muzike.

Imajući u vidu da idealistički filozofski pristup nije bio preterano popularan u decenijama za nama, svoj ontološki okvir započinjem upravo iz te perspektive (što ne znači da ću tako i završiti). Moramo da se oslobodimo pozitivističkih stega i da prepoznamo ideje i misli kao određene entitete, što zapravo i jesu. To što ne možemo u potpunosti da objasnimo ili čulno spoznamo pojedine fenomene, ne znači da oni kao takvi ne postoje. I proces komponovanja, i proces izvođenja – prema mojim shvatanjima – podrazumevaju dva sveta – *inteligibilni* i *perceptivni*. Inteligibilni svet predstavlja fazu virtuelnog, natčulnog, misaonog procesa u unutrašnjem sluhu – to je *zamišljanje* muzike (rečima Stivena Dejvisa), odnosno *razmišljanje kroz praksu* (rečima Friska i Estešea). S druge strane, perceptivni svet podrazumeva ono što možemo da spoznamo čulima i što predstavlja (nesavršenu) kopiju sveta ideja (poput partiture i izvedbe) – drugim rečima, to je faza aktuelnog – zapisivanja, odnosno izvođenja muzike.

Procese komponovanja i izvođenja – *razmišljanje kroz praksu* – možemo tako da definišemo kao organizovani niz zvukova u unutrašnjem vremenu i sluhu – kako kompozitora, tako i izvođača. To unutrašnje vreme – Bergsonovom rečju: *durée* – jeste zapravo modus postojanja, tj. *trajanja* muzike i muzičkog dela (Schütz, 1951, str. 88). Jer – prema Bergsonu (1907/1991) – život i postojanje zasnivaju se na kretanju, tendenciji, neprestanoj promeni iz jednog stanja u drugo, štaviše, u nastavku početnog impulsa – tzv. *životnog poleta* (franc. *élan vital*). Pravac je jednosmeran – od intuicije ka inteligenciji, a ne obrnuto. Bez te neprestane promene ne bi bilo ni trajanja, jer ako bi stanja bila odvojena, tada bi bilo samo sadašnjosti, a nikada ne bi bilo evolucije (str. 9–19). Ali kako perzistiraju i *evoluiraju* muzička dela? Prilikom procesa komponovanja, kompozitor najpre *uplovljava* u sopstveni *durée* i izražava svoje najdublje *ja* tako što zvuk iz svog inteligibilnog sveta i unutrašnjeg sluha transformiše u

perceptivni i trajni semiotički medij – notni zapis. Zvuk i note (kao *živo* i *neživo*) su, najpre, bili zajedno u istoj životnoj impulsiji, zajedničkoj i izvođenju i partituri koji – svaki za sebe – od početne impulsije zadržavaju samo jedan izvestan polet. Usled transformacije iz jednog sveta u drugi, iz jednog medija u drugi, partitura predstavlja određenu *redukciju* ili *eroziju* sadržaja, budući da notacija kakvu poznajemo onemogućava (ili makar ne omogućava) beleženje kompozitorovih zamisli s apsolutnom preciznošću.<sup>176</sup> Tek u umu izvođača i činu izvođenja *élan vital* muzičkog dela ponovo dobija svoja (široko shvaćena) čujna svojstva.<sup>177</sup> Ta (nazovimo je) *revitalizacija* početnog impulsa ima dve faze – prva je *zamišljena koncepcija izvedbe dela* koju izvođač *čuje* u procesu *audijacije*, tj. u unutrašnjem sluhu svog najdubljeg *ja* (*durée*) i ona pripada inteligibilnom svetu<sup>178</sup>, a druga faza je njena zvučna *realizacija*, tj. materijalizacija u perceptivnom svetu. Za razliku od partiture, performativna interpretacija je privremena – događa se u vremenu i ima svoj početak i kraj. Jedino kroz ponovnu transformaciju (retransformaciju) notnog zapisa u čujni svet, *revitalizovana* muzika dospeva do publike – konkretnog i unutrašnjeg sluha svakog pojedinačnog slušaoca. Dakle, muzičko delo – poput živog bića – *traje, živi i raste* kroz svoje neprekidne promene iz jednog stanja u drugo – to beskonačno stvaranje *samim sobom* delo čini stalno kvalitativno drugačijim – ono predstavlja ireverzibilnu seriju promena i nagomilavanje sopstvene *istorije*. U skladu sa ovakvim dinamičnim spiritualizmom – muzičko delo ne *postoji* (u smislu bitisanja), ono se stalno *stvara*.

---

<sup>176</sup> Štaviše, i instrumenti umnogome utiču na izgled partiture, odnosno na to kako će muzička ideja biti zapisana. Primera radi, Vagner i Maler bili su uvereni da Betoven zbog *nesavršenosti* tadašnjih muzičkih instrumenata nije mogao da komponuje onako kako bi zapravo želeo. Kao najbolji primer toga jeste *Hammerklavier* sonata op. 106, tačnije, njeno prvo londonsko izdanje koje nudi alternativna rešenja za prilično veliki broj pasaža kako bi se kompozicija prilagodila ograničenom gornjem opsegu tadašnjih engleskih *fortepijana* (Baldassarre, 2013, str. 327).

<sup>177</sup> Buzonijevim (1907/2014) rečima: „Ono što kompozitor ponesen svojim nadahnućem preko znakova gubi, to izvođač treba, sopstvenim, da iznova uspostavi” (str. 26).

<sup>178</sup> Kao ekstremni dokaz ovakve tvrdnje, uzmimo za primer škotsku perkusionistkinju Evelin Gleni (Evelyn Glennie) koja je (skoro u potpunosti) izgubila sluh u dvanaestoj godini života, a uprkos tome izgradila karijeru jedne od najpriznatijih interpretatorki današnjice. Evelin Gleni (2017) nam dočarava svoje izvođačko iskustvo – odštampana muzika dobija svoj oblik u njenoj mašti, instrumenti su samo njen alat za proizvodnju zvuka, dok slušaoci različito doživljavaju zvuk u zavisnosti od akustike i sopstvenog emocionalnog stanja u datom trenutku. Kako je ona zaključila – telo je ogromno uho koje nam omogućava da doživimo osećaj zvučnog putovanja, koji je daleko iznad kapaciteta samog uha (str. 3).

Možemo da zaključimo da interpretacija nije reprodukcija, već subjektivna spoznaja ili vizija muzičkog dela, a potom i zvučna realizacija te vizije.<sup>179</sup> Na osnovu notnog zapisa ili *nacrta* dela, izvođač (u skladu s prethodnim znanjem i izvođačkom praksom) zamišlja i gradi svoju interpretativnu viziju dela – najpre u unutrašnjem sluhu, a zatim i u realnom svetu dostupnom čulima, pa samim tim i publici.<sup>180</sup> Tako percipiran proces stvaranja interpretativne vizije dela u unutrašnjem sluhu izvođača podrazumeva i određenu analizu odabranog dela (najčešće intuitivnu) – tzv. *analizu izvođača* (kako je Rink definisao; već objašnjeno u potpoglavlju 2.1.3) – koja je u potpunosti podređena potrebama izvođenja, a uključuje bezbroj odluka po pitanju fraziranja, kvaliteta tona, tempa, dinamičkih i ritmičkih nijansiranja i strukture, u skladu s relevantnom izvođačkom praksom (Kartomi, 2014, str. 193–194). Dakle, poput Danusera, performativnu interpretaciju delim na zamišljenu koncepciju izvedbe dela i izvođenje kao njenu zvučnu realizaciju – posledično, izvođenje nije zvučna realizacija dela, već zvučna realizacija same koncepcije, tj. interpretacije notnog zapisa kao *skice* dela. Tako stvorena interpretacija u procesu audijacije i izvedba kao njena zvučna realizacija (stvorena u procesu izvođenja) ne predstavljaju nastavke *kvarenja* originala, *redukcije* i *erozije* sadržaja, već svojevrsnu nadgradnju početnog impulsa (kompozitorove) intuicije, konzervirane u partituri. Takva (Krejmerovim rečima) *otvorena* interpretacija i izvođenje (kao procesi kostvaranja ili, bolje rečeno, *dostvaranja* onoga što se interpretira), ali i izvedba (kao njihov ishod) predstavljaju svojevrsne stupnjeve *evolucije* muzičkog dela.

Kao što je Stiven Dejvis (2003b) naglasio: „Ne postoji jedinstvena, idealna izvedba bilo kog dela – izvođenje mora biti kreativno ako želi da bude ubedljivo”<sup>xci</sup> (str. 62, prevela JM). Ali, za razliku od njegove teorije prema kojoj određena performativna interpretacija može biti ponovljena u različitim izvođenjima, čak i od strane različitih izvođača (dakle, interpretacija je *tip*, dok su izvedbe njeni *tokeni*; S. Davies, 2006, str. 13) – ja smatram da to ipak nije moguće ako uzmemo u obzir aktuelnu izvođačku praksu. Izvedba – kao zvučna realizacija interpretacije

---

<sup>179</sup> Kada su Vladimira Horovica upitali koliko dozvoljava da njegova individualnost i ličnost utiču na njegove interpretacije, on je uz gromoglasan smeh odgovorio – „Beskrajno!” – budući da je interpretator posrednik između kompozitora i publike i kao takav mora da interpretira delo i unese sebe (goodmanmusica, 2016, January 31, 00:00–00:40).

<sup>180</sup> Rečima Danijela Barenbojma (2009) – izvođač mora biti u stanju da – u svom unutrašnjem sluhu – *čuje* poslednju notu dela čak pre nego što odsvira prvu, stvaranjem sopstvene fizičke *realizacije* partiture. Barenbojm ovaj pojam preferira u odnosu na (kako kaže) često zloupotrebljavanu reč *interpretacija*. Prema njegovim uverenjima, samo izvođač koji strateški razmišlja u stanju je da slušaocu prenese strukturu muzičkog dela, a ne samo različita raspoloženja koja se javljaju unutar dela (str. 46).

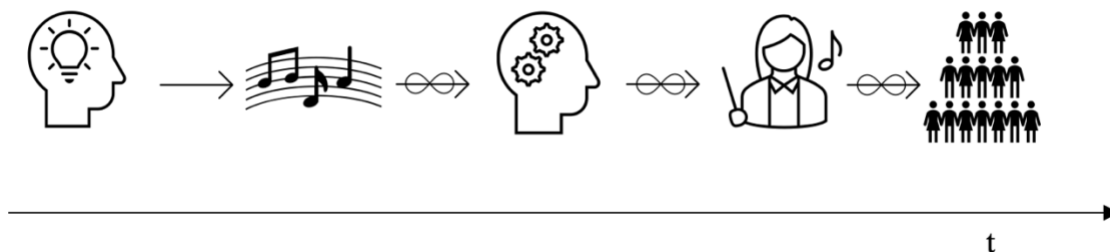
– nikada ne može (u potpunosti) biti ponovljena, čak ni u slučaju jednog istog izvođača, budući da se i njegove izvedbe jednog istog dela razlikuju od izvođenja do izvođenja, pod uticajem brojnih faktora (istorijskog i kulturalnog konteksta, trenutnog umno-telesnog stanja i stečenog životnog i profesionalnog iskustva,<sup>181</sup> akustike prostora i kvaliteta instrumenta<sup>182</sup> itd). Podsetimo se samo motoa iz potpoglavlja 2.2.2 – još je Heraklit mudro zaključio da ne možemo dvaput da zakoračimo u istu reku. Dva izvođenja (i/ili dve izvedbe) ne mogu biti ponovljena ili ista, tim pre ako pridajemo određeni značaj nesvesnom pri interpretaciji muzike (što čak i sam Dejvis čini). S druge strane – kao *idealna* i zamišljena – interpretacija može da ostane neostvorena. Jednom kada dođemo do tog zaključka, poredak izvođačke umetnosti postaje logičan – paradoksalno, izvođač u naizglednoj težnji ispunjenju kompozitorovih zamisli (iako najčešće bez mogućnosti potvrde njihovog ispunjenja), zapravo teži *samo* ispunjenju svojih ličnih zamisli uobličениh u interpretaciji kompozitorovog notnog zapisa (više reči o izvođaču kao autoru u narednom potpoglavlju). S obzirom na to da je izvođenje veoma kompleksan mentalno-fizički proces koji pored svesnog uključuje i nesvesni deo bića, ispunjenje unapred zacrtanih ličnih zamisli nekad je ostvarivo, a nekad ne. Upravo ta neizvesnost i nesiguran ishod daju posebnu draž (*živom*) izvođenju. I komponovanje i izvođenje tako predstavljaju stvaralačke činove – muzičko delo se stvara i gradi iz intuicije i intelekta (kako kompozitora, tako i izvođača), i svoj put do slušaočevog sluha *probija* kroz otpor materije (tela, partiture, instrumenta itd).<sup>183</sup> Ilustracija 11 prikazuje hronološki sled i smer toka muzičke informacije u procesu kostvaranja muzičkog dela – od unutrašnjeg sluha kompozitora i njegove početne intuicije, preko partiture, interpretacije u unutrašnjem sluhu beskrajnog broja izvođača, zatim beskrajnog broja pojedinačnih izvođenja i izvedbi, sve do unutrašnjeg sluha beskrajnog broja pojedinačnih slušalaca, pri čemu horizontalna osa predstavlja vreme (t).

---

<sup>181</sup> Tu neponovljivost i nepredvidivost muzičkog izvođenja Vladimir Aškenazi objašnjava činjenicom da se ličnost muzičara razvija tokom perioda između dva izvođenja iste kompozicije. Dakle, toliko toga zavisi od toga šta ste i ne možete predvideti kako ćete se razvijati kao osoba – život je, prosto, nepredvidiv (Noyle, 1987, str. 9).

<sup>182</sup> Rečima američke pijanistkinje Simon Dinerštajn (Simone Dinnerstein) – svaki klavir ima svoje specifičnosti, kao što svaka sala ima svoju akustiku. Promena klavira i sale čini da se izvođač oseća kao da izvodi novo delo, budući da neki klaviri ne podržavaju određenu artikulaciju što izvođače primorava da sviraju drugačije i tako otkrivaju različite kvalitete muzike (Benser, 2012, str. 52).

<sup>183</sup> Do sličnog zaključka došao je i Mstislav Rostropovič, objašnjavajući da najpre pravi model svog zvuka u svojim emocijama i u svom mozgu, pa tek onda uzme violončelo i proba – um i fantazija moraju biti ispred instrumenta (Prize, 2013, March 26, 01:00–01:38).



Ilustracija 11 Proces kostvaranja muzičkog dela

Imajući u vidu etimologiju pojma virtuelno (od latinske reči *virtualis* koja znači *moгуć, ostvariv*) – koji se u filozofiji obično koristi za nešto umno, prividno, potencijalno, ali bez fizičkog oblika (iako po svom učinku ostavlja utisak nečega što u stvarnosti postoji) – ističem da je upravo virtuelnost polazna osnova svakog muzičkog dela, tj. njegovog početnog impulsa. Kako je Krejmer (2004) u svojim ontološkim refleksijama poetski zaključio – virtuelnost je Odradekova matična planeta (str. 287); ostaje da se vidi samo da li će na njoj i ostati do kraja ovog poglavlja, budući da nastavljam u nešto manje idealističkom tonu – inspirisana (i) materijalističkim pristupima – ponajviše Kukovom teorijom (prema kojoj muzičko delo predstavlja kontinuum između proizvoda i procesa), ali i Asisovom procesualnom i konstruktivističkom ontologijom.<sup>184</sup> Budući da je muzička praksa zasnovana na konkretnostima i materijalnostima koje povezujemo s muzičkim delima (poput partitura i izvedbi) – samim tim ukorenjena je u fizičkom i realnom – svoj dalji fokus preusmeravam iz umnog sveta u perceptivni. Asisovim (2018b) rečima – virtuelno i aktuelno se pojavljuju kao rezultat konkretnih energetskih procesa, tj. transformacije jedne vrste energije u drugu – virtuelno ne postoji pre intenzivnog umnog procesa koji ga generiše (suprotno neoplatonističkim shvatanjima); ni aktuelno nije *slika* ili *kopija* postojećeg modela, već nastaje progresivno kao rezultat konkretnih intenzivnih procesa onto- i morfogeneze (str. 29).

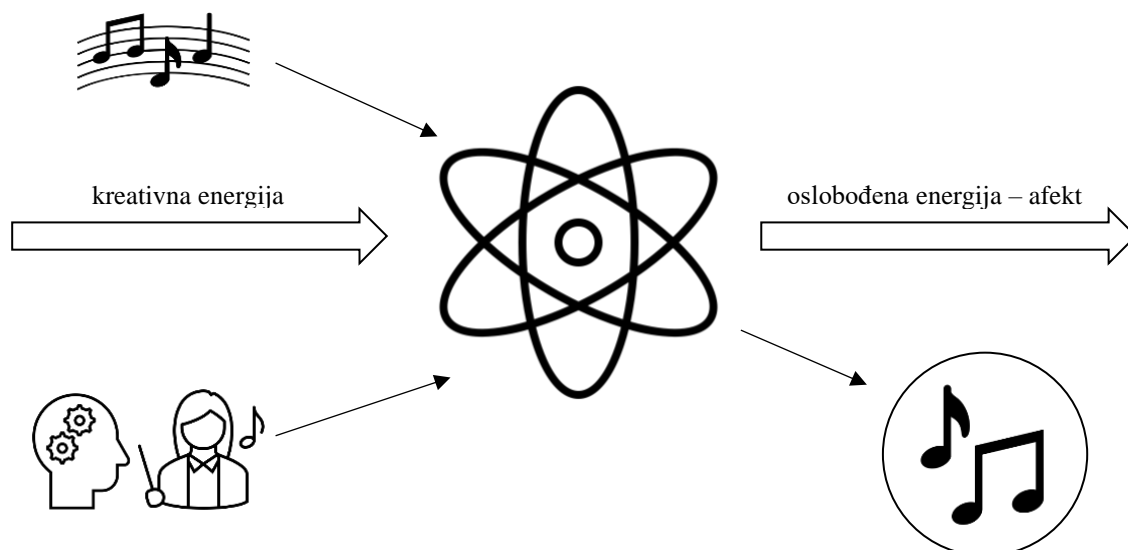
Upravo taj proces transformacije jedne vrste energije u drugu dovodi nas – (očekivano ili ne, ali) krajnje logično – iz metafizike u polje fizike. Stoga, bez daljeg okolišanja, u svoj ontološki okvir uvodim pojam *fuzije*. Za razliku od zastupnika perdurantizma (prema kojima muzičko delo predstavlja fuziju sopstvenih *atoma* – tj. izvedbi – koji su ujedno i njegovi temporalni delovi), ili endurantizma (prema kojima muzičko delo jesu njegovi pojedinačni

<sup>184</sup> Moj materijalistički pristup zasnovan je na konceptu materijalnosti muzičkog izvođenja koji se ogleda u fizičkoj prisutnosti izvođača pred publikom, ali i u auditivnom, fizički čujnom otelovljenju muzike.

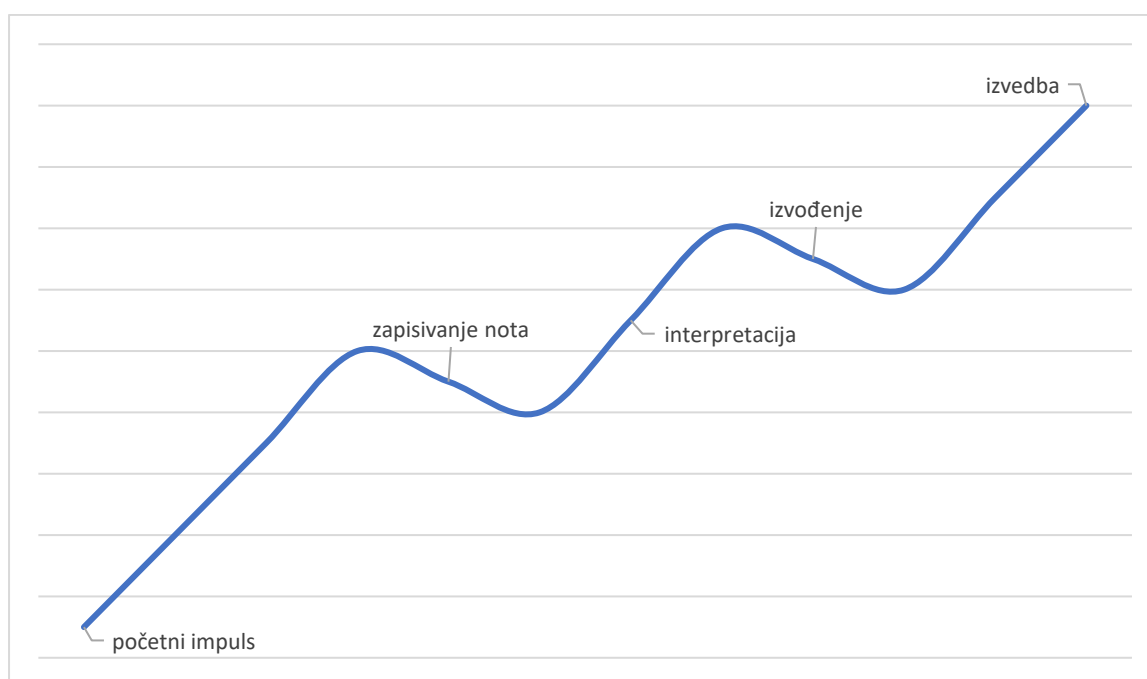
atomi – svaki zasebno, a ne njihova fuzija; Kania, 2013, str. 208), ja proces izvođenja percipiram i definišem kao proces fuzije.

Ako znamo da je nuklearna fuzija proces spajanja više atomskih jezgara, pri čemu se formira jedno teže jezgro, a pritom i oslobađa određena energija, iznenađujuće lako možemo da napravimo analogiju s muzičkom praksom. Kao *jedno atomsko jezgro* imamo partituru kao materijalizovanu ideju kompozitora (koja je plod njegove intuicije, znanja i kreativnosti). Nasuprot njoj, kao *drugo atomsko jezgro*, nalazi se performativna interpretacija – kako ona *zamišljena* u unutrašnjem sluhu izvođača (koja je plod njegove intuicije, teorijskog znanja o muzici i konkretnom delu, znanja o izvođačkoj praksi, *analize izvođača* i lične kreativnosti), tako i njene konkretizovane zvučne realizacije (koja je rezultat sposobnosti izvođača da svoju muzikalnost i umni svet zamišljene interpretacije pretoči u zvuk, zahvaljujući svojoj fizičkoj spretnosti i tehničkoj pripremljenosti). Dakle, tokom procesa izvođenja dolazi do fuzije partiture – kao perceptivnog ishoda komponovanja (u vidu muzičkog teksta) i svega onoga što ona podrazumeva – s jedne strane, i (zamišljene i konkretizovane) performativne interpretacije – u vidu inteligibilnog i perceptivnog sveta izvođenja i svega onoga što on podrazumeva – s druge strane. U tom procesu spajanja dva muzička *nukleusa*, nastaje izvedba kao viši entitet (tj. *teže jezgro*) koji odaje utisak zaokruženog muzičkog dela, dok se kao rezultat celokupnog kreativnog naboja oslobađa energija u vidu afekta (o čemu će biti više reči u potpoglavlju 2.4.3). Ilustracija 12 prikazuje izvođenje kao proces fuzije dva nukleusa – partiture i (obe faze) performativne interpretacije, koja u sebe uključuje i kreativnu energiju i inteligibilni svet kompozitora i izvođača, dok izvedba predstavlja teže jezgro i rezultat čitavog procesa, praćeno oslobađanjem energije u vidu afekta





Ilustracija 12 Izvođenje kao proces fuzije



Ilustracija 13 Proces kostvaranja muzičkog dela

Dok horizontalna osa predstavlja vreme (t), vertikalna osa prikazuje muzičko delo (md), odnosno stupanj njegovog razvoja i izgradnje od početne kompozitorove ideje do izvedbe. Kompozitor stvara delo iz početnog impulsa, koristeći svoje sveukupno znanje, talenat i kreativnost; s obzirom na to da notacija ne može u potpunosti precizno da zapiše apstraktnu

muzičku ideju (zapis je samo pokušaj beleženja ideje u drugom medijumu), kriva se spušta u vreme nastanka partiture. Od trenutka kada izvođač započne svoj *rad na partituri*, on takođe koristi svoje celokupno muzičko i opšte znanje koje, u spoju s intuicijom i kreativnošću, rezultira (najpre) interpretacijom u unutrašnjem sluhu. Kao što notni zapis ne može u potpunosti da dočara apstraktnu muzičku ideju i kompozitorove zamisli, tako ni izvođenje nije potpuno verna kopija izvođačevog koncepta – zamišljena interpretacija i njena zvučna realizacija su često u disproporciji – budući da u tom procesu nešto od interpretacije o(p)stane, a nešto ne(stane). Stoga, kriva ima opadajuću tendenciju i na početku procesa izvođenja. Međutim, budući da izvođenje predstavlja fuziju svih prethodnih faza i modusa postojanja muzičkog dela, ono rezultira entitetom višeg reda (i u odnosu na partituru, i u odnosu na interpretaciju) – subjektivnom izvedbom. Tako posmatrano, interpretacija i izvedba predstavljaju etape u postepenom stvaranju dela i njegovoj izgradnji/nadgradnji. Kao potpuno logičan i neupitan zaključak nameće se (činjenica kojoj inače svakodnevno svedočimo u muzičkoj praksi) da se svaka izvedba razlikuje i mora razlikovati od ostalih izvedbi istog dela – ne samo svojim zvučnim kvalitetima, već i energijom koju oslobađa i njenim učinkom (afektom). Švakovićevim (2016) rečima: „Doslovno govoreći, muzičko delo sa svojim poretkom se smešta u prostor i odvija u vremenu tokom izvođenja” [...] „Zato, svako muzičko delo se realizuje razlikujućim izvođenjima koja rezultiraju različitim izvedbama” (str. 98–99).

Dakle, moj ontološki okvir nije zasnovan ni na fuziji partiture i izvođenja, ni na fuziji svih izvedbi određenog muzičkog dela – već izvođenje predstavlja fuziju partiture kao aktuelne stvari (u vidu pokušaja beleženja umnih/virtuelnih struktura u unutrašnjem sluhu kompozitora) i performativne interpretacije kao aktuelne stvari (u vidu pokušaja zvučne aktuelizacije virtuelnih struktura i potencijala u unutrašnjem sluhu izvođača). Tako se samo nadovezujem na Kukovu teoriju prema kojoj se značenje dela dobija tek u činu izvođenja.<sup>185</sup> Interpretativna varijantnost ne poništava muzičko delo, već se sa svakom novom performativnom interpretacijom muzičko delo iznova gradi, sa potencijalno beskonačnim brojem izvedbi.<sup>186</sup>

---

<sup>185</sup> Kako je norveški pijanista Leif Uve Andsnes (Leif Ove Andsnes) objasnio – osećaj kojem on teži na sceni jeste da uspeva da sprovede ono što je planirao – da stvara muziku u trenutku (Benser, 2012, str. 9).

<sup>186</sup> Barenboim je dobro primetio da je svako remek-delo otvoreno za bezbroj interpretacija, sve dok ga one ne kvare; nije moguće objediniti sve interpretacije u jednoj izvedbi, kao što nije moguće živeti više od jednog života (Barenboim, Lewin, & Huscher, 2002, str. 209).

Muzičko delo *in toto* – u svojoj *neiskvarenoj* celovitosti – postoji jedino u unutrašnjem sluhu kompozitora;<sup>187</sup> svi ostali mogu da spoznaju jedino izvedbe kao njegove različite verzije, kroz proces izvođenja i konkretne performativne operacije koje ga svaki put iznova (re)konstruišu. Nakon zapisivanja, delo ne perzistira u svojoj celovitosti (budući da partitura nije čujna); s druge strane izvođenje je efemerno – „Zvuk ne ostaje u ovom svetu; on ispari u tišinu”<sup>xci</sup> (Barenboim, 2009, str. 7, prevela JM). Sledstveno tome, muzičko delo se svaki put iznova stvara prilikom izvođenja, u pokušaju izvođača da dosegne kompozitorove zamisli, tačnije, realizuje sopstvenu zamišljenu interpretaciju notnog zapisa. U tom procesu performativne interpretacije, na izvođaču je da izabere da li će ići dobro utabanom stazom *mejnstrimera*, ili put umetničkog istraživanja – indirektno birajući između dijade izvođenje↔interpretacija i dijade izvođenje↔istraživanje.

Ovako percipirano muzičko izvođenje predstavlja integralni segment muzičkog dela koje nema sasvim definisanu strukturu, već je u izvesnoj meri fluidni entitet koji sa svakim novim izvođenjem neprestano iznova oblikuje. Njime se direktno nadovezujem na Asisovu teoriju o muzičkom delu kao fluidnoj *višestrukosti* – tom istorijski konstruisanom *asamblazu* skupa materijala (virtuelnih struktura i aktuelnih stvari) percipiranom kao *delo* – u vidu *slike dela*. Međutim, upravo ta slika dela jeste mesto na kom Asisov i moj put počinju da se razilaze. Iako je Asis uverenja da se njegov ontološki okvir suštinski razlikuje od svih drugih, ipak – insistirajući na *slici* dela – on (kao i mnogi ontolozi pre njega) nesvesno zanemaruje činjenicu da je muzika zvučna, a ne vizuelna umetnost; muzičko delo mora biti čujno. Stoga, prema mojoj teoriji, kompozitor jedini *čuje* originalno muzičko delo u njegovoj celosti (doduše u svom unutrašnjem sluhu); ostali mogu da vide samo *sliku* muzičkog dela (u vidu notnog zapisa partiture) ili čuju *eho* muzičkog dela u vidu izvođenja i izvedbe. Pod pojmom *slika* dela – čak u bukvalnom smislu te reči – podrazumevam jedino partituru, dok u kontekstu u kojem ga Asis koristi kao primereniji termin predlažem *eho* dela. Za razliku od pojma *slika*, termin *eho* koristi se u zvučnoj sferi – za fenomen refleksije, tj. odjeka zvuka koji dolazi sa zakašnjenjem do svog primaoca. Reč potiče od grčke reči ἠχώ, odnosno ἠχος – što znači *zvuk* i samim tim je neuporedivo adekvatnija. Kako je kanadski filozof Brajan Masumi (2002b) zaključio – eho

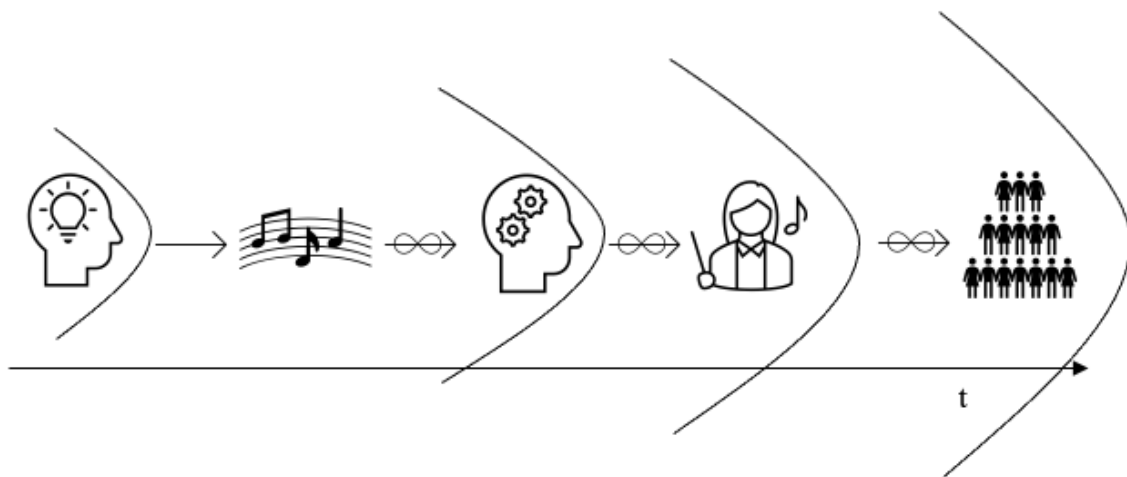
---

<sup>187</sup> U literaturi čak nailazimo i na parafraze Mocartovih i Betovenovih tvrdnji kako su oni kompozicije najpre u potpunosti komponovali u glavi i kao takve u celosti *sagledavali* u mislima, a tek naknadno ih beležili u partituri – što nas dovodi do zaključka da notiranje nije integralni deo kreativnog procesa, već dolazi nakon njega.

nastaje samo ako su površine od kojih se zvučni talasi odbijaju međusobno udaljene – kao jedinstveni fenomen samokontinuiteta, on rezonira u praznini između površina, tačnije on ispunjava tu prazninu (str. 14). Dakle, partitura kao *slika* dela i *eho* dela nastaju iz istog početnog impulsa u vidu originalne kompozitorove zamisli. U tom *zakasnelom* dolasku zvuka od kompozitora do slušaoca (kao primaoca) dolazi do *rezoniranja* dela između 1) zamišljene interpretacije u unutrašnjem sluhu izvođača, zatim 2) konkretizovane performativne interpretacije i izvedbe kao njenog ishoda, sve do 3) recepcije u unutrašnjem sluhu svakog pojedinačnog slušaoca.

I baš na tom mestu želim ponovo da ukrstim idealističke i materijalističke teorije. Asisovo ~~dela~~ – tj. negaciju dela kroz bukvalno precrtavanje reči kad god se pojam odnosi na novu *sliku* dela u smislu *asamblaža* – možemo da protumačimo Bergsonovom teorijom o negaciji (1907/1991, str. 161). Kada Asis govori o *nepostojanju* tradicionalno shvaćenog dela (u svojoj singularnosti, kako je obično percipirano), to nije toliko *misao*, koliko *osećanje* – Bergsonovim rečima: *afektivna obojenost misli*. Za takva opažanja sposobni su jedino ljudi obdareni pamćenjem ili predviđanjem, jer može da se opazi jedino *prisustvo*, a ne *odsustvo* nečega. Paradoksalno, dakle, ima *više*, a ne *manje* u ideji nečeg zamišljenog kao nepostojeće (Matejić, 2014, str. 722). Asisova reč ~~dela~~ tako odiše nostalgijom za delom i sastoji se od ideje o postojećem, ali i od predstave o njenoj potisnutosti aktuelnom stvarnošću. Imajući to u vidu, ali i gorevedeni pojam *eha* dela, umesto upotrebe pojmova *muzičko delo* i *muzičko ~~dela~~*, predlažem sintagmu *muzičko (((dela)))*.

Možemo da primetimo da je muzičko (((dela))) – poput Kafkinog *Odradeka* – nedokučivo i *nehvatljivo* (nedefinisanog oblika i nejasnog značenja), čijem postojanju svedočimo, mada nas ono nadživljava. Iako ih smatramo stvarnim objektima, muzička (((dela))) su ipak apstraktne tvorevine koje *netaknute* i u celosti postoje u inteligibilnom svetu kompozitora (kao *cosa mentale*), dok u perceptivnom svetu možemo čulno da ih doživimo jedino posredstvom izvođača koji u fuziji partiture i interpretacije – u procesu izvođenja – stvara izvedbu percipiranu kao *eho* (((dela))). Ilustracija 14, kao prilagođena Ilustracija 9, prikazuje hronološki sled u procesu kostvaranja i nadogradnje muzičkog (((dela))).



Ilustracija 14 Hronološki sled u procesu kostvaranja i nadogradnje muzičkog ((dela))

Neko će možda reći da je ovakav ontološki okvir *mish-mash* svega i svačega, *Frankenštajn*-teorija ili svojevrsna *himera* s glavom i repom idealiste i telom materijaliste; prihvatam. Ali, dokle god je u ontologiji muzike s jedne strane dominira neoplatonističko nipodaštavanje kreativnosti i značaja kako kompozitora, tako i izvođača, ili s druge strane opstaje eliminativističko potpuno poništavanje muzičkog dela, ne vidim zašto bi bio sporan hibridni i holistički pristup poput mog, koji zapravo odslikava realnost muzičke prakse kakvu poznajemo.

Moj ontološki okvir nudi objašnjenja i argumentaciju u korist stvorivosti i (delimične) ponovljivosti muzičkog ((dela)), ali i neponovljivosti interpretacija i izvedbi. Iako je notni zapis sam po sebi ipak zaokružena celina, kao i svaka pojedinačna izvedba (za dati *hic et nunc*), muzičko delo nije zaokruženo (u smislu nepromenljivosti) – ono nema jedan jedinstveni oblik pojavnosti i stoga uvek donekle ostaje nedokučivo. Ono nije ni fuzija svih izvođenja i izvedbi kao njegovih temporalnih delova (kao kod perdurantista), a ni ne perzistira kao svojevrsni objekt (kontinuant) u svojoj celosti u svojim otelovljenjima (kao kod endurantista). Za razliku od Rorboovog koncepta, muzičko delo jeste prisutno u svojim otelovljenjima, ali nikad u potpunosti i celosti, već svaka interpretacija u fuziji s partituroom rezultira novom izvedbom koja predstavlja svojevrsnu verziju muzičkog ((dela)). Tako percipirana, svaka izvedba predstavlja zasebno umetničko delo, s izvođačem kao njenim autorom, a samim tim i kostvaraoceom ((dela)). Dakle, ovakvim pristupom, poseban značaj pridajem izvođaču koji je duboko utkan u procese kostvaranja, dočaravanja i dokučivanja muzičkog ((dela)), ali i izvedbi kao višem entitetu u odnosu na partituru i interpretaciju – jedinstvenom i zasebnom umetničkom delu.

Muzičko delo percipirano kao muzičko (((delo))), dakle, predstavlja beskonačan niz tragova, tj. ehoa. Samo udruženi naponi i komplementarne uloge svih aktera (i kompozitora, i izvođača, i slušalaca) uključenih u celokupan proces rezultiraju stvaranjem celine koju nazivamo muzičkim (((delom))). Kao svojevrsno *kolektivno stvaralaštvo*, muzičko delo nije proizvod kompozitora (za razliku od partiture), već ono nastaje u procesu izvođenja kao društvenog procesa (Kanno, 2012, str. 171, 176–177). Rečima Džonatana Bisa: „Muzika je trolinijski proces koji se odigrava između kompozitora, interpretatora i publike. Sva tri sastavna dela tog trougla suštinski su važna. Celinu stvara način na koji ta tri elementa međusobno komuniciraju. Neverovatno je kako se note na stranici neke Betovenove sonate nikad ne menjaju, i nikad se neće promeniti, ali kada pijanisti preuzmu te komade u svoje ruke, ti komadi nekako evoluiraju. U neku ruku to je čudesna pomisao. [...] Ali taj osećaj da radite na postizanju nečeg što zapravo nije dostižno najbolji je deo, a možda u suštini i najteži, ali istovremeno je to onaj aspekt našeg rada koji nam na kraju donosi najveću nagradu” (Benser, 2012, str. 22, 28).<sup>xciii</sup> Muzičko (((delo))) se ne uspostavlja redukcijom, već nadgradnjom i sintezom – ono stalno iznova nastaje; njega ne karakteriše identitet kao uslov, već identitet kao rezultat (Edlund, 1996, str. 376).<sup>188</sup>

Konačno – kako su brojni argumenti i primeri pokazali – možemo da zaključimo da ono što muzičko (((delo))) zapravo suštinski oblikuje/odlikuje jeste međusobni odnos intrasubjektivnog, ekstrasubjektivnog i intersubjektivnog – večnog i temporalnog, aktuelnog i virtuelnog, neostvarenog i ostvarenog, imanentnog i transcendentnog – muzike-koja-već-postoji i muzike-koja-tek-postaje.

---

<sup>188</sup> Iako Edlund ovu definiciju koristi za tradicionalni pojam muzičkog dela, smatram da može da se odnosi i na koncept muzičkog (((dela))).

### 2.3.3. Izvođač kao autor u vrtlogu performativnosti

*Izvođenje dela ili izvođenje persone?*<sup>xciv</sup>  
Nikolas Kuk (2013b, str. 83, prevela JM)

*Performativnost, ukratko, jeste osnova pluralizma.*<sup>xcv</sup>  
Nikolas Kuk (1999, str. 261, prevela JM)

Hajnrih Nejgauz (1970) razlikovao je četiri vrste izvođačkog stila: 1) nikakav stil („Bah se izvodi sa «osećanjem» *a la Šopen*”); 2) *mrtvačko* izvođenje (izvođač tako „brižljivo «pazi na stil», tako je doktrinarski uveren da se sme svirati samo tako i nikako drukčije, tako se stara da pokaže da je autor «star» [...], da na kraju krajeva, jadni autor umire pred očima ogorčenog slušaoca i ništa osim zadaha leša od njega ne ostaje”); 3) *muzejsko* izvođenje („na osnovu najtačnijeg znanja punog poštovanja, kao što su se izvodila i zvučala dela u eposi kada su se stvarala”) i, najzad, 4) „izvođenje ozareno «prodirućim zracima» intuicije, nadahnuća, izvođenje «savremeno», živo, ali zasićeno skrivenom erudicijom, izvođenje koje odiše ljubavlju za autora, a koje diktira bogatstvo i raznovrsnost tehničkih sredstava, izvođenje pod parolom: «Autor je umro, ali njegovo delo je živo!» ili «Autor je umro, ali njegova muzika živi!», a ako je autor živ – pod parolom: «I živeće još u dalekoj budućnosti»” (str. 196–197). Da li, drugim rečima, u poslednjem slučaju možemo da kažemo: „autor je mrtav, živeo autor!”?<sup>189</sup>

Da je i sam živ, francuski teoretičar i semiolog Rolan Bart odmah bi odgovorio: „rođenje čitatelja mora se dogoditi po cijenu smrti Autora” (1977/1986b, str. 180). Statistički posmatrano, kompozitor najčešće i jeste mrtav – izvođačka zajednica je ta zahvaljujući kojoj muzičke kompozicije *žive*; ipak, *on*<sup>190</sup> kao Autor predstavljao je stub zapadnoevropske umetničke muzike i istorijske muzikologije; ...sve dok ga Bart nije *usmrtio* i u teoriji. Jadan autor! – da pozajmim Nejgauzovu sintagmu – nema mu spasa ni u slučaju *mrtvačkog izvođenja*, ni u slučaju *savremenog izvođenja ozarenog prodirućim zracima intuicije*, ni u postbartovskom teorijskom kovitlacu. Ipak, moj cilj nije da usmrtim kompozitora, već *samo* da pridam veći značaj izvođaču. Kako je francuski filozof Mišel Fuko (1983) istakao – „Nije dovoljno, ipak, ponavljati praznu tvrdnju da je autor iščezao. [...] Naprotiv, treba otkriti gde se nalazi taj prostor

---

<sup>189</sup> Francuski usklik „Kralj je mrtav, živeo kralj!” (franc. „Le roi est mort, vive le roi !”) zamenjujem parafrazom „L’auteur est mort, vive l’auteur !”.

<sup>190</sup> Namerno potenciram muški rod zamenice.

koji je ostao oslobođen autorovim nestankom, treba slediti useke i napukline i tragati za otvorima koje taj nestanak razotkriva” (str. 35).

Stoga, nastavljam u manje morbidnom tonu, postepeno prebacujući akcenat sa *smrti* kompozitora-autora na *rađanje* izvođača-autora. Imajući u vidu sličnosti muzike i jezika<sup>191</sup>, pitanje autorstva u muzici ukrštam sa dvema teorijama iz oblasti filozofije i teorije jezika – teorijom teksta i teorijom performativa. Proces interpretacije notnog zapisa neminovno nameće temu muzičkog značenja i *čitanja* partiture kao muzičkog teksta.<sup>192</sup> Dok su tradicionalna muzikološka poimanja zapadnoevropske muzičke prakse zasnovana na pretpostavci da značenje leži u muzičkom delu (na račun izvedbe), u drugoj polovini XX veka ovakvi stavovi su osporeni (prvenstveno) od strane francuskih strukturalista i poststrukturalista koji su poseban značaj pridali *čitanju* i interpretaciji književnog dela, nezaustavljivo šireći svoj uticaj i na umetnosti. Nadovezujući se na ontološki okvir koji sam sugerisala u prethodnom potpoglavlju, dalju teoretizaciju baziram na tezi da muzičko delo nije nepromenljivo, već *beskrajno* – sa svakim novim izvođenjem (i *čitanjem*) ono se dodatno oblikuje. Ovakav pristup automatski navodi na zaključak da kompozitor nije jedini autor u muzici, budući da i izvođači unose svoje autorsko *ja* u taj lanac kostvaranja (((dela))).

---

<sup>191</sup> Iako poređenje muzike i jezika ima svoju (poveliku) prošlost, ne treba upasti u zamku poistovećivanja ova dva sistema komunikacije iako su sličnosti brojne – oba podrazumevaju pošiljaoca i primaoca, kao i određene informacije (koje prvi prenosi drugom), uz proizvodnju zvuka i korišćenje određenog komunikacionog koda i rečnika, manje-više poznatih i pošiljaocu i primaocu informacija (Rakowski, 2001, str. 129). Ipak, razlike su još brojnije – nasuprot jeziku (koji je i medij komunikacije i sredstvo umetničkog izražavanja), muzički jezik je prvenstveno *poetski jezik*; za razliku od jezika, muzika kao auditivna umetnost postoji samo u izvođenju; osim toga, muzika postoji u dve međusobno zavisne ravni – ravni sukcesije (melodiji) i ravni istovremenosti (harmoniji), dok jeziku potonja nedostaje; reči imaju manje-više fiksno leksičko značenje, za razliku od muzičkih jedinica; nasuprot jeziku, u muzici preovladava unutrašnje značenje nad spoljašnjim; štaviše, jezik može da tumači *sam sebe*, dok muzika ne može (Agawu, 2009, str. 21–28). Muzički formalisti su otišli korak dalje – stava da je značenje isključivo lingvistički pojam, oni ističu da (apsolutna) muzika nije jezik jer nema semantičku dimenziju – pošto se ne odnosi ni na šta, ona ni nema značenje i samim tim ne može ni da ga prenese. Za razliku od jezika (npr. engleskog ili francuskog) – koji možemo da prevedemo na bilo koji drugi jezik – muzika je neprevodiva; muzika (prema njima), dakle, nije jezik (Bertinetto, 2008, str. 2).

<sup>192</sup> Tim pre što na engleskom jeziku pojam *interpretation* znači i *tumačenje*, odnosno, *prevođenje*.



Smatrajući da je autor zapravo moderna pojava,<sup>193</sup> Bart je umanjio njegov značaj u svom eseju *Smrt autora* (1977/1986b), izdižući i prepoznajući čitaoca kao aktivnog saučesnika u stvaranju smisla, značenja i konačnog obliča književnog dela. Prema njemu, tekst je sačinjen od mnogostrukih pisanja:

„postoji jedno mjesto gdje ta mnogostrukost nalazi svoje žarište, a to mjesto je čitatelj, a ne, kao što se dosada govorilo, autor. Čitatelj je prostor na kojemu su svi citati koji čine pisanje zapisani, a da pri tome ni jedan od njih nije izgubljen; jedinstvo teksta ne leži u njegovu porijeklu nego u njegovu odredištu. No to odredište više ne može biti osobno; on je jednostavno onaj *netko* koji sadrži na jednom mjestu sve tragove od kojih se pisani tekst sastoji” (str. 179).

Kako je Miroslav Beker (1985) istakao – Bartova teorija o tekstu nam *otvara oči* – ima više *saradnje* među stvaraocima nego što bismo i mogli pomisliti (str. 277), što je i primarni razlog zašto joj posvećujem toliku pažnju u disertaciji.

U tom smislu, jedan od najvećih zaokreta u razvoju studija o izvođenju dogodio se polovinom 1970-ih godina – pojavom teorije teksta. U eseju *Od dela do teksta* (koji mnogi smatraju začetkom poststrukturalizma – jedne od najuticajnijih savremenih teorija), Rolan Bart (1977/1986a) delu (statičnoj, završenoj i zaokruženoj književnoj formi *s konačnim označenim*) suprotstavlja tekst koji ne predstavlja definitivan poredak znakova, već podrazumeva mnogostrukost (čak pravu eksploziju) novoutkanih i neograničenih sugestija u beskonačnom procesu proizvodnje značenja. Prema Bartu, tekst nije predmet (kako je često percipiran), već *označiteljska praksa*, tj. *proces* koji se doživljava samo u delatnosti proizvodnje i odlaganja označenog – njegovo područje je područje označitelja i, kao takav, tekst je pluralan (str. 182–183). Svaki tekst tako predstavlja mesto proizvodnje značenja i u svakom tekstu nalaze se drugi

---

<sup>193</sup> Ovu tezu Rolan Bart (1977/1986b) izneo je u eseju *Smrt autora*: „...u etnografskim društvima odgovornost za pripovijedanje nikada ne preuzima neka osoba, nego neki posrednik, šaman ili prepričavalac čijoj se «izvedbi» – tj. vladanju narativnim kodom – možda dive, ali nikada ne njegovu «geniju». Autor je moderna pojava, proizvod našeg društva koje je, izrastajući iz srednjeg vijeka, s engleskim empirizmom, francuskim racionalizmom i osobnom vjerom reformacije, otkrilo prestiž pojedinca ili, kako se to plemenitije kaže, «ljudske osobe». Zbog toga je logično da je u književnosti pozitivizam, taj sažetak i vrhunac kapitalističke ideologije, najveću pažnju posvetio «osobi» autora. *Autor* još vlada u povijestima književnosti, u biografijama pisaca, u intervjuima, revijama, kao i u samoj svijesti književnika kojima je stalo da ujedine svoju osobu s vlastitim djelom kroz dnevnik i memoare” (str. 177). Nije li potpuno ista situacija i sa kompozitorima i izvođačima u istorijskoj muzikologiji?

tekstovi i konteksti *intertekstualno* povezani, budući da ih on „upija, premešta, nudi novu interpretaciju, sažima, razvija i preoblikuje” (Šuvaković, 2012, str. 335).

Odvajanjem autora od teksta, suprotstavljanjem teksta delu i stavljanjem akcenta na proizvodnju značenja u činu izvođenja i označiteljskoj mreži intertekstualnog okruženja, poststrukturalisti su otvorili diskurzivni prostor za nove koncepte. Štaviše, doprineli su opštoj performativnosti zahvaljujući kojoj se performativnim može smatrati svako izvođenje „onda kada se ono intencionalno odriče celovite značenjske (pred)određenosti, [...] uspostavljajući se kao proces umesto zatvorenog sistema (dela)” (Vujanović, 2004, str. 149). Zaokruženo delo zamenjeno je tekstom otvorene strukture koju karakterišu dijalog i saradnja između pisca i čitaoca u određenom društveno-istorijskom kontekstu – svako čitanje predstavlja novu konkretizaciju dela koje neprekidno *alterira* (Konstantinović, 1983, str. 8). Značenje teksta tako nikada nije definitivno i zavisi od interpretacije i recepcije, procesa čitanja i odnosa sa drugim tekstovima; na taj način, čitalac (interpretator) biva uzdignut iznad autora (interpretiranog). Ovakvo zalaganje za višestrukost interpretacija (tumačenja) teksta ne samo da je u potpunosti urušilo koncept zaokruženog i nepromenljivog književnog dela, već je imalo dalekosežne posledice i na poimanje umetničkih dela. Notni zapis nije više jedini koji definiše muzičko delo kakvo poznajemo – možemo da kažemo da muzički tekst definiše samo određeni trenutak u evolutivnoj istoriji kompozicije (Beard & Gloag, 2005, str. 144).

Neobično je lako napraviti analogiju sa muzikom, tim pre što je i sam Bart (1977/1986a) to učinio – konstatujući:

„Povijest glazbe (kao prakse, ne kao «umjetnosti») zaista je prilično bliza paralela Tekstu; postojalo je vrijeme kada su aktivni amateri bili brojni (barem u okviru određene klase) te su sviranje i slušanje bile djelatnosti koje jedva da su se međusobno razlikovale; zatim su se dvije uloge pojavile jedna za drugom, prvo uloga izvođača, interpretatora, kome je građanska publika (premda još pomalo sposobna da svira – tu je cijela povijest klavira) povjerala da svira, a zatim uloga (pasivnog) amatera, koji sluša glazbu a da sam nije sposoban da svira (gramofonska ploča zauzima mjesto klavira). Znamo da je današnja glazba radikalno promjenila ulogu «interpretatora» koji u neku ruku treba da bude koautor partiture, više da je dovrši, nego da joj prida «izraz». Tekst je

umnogome partitura te nove vrste: on zapravo traži od čitatelja da surađuje, što je važna promjena, jer tko izvodi djelo?” (str. 185).

I pored prepoznatog značaja izvođača kao koautora partiture, (relativno dugo) koncept zaokruženog muzičkog dela imao je (i još uvek ima) iznenađujuće jaku regulativnu moć u smislu oblikovanja izvođačke prakse, iako znamo da je muzika izvođačka umetnost. Šuvakovićevim (2016) rečima: „za razliku od pesničkog, proznog ili pikturnalnog teksta – gde se smisao upisuje u semiološki poredak tkanja (*textus*) – muzika je u izvedbenom smislu uvek procesuirani događaj, a to znači nešto nesigurno što se mora od slučaja do slučaja interpretirati i time podvrgnuti trenutnom upisu prolaznog ili izmičućeg smisla” (str. 16).

Upravo to *utrkivanje sa izmičućim smislom* i značenjem muzičkog dela jeste osnova poststrukturalističkog pristupa na koji se pozivam. Poststrukturalizam – kao transnaučna i postnaučna teorija (Vujanović, 2007a, str. 108) – zasnovan je na ideji da *čitanje piše* (engl. reading writes). Sve što nas okružuje možemo da pojмимо i čitamo kao tekst, neuhvatljivog i nepotpunog značenja (budući da jezik ne može u potpunosti da prenese ono što podrazumeva korisnik jezika). Značenje nije unapred dato upisom i zapisom Autora, već nastaje u kontekstu čitanja, koje nikada nije pasivno već refleksivno, odražavajući potrebe i interesovanja čitalaca koji svoje čitalačke vrednosti unose u sam tekst. Ipak, da bi čitanje postalo pisanje, ono mora da bude zaseban (autonoman) i javno vidljiv/čitljiv (inter)tekst. Javno čitanje tako utiče na hijerarhijski odnos između pisanja i čitanja, štaviše, transformiše javni diskurs (Agger, 1998, str. 105–106).

Otuda – s aspekta poststrukturalističke materijalističke teorije umetnosti – moj teorijski okvir zasnovan je na tezi da muzički tekst nema zatvoreno i definitivno značenje, već ga izvođač(i) i slušaoci stvaraju u procesu izvođenja/slušanja. Na taj način, svaka interpretacija (tj. čitanje) originalnog teksta, u datom kontekstu, predstavlja stvaranje drugostepenog teksta koji takođe može biti višestruko interpretiran (od strane publike i kritike). Nasuprot konceptu muzičkog dela kao zaokruženog sistema značenja, muzičko (((delo))) kao *otvoreni* intertekst nije definitivno označeno, dovršeno i nepromenljivo (svodivo na jedno značenje koje je kompozitor odredio), već se neprekidno stvara kroz dinamičan proces izvođenja koje definišem kao fuziju partiture (i svega što ona podrazumeva) i performativne interpretacije – kako *zamišljene* u unutrašnjem sluhu izvođača, tako i njene konkretizovane zvučne realizacije (i svega što one podrazumevaju). Tako postavljeno, muzičko izvođenje nije mimetičko, već

performativno „jer mu unapred-data, značenjski celovita i stabilna stvarnost koju ono predstavlja (ni u krajnjoj instanci) ne prethodi, već se stvarnost pojavljuje kao njegov učinak” (Vujanović, 2004, str. 150). Štaviše, svako izvođenje – kao zaseban (inter)tekst – predstavlja složenu mrežu, mozaik i mesto ukrštanja i preobražaja različitih čitanja, neprestanih upisivanja i dopisivanja smisla i značenja (((dela))) koja se neprestano proizvode i transformišu, pod uticajem okružujućih tekstova, prethodnih izvedbi, *usađene* i aktuelne izvođačke prakse, ali i na osnovu ličnih kompetencija izvođača i konteksta. Neponovljivost i singularnost čina izvođenja vode ka autonomiji izvedbe, a izvođač (kao čitalac) na taj način – i u teoriji – dobija svoju ulogu stvaraoaca koja mu *de facto* i pripada – i izvođači su ljudi, a ljudi nisu *kulturni idioti* – kako je Jelena Đorđević (2009) zaključila – već „stvaralački pristupaju interpretaciji najrazličitijih kulturnih tekstova” (str. 90).<sup>194</sup>

U ovom prelasku s tekstualnog čitanja na performativno razumevanje muzike, pozivam se na teoriju performativa (detaljno predstavljenu u potpoglavlju 2.2.3), koja je od 1950-ih godina (kada je nastala u okviru britanske filozofije jezika) veoma uticala na razvoj lingvistike, poststrukturalizma, studija kulture, teorije književnosti, studija o izvođenju i teorijske psihoanalize teksta. U poslednje tri decenije, teorija performativa se toliko transformisala – od Ostinove filozofije jezika i semiotičkog učinka u vansemiotičkoj stvarnosti, preko Serlove opšte teorije govornih činova, zatim Deridinog pojma *différance* i opšte iterabilnosti, do telesnih činova Džudit Batler itd. – da se izdvojila kao zasebna i koherentna teorija. Štaviše, teorija performativa postala je jedna od centralnih teorija u oblasti izvođačkih umetnosti, a sam pojam *performativa* evoluirao je od teorijskog termina korišćenog isključivo u okvirima filozofije jezika do ključnog pojma u svetu savremene umetnosti i estetike.

Paradoksalno ili ne, ali (i) pomenuti koncept performativnosti u muzičku umetnost uveden je nešto kasnije nego u drugim umetnostima – premda je muzika utemeljena upravo na performativnosti (Davidson, 2014, str. 179). U muzikologiji, ta dramatična promena u vidu *performativnog zaokreta* – od *dela* do *dogadjaja*, od *teksta* do *čina* – došla je s novim milenijumom. Na osnovama koje su postavili Ričard Taraskin i Karolin Abat, omogućeno je

---

<sup>194</sup> Kao i u drugim oblastima, ekstremi nisu poželjni – kako nalažu nepisana muzikološka i izvođačka pravila, treba se ipak uzdržavati od *preterane interpretacije* – kako je Eko definisao (/Umberto Eco/; 1992, str. 48) – pridajući određenu relevantnost autorskoj nameri i ostajući unutar granica interpretacije (Beard & Gloag, 2005, str. 71).

istraživanje performativne dimenzije muzike, štaviše, praksa kao istraživanje (tj. umetničko istraživanje).<sup>195</sup> U daljem tekstu, fokus usmeravam na *čin* muzičkog izvođenja i na ono što izvođač *čini*, pozivajući se na već razrađeni teorijski pristup ovoj temi od strane Bojane Cvejić.

Tradicionalno percipiranu izvedbu određenog muzičkog dela Bojana Cvejić (2007) prepoznaje kao konstativ tzv. *lokucionog* karaktera koji referira na notni zapis predstavljajući ga – kao čin iskazivanja koji se zasniva na proizvodnji značenja na osnovu podudarnosti iskazanog sa referentom iskaza. Pozivajući se na Ostinovu podelu iskaza, ona tako razlikuje tri nivoa izvođenja muzičkog dela – *fonetički čin* (fizički čin sviranja), *fatički čin* (izvođenje poput tvrdnje – citiranja tuđih reči) i *retički čin* (završni čin interpretacije muzičkog dela sa izvesnim stepenom autonomije, tj. neponovljivosti izvođenja, svojevrsno odstupanje od kompozitorovog ideala i iznošenje sopstvenog stava). S druge strane, u slučajevima neodređenosti u komponovanju, kada ne postoji precizan notni zapis, već muzika nastaje u trenutku izvođenja (u muzičkom indeterminizmu, hepeningu, performansu i drugim oblicima eksperimentalne i inovativne muzičke prakse druge polovine XX i početka XXI veka), Bojana Cvejić prepoznaje performativnu praksu muzičkog izvođenja. Ona tako pravi distinkciju između *interpretativnog* i *performativnog* muzičkog izvođenja. Interpretativno izvođenje je lokucionog karaktera (mimetičko i neperformativno) i kao takvo predstavlja izvođenje muzičkog dela u ime kompozitora, prema prethodećem spoljašnjem referentu. Nasuprot tome, performativno izvođenje je ilokucionog karaktera i to je svako izvođenje koje nema referencu, tj. ne izveštava o nečem drugom do samom činu izvođenja, dok je akcenat na procesualnosti (*postajanju*), pri čemu se radikalno menja uloga posmatrača i koristi sama moć izvođenja za sprovođenje otvorenog koncepta muzike (str. 65–66). Ipak, prema mom shvatanju, ni performativna izvođenja nisu sasvim nereferencijalna, budući da uvek postoje makar ideja i koncept na kojima izvođač zasniva svoje izvođenje.

Kao u govoru, binarno svođenje muzičkih izvođenja na konstativna (neperformativna) i performativna nije nimalo jednostavno. Stoga se – poput Ostina – usred izlaganja vraćam samim temeljima teorije performativa, kako bih ih ponovo razmotrila. Početnu distinkciju koju

---

<sup>195</sup> Najveći pomak u proučavanju muzičkog izvođenja napravili su (već pomenuti) britanski autori okupljeni oko AHRC Istraživačkog centra za istoriju i analizu snimljene muzike (CHARM) – Nikolas Kuk, Džon Rink i Erik Klark – zatim AHRC Istraživačkog centra za muzičko izvođenje kao kreativnu praksu (CMPCP), kao i Kembridž Centra za studije muzičkog izvođenja (CMPS; engl. Cambridge Centre for Musical Performance Studies).

je Bojana Cvejić ponudila – između *interpretativnog* i *performativnog* muzičkog izvođenja – zamenjujem podelom na *lokucione* činove (u okviru njih: *fonetičke*, *fatičke* i *retičke*) koji predstavljaju najpreciznije moguće *ozvučavanje* notnog zapisa, zatim *ilokucione* činove koji poseduju određenu moć *u izvođenju* nečega, i *perlokucione* činove koji podrazumevaju postizanje određenih učinaka ili efekta *izvođenjem* nečega (diskurzivnih, materijalnih ili afektivnih).<sup>196</sup> Ako znamo da fonetički čin predstavlja samo čin iskazivanja određenih zvukova, možemo da se složimo sa Bojanom Cvejić da u muzici to odgovara fizičkom činu proizvodnje tonova. Međutim, situacija nije tako jednostavna sa ostalim kategorijama.

Pozivajući se na definiciju da fatički čin predstavlja navođenje tuđih reči, odnosno iskazivanje određenih skupova glasova „koji pripadaju određenom rečniku i potkrepljeni su određenom gramatikom” (Ostin, 1994, str. 111), Bojana Cvejić (2007) fatički čin muzičkog izvođenja prepoznaje kao navođenje tuđih reči, pri čemu se izvođač „identifikuje kao onaj koji ne izvodi *svoju* muziku, već muzičko delo u *ime* kompozitora” (str. 66). Međutim, ako zauzmemo stav da fatički čin odgovara iskazu „Kompozitor je rekao: ‘...’” – u kom su u lingvistici znacima navoda jasno odvojene citirane reči, bez mogućnosti ikakve intervencije govornika – upozoravam na činjenicu da živi izvođači nikako ne mogu da dostignu taj stepen vernosti tekstu.<sup>197</sup> Delimično citiranje notnog zapisa može biti postignuto korišćenjem računara – elektronske reprodukcije (primenom modela izražajnog izvođenja na digitalnu partituru), tj. posebnih programa predviđenih za to, kao svojevrskih *artificijelnih* odnosno *elektronskih izvođača*.<sup>198</sup> Takvo izvođenje, međutim, kreativnost svodi na skup pravila; štaviše, i ono rezultira određenom vrstom ekspresije, iako elektronski generisane.<sup>199</sup> Mi prosto ne tretiramo notaciju na fatički način – činjenica da notacija ne mari za suptilnosti temporalnog ili

---

<sup>196</sup> Detaljnije o ovoj klasifikaciji u potpoglavlju 2.2.3.

<sup>197</sup> Često nismo svesni u kojoj meri izvođačka ekspresivnost oblikuje muzičko delo. Štaviše, praktično je nemoguće identifikovati i *ogoliti* ekspresivni sadržaj partiture, čak ni pri reprodukciji u MIDI interfejsu (engl. musical instrument digital interface), budući da i u tom slučaju postoje *kontaminirajući* faktori poput neophodnog odabira tempa reprodukcije, prethodnog znanja o kompoziciji, uticaja dominantne izvođačke prakse i stila izvođenja itd.

<sup>198</sup> Čak i u oblasti veštačke inteligencije i biološki inspirisanog – tzv. *evolucionog računarstva* (engl. evolutionary computing), naučnici i programeri teže korišćenju znanja i iskustva *pravih* izvođača kako bi primenom *veštačkog* evolucionog algoritma i tehnike *mašinskog učenja* (engl. machine learning) osposobili računar da dostigne interpretativnu izražajnost i ekspresivnost živog izvođača (Ramirez, Hazan, Marine, & Serra, 2008, str. 123–142).

<sup>199</sup> Neki od primera takvih programa su *Director Musices* (koji koristi određeni set pravila fraziranja i izvođenja nota različitih trajanja i sl), *SuperConductor* (koji je zasnovan na pretpostavci da svaki kompozitor ima sopstveni stil koji može biti veštački *oživljen*) i *Silbert MOR Expressive Performance* (koji za cilj ima da generiše izvedbe nalik ljudskim; Cook, 2008, str. 1187).

dinamičkog oblikovanja ne znači da *nas* nije briga (Cook, 2000b, str. 60). Imajući to u vidu, odbijam da doslovno preslikam lingvistički model u oblast muzičkog izvođaštva poredeći izvođača s nekim ko *samo* citira kompozitora. Stoga, u daljoj teorijskoj raspravi insistiram na prepoznavanju i isticanju kreativnih aspekata performativne interpretacije kao sastavnog elementa i poslednje faze u razvoju muzičkog (((dela))).

Imajući u vidu sve manjkavosti notnog zapisa i njegovu nemogućnost da u potpunosti prenese kompozitorove zamisli, štaviše, da kompozitori to uglavnom i ne očekuju od izvođača, prelazim na retički čin upotrebe glasovnih skupina sa manje-više određenim smislom i referencijom. Prema Bojani Cvejić, ova kategorija govornih činova ekvivalentna je završnom činu interpretacije muzičkog dela sa izvesnim stepenom autonomije i ona tu svrstava sve interpretacije tradicionalno shvaćenih muzičkih dela. Ipak, budući da retički čin predstavlja indirektan govor (govor tipa *oratorio obliqua*, tj. izveštavanje o tome šta je neko drugi rekao, a ne iskazivanje sopstvenog stava) – što u muzičkom izvođenju odgovara iskazu „Kompozitor je rekao da...” – predlažem dodatno promišljanje. Da li je ovakvo definisanje muzičkog izvođenja i svrstavanje svih interpretacija u kategoriju retičkog čina zaista odgovarajuće ili je izostanak *glasa* i stava izvođača samo posledica podsvesnog uticaja istorijske muzikologije i nesumnjivog favorizovanja kompozitora kao jedinog autora? S obzirom na to da lokucioni činovi predstavljaju činove kazivanja nečega, s posebnim i jasnim akcentom na referenci koju opisuju, smatram da retički čin izvođenja eventualno može da odgovara ekstremno-*HIPsterskom* izvođenju muzičkog dela *u ime* kompozitora, uz stremljenje što vernijem citiranju notnog zapisa i uzdržavanje izvođača od bilo kakve subjektivnosti, pod direktnim uticajem *Texttreue* i *Werktreue* koncepta. U teoriji je takvo percipiranje i definisanje izvođačke prakse još i moguće, ali u praksi, određeni stepen subjektivnog tumačenja notnog zapisa predstavlja neizostavnu neminovnost.

Zar nije onda svaka interpretacija *a priori* performativna? Kao što smo zaključili u prethodnim poglavljima, muzičko izvođenje je više od pukog citiranja ili izveštavanja o tome šta je kompozitor *rekao* ili *hteo da kaže* – ono podrazumeva iznošenje sopstvenog iskaza i stava izvođača kroz ličnu interpretaciju notnog zapisa, na osnovu celokupnog znanja i u skladu s odgovarajućom izvođačkom praksom. Sam liminoidni ritual izlaska izvođača na scenu – negde *između* partiture i publike – predstavlja javni neverbalni performativ izvođača nedvosmislenog značenja: „*Ja* procenjujem da...”, „*Ja* dokazujem da...”, „*Ja* tvrdim da je kompozitor hteo da

kaže *ovo*”. Budući da je reč o glagolima koji imaju određenu *moć*, ulazimo u sferu ilokucionih činova – *dokazivanja, tvrđenja, obećavanja, sugerisanja, mišljenja, zaključivanja, procenjivanja*. Prema Ostinu i Serlu, svaka tvrdnja je performativna. Sredstva kojima se u engleskom jeziku ta ilokucionna snaga postiže jesu: red reči, naglasak, intonacija, znaci interpunkcije, glagolski oblik i takozvani performativni glagoli (izvinjavam se, upozoravam vas, tvrdim; Serl, 1991, str. 79). U muzici izvođač to postiže ekspresivnošću i suptilnim dinamičkim i agogičkim nijansiranjima, akcentuacijom i fraziranjima koji nisu i ne mogu biti zabeleženi u partituri od strane kompozitora. Suštinska razlika između iskaza „Kompozitor je rekao da...” i „*Ja* tvrdim da je kompozitor hteo da kaže *ovo*” jeste u poziciji, ulozi, značaju i *moći* interpretatora *u izvođenju*, budući da *u interpretiranju* on nešto *čini* – doprinosi završnoj etapi *u razvoju* (((dela))), iznoseći svoje *tvrdnje* i tumačenje notnog zapisa. Imajući u vidu da ilokucionni čin obuhvata ono što činimo dok izjavljujemo nešto – *u kazivanju* nečega – ova kategorija govornih činova u muzici odgovara onome što izvođači čine *u izvođenju* nečega (uglavnom određenog muzičkog teksta). Dakle, treba razlikovati estetska svojstva partiture od estetskih svojstava izvedbi kao jedinstvenih entiteta, budući da je reč o dve različite *tvrdnje* – partiture kao tvrdnje kompozitora i performativne interpretacije kao tvrdnje izvođača. Za razliku od Bojane Cvejić koja u grupu performativnog muzičkog izvođenja ilokucionog karaktera ubraja samo određene vidove performans umetnosti, muzičkog indeterminizma i eksperimentalne muzike, ja im (smelo) priključujem i (performativnu) interpretaciju, smatrajući da ona predstavlja poslednji čin zvučnog oblikovanja muzičkog (((dela))).

Prihvatajući rizik da ovakav pristup bude okarakterisan kao „euforično proglašavanje svih performansa performativnim” (Vujanović, 2005, str. 97–98), svoj teorijski okvir koncipiram kao odgovor na pozitivističko-formalističke pristupe, ali i na preovlađujuće ignorisanje i nipodaštavanje (čak osporavanje) performativnosti muzičkog izvođenja u literaturi studija o izvođenju. Nadasve, smatram da je apsurdno naglašavati i dokazivati performativnost bilo kog muzičkog izvođenja, imajući u vidu da svako izvođenje (štaviše, svako umetničko



delo) poseduje dimenziju koja na određeni način oblikuje stvarnost.<sup>200</sup> Ne treba veštački insistirati na razlici između neperformativnih i performativnih umetničkih dela ili izvođenja (kao kategorija), već se treba fokusirati na produktivnu dimenziju (proizvodnje značenja, a samim tim i stvarnosti) koja je u osnovi svakog muzičkog izvođenja, u datom prostorno-vremensko-diskurzivnom kontekstu i u odnosu s publikom. Dakle, predlažem metodološku promenu perspektive u načinu promišljanja muzičkog izvođenja u lancu proizvodnje značenja muzičkog (((dela))). Ovakav kritički pristup moguć je ne samo *beyond* Deride (da pozajmim sintagmu Ane Vujanović; 2005, str. 100), *beyond* Barta i *beyond* Kuka, već i *beyond* okvira tradicionalne ontologije muzike. Odbijajući da pojmim muzičko delo i izvedbu kao dva zasebna ontološka objekta, naglasak stavljam na performativnu dimenziju muzike i konstitutivnu funkciju zvuka i vremena (iliti zvuka-u-pokretu) u činu izvođenja kao procesa kostvaranja muzičkog (((dela))). Moj materijalistički pristup zasniva se na tezi da je muzičko delo fluidni entitet koji se neprestano iznova oblikuje i nadograđuje – nikad u potpunosti i celosti prisutan u svojim otelovljenjima, već svaka interpretacija u fuziji s partituru rezultira novom izvedbom koja predstavlja svojevrsnu verziju muzičkog (((dela))). Stoga, poseban značaj pridajem izvođaču koji je duboko utkan u ovaj proces kostvaranja. Pri tome, svaka izvedba (kao viši entitet u odnosu na partituru i interpretaciju) – u svojoj jedinstvenosti i neponovljivosti – predstavlja svojevrsnu zasebnu verziju muzičkog dela.

Budući da muzički tekst predstavlja određenu referencu na koju se interpretator poziva, a koja je ipak karakteristična za lokucionu čin, neminovno se nameće pitanje održivosti ovakve definicije. Stavlajući naglasak na sam čin proizvodnje značenja *u izvođenju*, ali i nadovezujući se na teoriju muzike *kao* izvođenja Nikolasa Kuka, najjači argument pronalazim kod poststrukturalističkih teoretičara koji su odbacili koncept zatvorenog dela i doveli do opšte performativnosti prema kojoj svako izvođenje možemo da smatramo performativnim. Za razliku od Bojane Cvejić koja postojanje partiture kao tradicionalno shvaćenog zatvorenog muzičkog dela vidi kao glavni faktor distinkcije između lokucionog i ilokucionog muzičkog

---

<sup>200</sup> Imajući to u vidu, primera radi, ne vidim zašto isečak iz teksta Ane Vujanović (2005) o postmodernim izvedbama (teatralizovanom performansu i sajberperformansu) ne bi podjednako mogao da važi i za muzičko izvođenje: „Danas se performativnom smatra svaka izvedba koja se odriče celovite značenjske (pred)određenosti koju materijalni čin izvođenja predstavlja ili izražava i koja, izvodeći se kao proces umesto zatvoreno delo, otvara svoju označiteljsku mrežu intertekstualnom okruženju. Dakle, performativnost se, *beyond* Derride, razmatra u svakoj izvedbi usmeravanjem pažnje na rad njene materijalnosti u datom značenju, tj. intervenciju performansa u njegov semiotički kontekst i konteksta u izvedbu” (str. 103).

izvođenja – onoga što ona naziva *interpretativnim* i *performativnim* muzičkim izvođenjem – ja veći značaj pridajem izvođaču, sagledavajući čin performativne interpretacije kao čin kostvaranja, odnosno kao poslednju fazu *u izgradnji* muzičkog (((dela))). Štaviše, u stilu „interpretator je mrtav, živeo istraživač!”, ovoj podeli dodajem i kategoriju umetničkog *eksperimenta* i istraživanja *beyond* konvencionalnih disciplinarnih granica, odnosno, *stvaranje umetnosti kao istraživanje* (engl. making of art as research; De Assis, 2018a, str. 13–14), definišući ga kao *eksperilokuciono* muzičko izvođenje.<sup>201</sup>

U traganju za *tragom traga* – svesna činjenice da muzika kao početni izvor nikada nije u potpunosti sadržana u notnom zapisu, ali da su čak i eksperimentalne performativne muzičke prakse uvek uslovljene određenom kompozitorskom praksom (pa makar i samo skicom, uputstvom ili konceptom kompozitora) – akcenat stavljam na stepen referiranja izvođača *u izvođenju*. Moja podela je zasnovana na činjenici da notni zapis nikada ne može da bude potpuna referenca – *totus* – kompozitorovih zamisli. Na takvu nepotpunu referencu s punom preciznošću može da referira jedino *arteficijelni izvođač* (mada ni to nije sasvim moguće, kao što sam istakla ranije u tekstu). Zatim, performativna interpretacija kao ilokucioni čin muzičkog izvođenja u notnom zapisu ima svoju delimičnu – *semi* – referencu. Suštinski drugačiji primeri performans umetnosti, eksperimentalne muzike i muzičkog indeterminizma predstavljaju takođe ilokucione činove muzičkog izvođenja, ali sa *quasi* referencom u vidu ideje ili koncepta.

Vratimo se, ipak, jednom od osnovnih pitanja – šta to izvođači *čine* u procesu izvođenja – na kakvu performativnost ja to ukazujem? Krajnje pojednostavljeno, oni pokretima tela i/ili instrumenta zvučno realizuju muzičke ideje (bilo da su one prenete usmeno, notirane ili postoje samo u vidu koncepta), vodeći računa o tačnosti nota i preciznosti ritma, dinamike itd. Ali, od izvođača se očekuje i mnogo više od toga – da prevaziđu puki tekst i svojom ekspresivnošću *udahnu život* muzici. Prema Klarku, ekspresija je neizbežna posledica razumevanja muzičke strukture, ali muzička struktura nije jedina komponenta u onome što oblikuje izraz; ključni termin (koji do sada uglavnom nije bio deo diskusije) jeste *značenje* – kada izvođač *karakteriše* delo u izvođenju, on konstruiše njegovo značenje (2002b, str. 63–68).

---

<sup>201</sup> U svojoj logici eksperimentisanja, Asis ipak ne odbacuje materijalnu osnovu za koncept muzičkog dela, već izvođačima ostavlja slobodu izbora – da li će da ostanu u tradicionalnim (*mejnstrim*) okvirima klasične paradigme ili da tragaju za potencijalnim mnogostrukostima slike *dela*.

Pitanje značenja (apsolutne) muzike (koja ne prenosi vanmuzički sadržaj) jeste još jedna važna tema koja je prouzrokovala dinamičnu debatu filozofa, muzikologa i semiologa u poslednjih nekoliko decenija. Šta uopšte *znači* muzičko značenje, na šta se ono odnosi, da li je značenje svojstveno muzičkoj strukturi ili zavisi od konteksta slušanja, da li može da se prenese s jedne osobe na drugu, štaviše, da li muzika uopšte ima značenje? Ovo su samo su neka od problematizovanih (i/ili problematičnih?) pitanja prisutnih u literaturi. Iako postoji tendencija da se muzičko značenje poistoveti s verbalnim, muzika i jezik ipak nisu direktno uporedivi u ovom kontekstu. Autori poput Kivija – koji pod uticajem Hanslikove teorije (ili makar opšteprihvaćenog tumačenja njegove teorije) značenje muzike smatraju inherentnim, ograničavajući ga na muzičku strukturu i lingvistički model – zaključuju da muzika zapravo ni nema značenje pošto nema semantički sadržaj (uprkos svojim kvazi-sintaksičkim strukturama). Pojedini teoretičari poput Alpersona muzičko značenje smatraju *formalnim* ili *intramuzičkim*, budući da ono proizilazi iz specifičnih svojstava muzičke forme i zvučne strukture dela. Stava da muzika ima iskustvenu, a ne diskurzivnu logiku, Skruton zaključuje da je muzičko značenje ono što shvatamo kada slušamo muziku *s razumevanjem* (Koopman & Davies, 2001, str. 261–266). Prema Krejmeru (2011), muzičko značenje nije proizvod strukture, nego akcije – ni muzičko delo, ni interpretacija ne dozvoljavaju *direktan* pristup značenju – interpretacija ne predstavlja otkrivanje/dekodiranje/dešifrovanje skrivenog, imanentnog i fiksiranog značenja, već stavljanje značenja u delo. Naizgled paradoksalno, značenje se iznova proizvodi tamo gde se delo ili događaj stvaraju kao singularnost, ali tek intervencijom izvođača – proizvodnja značenja je neodvojiva od interpretativne aktivnosti. Interpretacija može biti pogrešna, ali pošto mogućnost jedne interpretacije garantuje postojanje mogućnosti druge, nijedna interpretacija jednostavno ne može biti (jedina) ispravna (str. 7–11). Pod uticajem Gadamera (Hans-Georg Gadamer) i njegove teorije prema kojoj se delo *odvija* u izvođenju, Frisk i Esteše (2006) radikalno odbacuju termin performativnog izvođenja zarad uvođenja pojma *razmišljanja kroz praksu*, definišući izvođenje kao njegovu poslednju konstruktivnu fazu dok interpretacija, prema njima, predstavlja davanje značenja delu (str. 5, 7).<sup>202</sup>

Ipak, u daljoj teoretizaciji, ponajviše se oslanjam na Nikolasa Kuka (2001b) koji smisao muzike definiše kao nešto što je u samoj muzici, a ne van nje, odnosno, kao nešto što se

---

<sup>202</sup> Imajući u vidu da je pitanje značenja muzike toliko opsežno i delikatno da zaslužuje zasebnu disertaciju, ne zadržavam se suviše na njemu, već izdvajam samo nekoliko autora čije teorije smatram važnim za dalju diskusiju.

ostvaruje kroz pojedinačne činove doživljavanja muzike kao smislene – te je u tom smislu je performativno. Uzimajući u obzir i inherentno značenje muzike i njeno društveno konstruisano značenje, ali i njihovu međusobnu vezu, Kuk smatra da postoje dve vrste muzičkog značenja – potencijalno i aktuelizovano – čulno i verbalno. Prema njemu, muzičko značenje nije inherentno (utkano u muzičku strukturu) i samo naknadno otkriveno i reprodukovano, već muzika ima značenje koje joj mi damo – tačnije, izvođač konstruiše značenje u činu izvođenja. Muzičko značenje se tako aktuelizuje kroz procese kritičke i performativne interpretacije koji su kulturno i istorijski uslovljeni – ono izrasta kao autonomni princip u konstrukciji i interpretaciji muzike (str. 178–180, 191).

Dakle, možemo da zaključimo da se izvođač kao autor (izvedbe) *rađa* negde između teksta i konteksta – „na pragu gde se pojedinačna kompozicija susreće sa okolnim svetom” i gde „kontekst preplavljuje tekst” (Korsyn, 1999, str. 55). Imajući to u vidu, upravo u ilokucionim činovima muzičkog izvođenja (i sa *semi*, i sa *quasi* referencom) prepoznajem prve primere fenomena koji definišem kao *performativnost muzičkog izvođenja*. S obzirom na to da performativnost u lingvistici predstavlja sposobnost govora da bude više od sredstva komunikacije i opisivanja stvarnosti – tj. da konstruiše i izvodi identitet, odnosno menja i oblikuje realnost – želim da napravim analogiju s muzikom i pokažem kako muzičko izvođenje jeste više od pukog ozvučavanja notnog zapisa ili zamisli kompozitora. Dakle, prvi tip performativnosti muzičkog izvođenja prepoznajem u stvaralačkoj snazi i *moći* interpretatora da *nadogradi* i *dovrši* nesavršeni i nezavršeni notni zapis,<sup>203</sup> aktivno doprinoseći njegovom smislu i značenju. U performativnoj interpretaciji – tom kreativnom ilokucionom činu muzičkog izvođenja *hic et nunc* – izvođač aktivno učestvuje u poslednjoj fazi *izgradnje* (široko shvaćenog) muzičkog (((dela))), pri čemu performativnost muzičkog izvođenja svaki put iznova oblikuje njegovu realnost.

Osim ovako percipirane proizvodnje muzičkog značenja, proizvodnja znanja o muzici takođe je performativna. Stoga, kao drugi tip performativnosti muzičkog izvođenja izdvajam eksperilokucione izvođačke činove, naglašavajući performativnu snagu umetničkog

---

<sup>203</sup> Nesavršeni jer notni zapis tradicionalnog muzičkog dela ne može da prenese sve zamisli kompozitora, a nezavršeni u slučaju performans umetnosti i muzičkog indeterminizma (mada i u tom slučaju uvek postoji određena ideja i koncept kompozitora koju interpretator sledi).

istraživanja. Naime, izvođačka praksa kao istraživanje za rezultat ima stvaranje znanja o muzici *iznutra*, koristeći potpuno novu metodologiju u odnosu na kvantitativna i kvalitativna istraživanja inače prisutna u nauci – sa sopstvenim procedurama i protokolima koji često nisu unapred dati, već se razvijaju tokom samog procesa izvođenja. Umetničko istraživanje kao nova istraživačka paradigma – kako je australijska naučnica i umetnica Barbara Bolt (2016) nazvala: *performativna paradigma* – zasnovano je na produktivnoj performativnosti, pri čemu je umetnost dvostruko produktivna – i sama po sebi, i kao predmet istraživanja. Prema njenim rečima, (kvalitativna i kvantitativna) naučna istraživanja su reprezentativna i u tom smislu uporediva sa Ostinovim konstativnim iskazima – budući da se njihove metodologije zasnivaju na opisivanju sveta, ponovljivosti, proverljivosti i istinitosti. S druge strane, performativna paradigma nudi mogućnost potpuno novog modela istraživanja koje nije utemeljeno ni na istinitosti, ni na ponovljivosti (iteracija je ta koja čak onemogućava ponovljivost), već na snazi da *transformiše* svet, tj. da utiče na promene u društvenoj stvarnosti (str. 131, 137–140).

U traganju za odgovorom na pitanje šta izvođač čini u izvođenju, dolazimo i do činjenice da ilokucionni čin muzičkog izvođenja ima određenu *moć* i nad samim izvođačem. Kako je Drajfus (2007) razjasnio – za izvođače možemo da kažemo da *čitaju* partituru, ali oni prvenstveno *izvode* ili *postaju*, umesto što „iznose tvrdnju o tome šta muzika znači”<sup>xvii</sup> (str. 271, prevela JM). Od *transformacije muzičkog teksta* (prvog tipa performativnosti muzičkog izvođenja), preko *transformacije sveta* posredstvom umetničkog istraživanja (kao drugog tipa performativnosti muzičkog izvođenja), dolazimo tako i do *transportacije* i *transformacije izvođača* kao trećeg i četvrtog tipa performativnosti muzičkog izvođenja.

Kratkoročno, muzičko izvođenje ima moć da, kao svojevrsni liminoidni ritual, *transportuje* izvođača u izvođenju. Takvo privremeno *napuštanje* ovozemaljskog *tu*-prostora i *sada*-vremena jeste rezultat intenzivnog mentalnog i telesnog proživljavanja muzičkog teksta od strane izvođača u procesu izvođenja. Taj prelazak iz *jednog* sveta u *drugi* najbolje možemo da vidimo na koncertima – ne samo kao razliku između muzičke persone određenog izvođača i njegove ličnosti, već i u izvođačevom *postajanju* muzikom kada njegovo telo počne da *sledi sopstvene ideje*. Kao neko ko je uveo hedonistički pristup u teoriju teksta, Bart je ovaj fenomen nazvao *zadovoljstvom u tekstu* (franc. plaisir), tačnije, *nasladom* (franc. jouissance) – kao

vrhunskim zadovoljstvom i tekstem izvan zadovoljstva.<sup>204</sup> Dok je *plaisir* društveno sankcionisano uživanje koje se odvija po manje ili više utvrđenim pravilima, *jouissance* je „slobodno, kreativno, nesputano, nepredvidljivo izlaženje iz vlastitog bića, oslobađanje od svake samokontrole” (Đorđević, 2009, str. 93). Dok zadovoljstvo izvođača možemo da svedemo na dopadanje i razumevanje muzičkog materijala, naslada se odnosi na emotivni zanos. Čitanje *telom* u muzičkom izvođenju možemo da pokušamo da dočaramo rečima – štaviše, Bartovim (1975/2000) rečima – u tom zanosu, muzika postaje *erotična* i, kao takva, izvor telesnog zadovoljstva i naslade – „to se uzrnjuje, to pršti, to miluje, to struže: to se naslađuje” (str. 127, 144). Ipak, u kontekstu muzičkog izvođenja, reči su iznenađujuće rogobatne, neubedljive i prozaične – apsolutno neuporedive s doživljajem – stoga, „ne možete da govorite o takvom tekstu, možete samo da govorite u njemu” (str. 112, 127, 144). Muzika funkcioniše u domenu neverbalne komunikacije i performativna interpretacija je ta koja izvođačima i slušaocima omogućava da se postave *unutar* muzičkog materijala. Pozivajući se na psihijatra i psihoterapeuta Antonija Stora (Anthony Storr) – prema čijoj teoriji prilikom slušanja ili sviranja muzike dolazi do svojevrsne *projektivne identifikacije* – pijanistkinja Niki Losef (/Nicky Losseff/; 2011) ističe da kroz interpretaciju i naše angažovanje sa muzičkim tekstem zapravo stvaramo objekte fantazije u koje unosimo duboko osećanje sebe. Ovaj aspekt *projektivne-identifikacije-kao-interpretacije* (engl. *projective-identification-as-interpretation*) – tj. *zamišljanje sebe unutar nekog objekta koji je spoljašnji za sebe*<sup>205</sup> (str. 50, 53) – prepoznajem kao treći tip performativnosti muzičkog izvođenja.

Za razliku od *transportacije* kao svojevrsnog *transa*, muzičko izvođenje ima i moć *transformacije*. Drugim rečima, performativnost muzičkog izvođenja može i dugoročno da konstruiše i formira (rečju: izvodi) identitet interpretatora, što definišem kao četvrti tip performativnosti muzičkog izvođenja. Kao što je već bilo reči u potpoglavlju 2.2.3, celokupna teorija performativnosti Džudit Batler odnosi se upravo na formiranje subjekta.<sup>206</sup> Kako je američki antropolog Kliford Gerc primetio – mi ne izvodimo samo kao tela, mi izvodimo i u telima, što definiše identitet izvođača. Tu dugoročnu promenu možemo da prepoznamo kao

---

<sup>204</sup> U kontekstu muzičkog izvođenja, postoji dodatna razlika između ova dva pojma koju želim da istaknem – dok izvođači mogu da dosegnu i *plaisir* i *jouissance*, publici je uglavnom svojstven *plaisir*, budući da postoji kvalitativna razlika između stvaranja i primanja.

<sup>205</sup> Tako shvaćen odnos između subjekta i muzičkog objekta prilikom performativne interpretacije jeste stvaran i promenljiv poput odnosa između izvođača i drugih ljudi.

<sup>206</sup> Doduše, u okvirima teorije roda, ali u daljem tekstu pokazaću da je princip primenljiv i na umetnost.

određenu vrstu *transformacije* jer, kako je Šekner (2003) naglasio, promena koja se događa u izvođaču ili u njegovom statusu dešava se „samo tokom dugog niza izvođenja, od kojih svako pokreće izvođača pomalo”<sup>207</sup> (str. 270, prevela JM).<sup>207</sup> Izvođač kao umetnik (s jedinstvenim i prepoznatljivim stilom) nastaje kroz sopstvenu praksu izvođenja koja je, u tom smislu, neupitno performativna. Ponavljanje nikada nije ponavljanje istog, već ponavljanje razlike (Bolt, 2016, str. 136) i upravo ta iteracija predstavlja osnovu lične transformacije izvođača. Izvođači na taj način – kroz čin muzičkog izvođenja (i kroz uzastopna ponavljanja izvođenja) – konstruišu i izvode sopstveni identitet, tzv. *muzičku personu* (engl. musical persona), kako je Auslander naziva. Auslanderov koncept muzičke persone (tako očigledan u slučaju popularne muzike s izvođačima poput Madone, Princa i drugih koji imaju scenski identitet koji opstaje i između nastupa), ni na koji način nije ograničen samo na popularnu muziku (Cook, 2013b, str. 72). U oblasti umetničke muzike takođe možemo da govorimo o profilisanim i jasno izdiferenciranim muzičkim personama Artura Benedetija Mikelandelija (Arturo Benedetti Michelangeli), Vladimira Horovica, Artura Rubinštajna, Glena Gulda, Svjatoslava Rihtera, Grigorija Sokolova, Marte Argerič (Martha Argerich), Danijela Barenbojma, Ive Pogorelića, Jehudija Menjuhina, Jicaka Perlmana (Itzhak Perlman), Mstislava Rostropoviča, Žaklin Du Pre (Jacqueline du Pré) i drugih; štaviše, čak i ansambli i orkestri mogu imati svoje *kolektivne persone* (Auslander, 2004, str. 9).<sup>208</sup> Auslander se u svojoj teoriji ne poziva na teoriju glume, već na Gofmana i njegovu analizu interakcija u svakodnevnom životu, imajući u vidu da muzičari ne glume, već se na sceni (obično) pojavljuju kao oni sami. Muzička persona je, dakle, verzija sebe koju muzičar izvodi u procesu muzičkog izvođenja (na sceni). U to spada sve ono muzičko i van-muzičko što izvođač čini pre, tokom i nakon sviranja na sceni<sup>209</sup> – u vidu složene mreže različitih tipova znakova, izražajnih sredstava ili radnji (npr. izgleda, načina na koji se

---

<sup>207</sup> Šekner (2003) ovu vrstu transformacije slikovito dočarava rečima glumca Rišarda Česlaka (Ryszard Cieslak) koji poredi scenario (pozorišnu partituru) sa čašom u kojoj gori sveća. Naime, plamen je *živ* i predstavlja proces koji se odigrava u Česlaku svake večeri dok izvodi – plamen je ono što osvetljava partituru i ono što gledaoci vide kroz partituru. On se kreće u čaši i leprša pri svakom dašku vetra, kao Česlakov unutrašnji život koji varira iz noći u noć, iz trenutka u trenutak, dok mu staklo (kao objektivna struktura razrađivana mesecima) pomaže da *blista, živi, otkriva*. Od izvođenja do izvođenja, rezultat ostaje isti, ali sve je drugačije jer je – kako sam kaže – on drugačiji (str. 268–269).

<sup>208</sup> Ako znamo da pojam persona potiče još iz grčke drame (kada je označavao masku koju je nosio glumac kako bi dočarao karakter osobe koju je tumačio), možemo da ga primenimo na sve aspekte ljudskog života i različite uloge koje svi mi svakodnevno izvodimo, budući da se drugačije ponašamo u različitim sredinama i kontekstima.

<sup>209</sup> Primera radi, u skladu s tim možemo da kažemo da su postojala (najmanje) dva Gulda – jedan kao osoba, drugi kao izvođač. Ali treba imati na umu da izvođač čija muzička persona na sceni svaki put iznova pruža *erupciju* emocija – poput Rihterove – ne pokazuje nužno svoje emocije i u svakodnevnom životu.

kreće, svira ili komunicira s publikom) – kao svojevrsni tekst izvođenja, tzv. *testo spettacolare* (De Marinis, 2003, str. 219).

Kako je Auslander (2006b) razjasnio, direktan objekat glagola *izvoditi* ne mora biti *nešto* – može biti i *neko* – identitet, a ne tekst:

„[...] kao i kod glumaca, postoji entitet koji posreduje između muzičara i čina izvođenja. Kada čujemo muzičara kako svira, izvor zvuka je verzija te osobe konstruisana za specifičnu svrhu sviranja muzike pod određenim okolnostima. Muzičko izvođenje može se definisati, koristeći Grejverove termine, kao *reprezentacija samog sebe unutar diskurzivnog domena muzike*. Pretpostavljam da je u muzičkom izvođenju ova reprezentacija sebe direktan objekat glagola *izvoditi*. Ono što muzičari izvode pre svega nije muzika, već su to njihovi identiteti muzičara, njihove muzičke persone<sup>xxviii</sup> (str. 101–102, prevela JM).

Muzičko izvođenje je, dakle, izvođenje identiteta kroz društvenu interakciju, budući da se muzička persona stvara i izvodi pri svakom izvođenju, u određenim društvenim okvirima i u skladu s njihovim odgovarajućim konvencijama, štaviše, u odnosu s publikom koja je, stoga, njen kostvaralac. Muzičko delo tako prestaje da bude u fokusu i postaje sredstvo za stvaranje muzičke persone – predmet muzičkog izvođenja nije muzički tekst, već identitet muzičke persone u određenom društvenom kontekstu (Auslander, 2006b, str. 117–118). Kao što se čovek ne rađa kao žena, već postaje ženom (da se vratimo Džudit Batler), ni izvođač kao autor (izvedbe) ne rađa se kao takav, već postaje izvođačem i autorom kroz proces *izvođenja* sopstvene muzičke persone (a da toga često nije ni svestan). Izvođač svakim novim izvođenjem oblikuje i nadgrađuje svoj identitet kao društvenu sliku vlastite unutrašnjosti. Možemo da kažemo da usled takve percepcije koncepta i prakse muzičkog izvođenja trijada kompozitor↔partitura↔izvođenje izrasta u nešto složeniji koncept kvadrijade kompozitor↔partitura↔izvođenje↔izvođač.

Treći i četvrti tip performativnosti muzičkog izvođenja zasnovani su, dakle, ponajviše na konceptu perlokucionih činova, tj. na učinku muzičkog izvođenja koje ono ima na izvođača. Ali šta je sa slušaocima? Ako znamo da perlokucionni čin predstavlja ono što činimo *kazivanjem*, odnosno učinak koji proizlazi iz govornog čina kao njegov rezultat (izvan njega), u muzici je to učinak koji određeni ilokucionni čin muzičkog izvođenja postiže *izvođenjem* nečega. Serlovim (1991) rečima:



„Sa pojmom ilokutornih činova povezan je pojam posledica ili *uticaja* koje ti činovi imaju na delanje, mišljenje ili verovanje slušaoca. Na primer, zastupajući neko mišljenje, ja mogu slušaoca da *ubedim* ili *uverim* u nešto; izričući upozorenje, ja mogu da ga *uplašim* ili *uzbunim*; postavljajući neki zahtev, ja mogu da ga *nateram* da nešto učini; dajući mu neko obaveštenje, ja mogu da ga *uverim* (*prosvetlim, poučim, inspirišem, navedem* ga da shvati). Podvučeni iskazi predstavljaju perlokutorne čine” (str. 72).<sup>210</sup>

U muzici, perlokucionni čin odgovara učinku koji proizilazi iz ilokucionog čina muzičkog izvođenja, odnosno uticaja koji određena performativna interpretacija ima na slušaoca. Upravo to dejstvo na slušaoca – bilo u vidu afekta (o čemu će više reći biti u narednom poglavlju) ili u vidu prenošenja značenja – prepoznajem kao peti tip performativnosti muzičkog izvođenja. Drugim rečima, kada izvođač svojom ekspresivnošću gane, razgali, zadivi, potrese, očara, impresionira ili šokira slušaoca, štaviše, ako ga svojom pojavom i performativnom interpretacijom (u stilu „Ja tvrdim da je kompozitor hteo da kaže *ovo*”) *ubedi* u *ispravnost* i *verodostojnost* svoje interpretacije (odnosno, da je kompozitor zaista *rekao* baš to što je izvođač sugerisao), onda možemo da kažemo da je ilokucionni čin muzičkog izvođenja bio uspešan, a perlokucionni čin postignut.<sup>211</sup>

Da sumiramo, svaka izvedba u temporalnosti svog izvođenja nešto *čini* – značenje muzike ostvaruje se činom izvođenja. Izvođač (kao *postbartovski* i *postderidijanski* čitalac) proizvodi performativnu interpretaciju za koju nema potpunu referencu, usled čega se sve izvedbe međusobno razlikuju, a značenje koje nastaje tokom procesa izvođenja zavisi umnogome upravo od te razlike. Svaka izvedba nastaje pod uticajima sopstvenog konteksta i nikad nije u potpunosti nezavisna od ostalih izvedbi i ustaljene (ili makar trenutno dominantne)

---

<sup>210</sup> Kao u govoru, u muzici često podrazumevamo više nego što smo u stanju da (is)kažemo, a govornik/izvođač očekuje da njegova namera bude prepoznata i shvaćena, čemu najviše doprinose kontekst, događaj, odnosno uslovi u kojima je iskaz izrečen/čin izveden. Na taj način, lokucionni činovi muzičkog izvođenja ostaju u kategoriji *istinitih* ili *lažnih*, pri čemu je stepen istovetnosti s odgovarajućom referencom presudan. S druge strane, ilokucionni činovi muzičkog izvođenja mogu biti *uspešni* ili *neuspešni*, u zavisnosti od dva presudna uslova – od toga 1) da li interpretator zaista stoji iza sopstvene interpretacije i onoga što tvrdi ili ne, i 2) toga da li je uspeo da postigne osiguravanje *shvatanja* od strane publike. Čak i da u nekom konkretnom slučaju drugi uslov ne bude ispunjen, sam čin će ipak biti izveden, doduše – Serlovim pojmom – *nedostatan* (koji je tesno povezan sa Ostinovim terminom nesrećnosti; Serl, 1991, str. 111).

<sup>211</sup> Naravno, između uspešnosti ilokucionog čina i postizanja perlokucionog čina uvek postoji određeni jaz – tzv. *ilokucionna neizvesnost* ili *perlokucionna zadržka* (T. Gould, 1995, str. 31), budući da uspešan ilokucionni čin ne mora nužno da rezultira perlokucionim činom.

izvođačke prakse. U toj intertekstualnoj mreži (međusobno povezanih) izvedbi određenog muzičkog (((dela))) – od kojih svaka predstavlja novi (inter)tekst (štaviše, metatekst) – akcentat je na proizvodnji smisla i značenja u procesu izvođenja, budući da oni nisu *expressis verbis* dati. Tu dolazimo do momenta sličnosti, ali i fundamentalne razlike između muzike i jezika. Značenje muzičke rečenice (u kontekstu apsolutne muzike) nije uporedivo s razumevanjem rečenice u lingvističkom smislu – „razumeti muzičku temu znači jednostavno razumeti tu muzičku temu, a ne razumeti neku spoljašnju stvarnost koju muzička tema predstavlja”<sup>xcix</sup> (Cook, 2000b, str. 74–77, prevela JM). Ipak, za razliku od jezika koji i odražava i konstruiše stvarnost, odgovarajuća analogija u muzici – da značenje muzike više leži u onome što ona čini, nego što predstavlja – omogućava nam da pridamo neuporedivo veći značaj (prilično zanemarenom) muzičkom izvođenju u literaturi studija o izvođenju. Polazeći od premise da *performativnost* predstavlja sposobnost govora da bude više od sredstva komunikacije i opisivanja stvarnosti – tj. ima moć da konstruiše i izvodi identitet, odnosno menja i oblikuje realnost – u tekstu sam *izvela* analogiju s muzikom, definišući pet različitih kategorija performativnosti muzičkog izvođenja – u vidu 1) stvaranja muzičkog značenja od strane izvođača, 2) proizvodnje znanja u procesu umetničkog istraživanja, zatim 3) transportacije i 4) transformacije izvođača u procesu izvođenja, ali i 5) dejstva na slušaoce. Performativnost muzičkog izvođenja, dakle, preusmerava fokus sa autoriteta (kompozitora kao autora) i teksta (dela) na izvođenje (kao *čin* i *akciju* izvođača kao autora), tj. *činjenje nečega u izvođenju* i *postizanje nečega izvođenjem*. Na taj način, u procesu (tačnije, lancu) stvaranja značenja muzičkog (((dela))), kvadrijada kompozitor↔partitura↔izvođenje↔izvođač prerasta u kvintijadu kompozitor↔partitura↔izvođenje↔izvođač↔slušalac.

Stava da su izvođači ti koji proizvode značenje muzike u činu muzičkog izvođenja – stvarajući potpuno različite izvedbe na osnovu istog notnog zapisa koji je – poput homonima kao istopisnice – zapravo svojevrsni *homotekst* koji različiti izvođači mogu različito da čitaju/tumače/interpretiraju. Štaviše, imajući u vidu da izvođači ne izvode *samo* muziku, već i sopstveni identitet, oslanjam se na Auslanderov koncept muzičke persone. Kako je Viktor Turner (1987) napomenuo – čovek je *samoizvodeća* životinja (engl. self-performing animal); muzički izvođač je, dakle, *Homo performans* (str. 81). Imajući to u vidu, moj zaključak je da u muzici nisu samo kompozitori autori, već i izvođači (kao autori izvedbi), koji predstavljaju aktivni i sastavni deo kreativnog procesa, ozvučavajući partituru, dajući joj smisao, čineći je na

taj način auditivnom umetnošću i predajući je slušaocima na dalju interpretaciju. Izvođač-autor je, dakle, svojevrsni *surogat* – ono *prisutno* za (kompozitora-autora kao) nešto što je *odsutno*.

## 2.4. Muzičko izvođenje: (ko)relacija izvođenje→publika

*U svakom slučaju, ne sviram za publiku, već za sebe, pa ako iz toga izvučem neku satisfakciju, onda je i publika zadovoljna. Dok sviram, čitav moj stav je posvećen povezivanju sa delom, a ne sa publikom ili pojmom uspeha, i ako imam bilo kakav kontakt s publikom, taj kontakt se stvara kroz delo. Da budem iskren i da se izrazim grubo, nije me briga za publiku. Neka ovo nikoga ne uvredi. Moje primedbe ne treba shvatiti pogrešno: prosto, publika me ne interesuje, ne treba mi, postoji neka vrsta zida između njih i mene.*

*I što mi manje trebaju, bolje sviram.<sup>c</sup>*

Svjatoslav Rihter (Monsaingeon, 2002, str. 61–62, prevela JM)

*U retkim prilikama koncertnog izvođenja postoji trenutak moćne magije u kojem kao da se izvođač i publika spajaju u jedinstvo, u potpuno saosećanje. To se može osetiti, ali se ne može objasniti. Guld je to iskusio, kao i mnogi izvođači i slušaoci. On ga veoma ceni, ali mu nije prijatno jer ne može da ga kontroliše. Mislim da to nije ekstaza već egzaltacija.<sup>ci</sup>*

Džefri Pejzant (/Geoffrey Payzant/; 2005, str. 65, prevela JM)

*Muzika naseljava carstva nevidljivog.  
Zvuk, melodija, ritam [...] nikada se ne 'vide' –  
počevši od instrumenta, oni putuju kroz vazduh,  
dopirući do slušaoca kao nematerijalne vibracije energije.  
Specifična materijalnost muziciranja leži u trenutku proizvodnje zvuka.  
Nakon toga, muzika postoji izvan materije koja se može uhvatiti, percipira se slušno i  
pokreće složene sisteme perceptivnih artikulacija kod slušaoca.<sup>cii</sup>*

Paulo de Asis (2013, str. 5, prevela JM)

U prethodnom poglavlju, bilo je reči o zadovoljstvu koje izvođač može da doživi tokom procesa izvođenja; ipak, biti koncertni solista specifičan je, nemilosrdan i riskantan poziv – možemo slobodno da kažemo, jedna od najzahtevnijih kulturalnih praksi.<sup>212</sup> Svega delić sekunde deli uspeh od (javnog!) neuspeha. Štaviše, ovaj poziv sa sobom nosi i veliki paradoks – iako najveći deo svojih života muzičari (a pijanisti čini se više nego bilo koji drugi instrumentalisti) provode u gotovo asketskoj izolovanosti (neophodnoj pri vežbanju), njihov osnovni cilj ipak podrazumeva nastup na pozornici, pred publikom (čije prisustvo može biti stimulišuće, ali i parališuće).

---

<sup>212</sup> Mine Dogantan-Dak (2017) izdvaja nekoliko aspekata ove tvrdnje – doživotnu posvećenost, rigoroznu rutinu zarad održavanja tehničke kondicije, stalno emocionalno angažovanje, disciplinu neophodnu za širenje repertoara i socijalne veštine za izgradnju karijere u visoko konkurentnom profesionalnom okruženju (str. 131).

Glen Guld je izvođače čak uporedio sa gladijatorima koji na svojim plećima nose breme javnog nastupa (anksioznost, frustraciju, znoj, suze, pa čak i krv), dok je izvođenje okarakterisao kao herkulovski poduhvat koji izvođačima ne dozvoljava u potpunosti da pokažu svoje sposobnosti i muzičku izvrsnost (kao što je citirala O'Dea /Jane O'Dea/; 2000, str. 25).

Pri promišljanju i problematizaciji odnosa izvođenje–publika, ne smemo da prenebregnemo činjenicu da pojam *publika* – kao specifičan *e pluribus unum* – predstavlja imaginarnu sliku jedinstva stvorenog od različitosti (pojedinaca), ali ne i želju za takvim jedinstvom (Rayner, 2003, str. 249). Dakle, možemo da govorimo samo o zadovoljstvu pojedinačnog slušaoca i njegovom (ne)razumevanju, (ne)dopadanju, (ne)uživanju i (ne)emotivnom ili (ne)afektivnom reagovanju na zvuk kao čulni nadražaj.

Opčinjenost vrhunskim muzičarima delimično možemo da objasnimo njihovom (danas već podrazumevanom) virtuožnošću, ali i činjenicom da prilikom muzičkog izvođenja nešto veoma lično biva otkriveno i izloženo javnosti – poput ritualnog *žrtvovanja* privatnosti, kao najvišeg oblika služenja drugima. Uistinu, koncert umetničke muzike predstavlja izuzetno ritualizovan i formalan događaj određen brojnim nepisanim kodeksima.<sup>213</sup> U njemu učestvuju određena *muzička persona* (ili muzičke persone) s jedne strane i *anonimna publika* s druge. Uprkos činjenici da slušaoci uvek reaguju na izvođenje, čak i kada toga nisu svesni (Clarke, 2002a, str. 194), od savremene koncertne publike očekuje se da pasivno primi stimulanse izvođenja – da bude nečujna i maltene nevidljiva – rečju: *neaktivna* (Pelias & VanOosting, 2003, str. 224). Istorijski gledano, takva (prividna) pasivnost publike (kao skupa slušalaca, a ne učesnika), skorašnja je praksa i noviji društveni fenomen.<sup>214</sup> Kristofer Smol (1998) podseća nas na jednu veoma začudnu okolnost – u današnje postindustrijsko vreme, ljudi se okupljaju da podele intimne i lične kulturalne trenutke sa strancima, očekujući da ih ipak dožive u izolaciji, kao osamljeni/usamljeni pojedinci.<sup>215</sup> Ovde nije reč samo o publici, već i o odnosu između izvođača i slušalaca koji su takođe jedni drugima *strani*, čak i bez prilike da se susretnu – s

---

<sup>213</sup> Ove društvene i biheioralne konvencije tiču se kako izvođača, tako i publike, a često nemaju nikakve veze sa samim izvođenjem i muzikom – od pravila oblačenja, preko načina predavljanja muzičara, zatim kodirane komunikacije između muzičara na sceni, ali i između muzičara i slušalaca, sve do (ne)dozvoljenih reakcija publike. Bilo kakva (pa čak i pozitivna) reakcija publike tokom izvođenja u potpunosti je obeshrabrena, izuzev aplauza na kraju dela.

<sup>214</sup> Primera radi, u XVIII veku, muzičari su bili poput sluga – aristokratska publika je često obavljala neke druge aktivnosti tokom njihovih nastupa (Small, 1998, str. 39). Dobrostojeće italijanske porodice odlazile su u operu sa svojom poslugom, kako bi u loži jeli, zabavljali se i obavljali svakodnevne poslove (kao što moderne porodice čine uz televiziju). Postoje čak i zapisi o prilično varvarskoj i nepodnošljivoj bolonjskoj publici (Haynes, 2007, str. 136), ali i o Mocartovom oduševljenju aktivnom publikom – npr. aplauzom usred numere – što je danas svojstvenije publici pop koncerata (Lawson, 2002, str. 3). Bilo kako bilo, burne reakcije publike (poput one sa pariske premijere *Posvećenja proleća* Igora Stravinskog 1913. godine), davna su prošlost.

<sup>215</sup> Situacija je bila potpuno drugačija u manjim antičkim kulturama ili aristokratskim dvorovima gde su se ljudi koji su prisustvovali određenim (religijskim ili svetovnim) obredima i svetkovinama obično međusobno poznavali – kao što je slučaj u današnjim ruralnim ili manjim gradskim sredinama.

odvojenim ulazima u koncertnu dvoranu, njihovi svetovi se ne preklapaju (str. 39–43). Koncerti se danas uglavnom održavaju u namenski izgrađenim koncertnim dvoranama ili crkvama – često raskošnim, čak monumentalnim – koje svojim dizajnom sve učesnike muzičkog rituala (kao pravog *obreda prelaska*) podsećaju na ozbiljnost datog konteksta. Dakle, komunikacija među slušaocima, ali i između izvođača i publike obeshrabrena je i samom arhitekturom koncertne dvorane – od publike se ne očekuje da učestvuje, već da *sluša*.<sup>216</sup>

Predviđena funkcija (javnog) umetničkog izvođenja jeste da publika doživi i, ako je moguće, razume ono što čuje i vidi – muzički događaj kao *tableau vivant*;<sup>217</sup> ali da li izvođenje nužno zahteva prisustvo publike? Prema Dejvidu Dejvisu (2011), reč *prisustvo* u ovom kontekstu iziskuje dodatno razjašnjenje. Umetničkog izvođenja može biti i u odsustvu publike (kao u slučaju nepročitanih romana ili neizloženih slika) – izvođač može da nastupa i *za sebe*, odnosno da bude sam sebi publika. I u jednom i u drugom slučaju, izvođač se rukovodi svojom procenom uticaja izvođenja na publiku kojoj je izvođenje namenjeno. Prisustvo se može odnositi na fizičko prisustvo publike u koncertnoj dvorani, ali da bi publika odigrala svoju ulogu, ona mora ne samo da prisustvuje, već i da prati izvođenje s izvesnim razumevanjem (str. 173, 177, 181).

Na nama je da li ćemo slušaoca da pojmimo kao pasivnog primaoca ili ćemo, u skladu s teorijom recepcije<sup>218</sup>, da prepoznamo različite receptivne radnje koje slušalac izvodi u

---

<sup>216</sup> Ovde naglašavam dvosmislenost glagola *slušati*, budući da se od koncertne publike danas zapravo očekuje da bude *poslušna* (Haynes, 2007, str. 134–135).

Kako bi barem delimično prkosili ovakvoj tradiciji, pijanista Danijel Barenbojm i američki arhitekta Frenk Geri (Frank Gehry) osmislili su nesvakidašnju koncertnu dvoranu *Pierre Boulez Saal* u Berlinu. U ovoj ovalnoj, modularnoj sali – *salle modulable* – moguće je rekonfigurirati položaj izvođača i publike u prostoru od 360 stepeni, i to bez ugrožavanja akustike; njihova ideja vodilja bila je uspostavljanje lakše komunikacije između izvođača i publike, budući da nema bine; jer, izvođači moraju da osete publiku i publika mora da oseti izvođače, a kada se to ostvari – izvođači bolje sviraju, a publika bolje čuje (Barone, 2017).

<sup>217</sup> Vizuelnost muzičkog izvođenja – tj. pokreti koje muzičari prave za instrumentom posebna su tema. Primera radi – kao što je Robert Šuman primetio – da je List svirao iza kulisa, veliki deo poezije bio bi izgubljen (kao što je citirao Krejmer; 2002, str. 71–72).

<sup>218</sup> Teorija recepcije nastala je prvenstveno u oblasti književne kritike (1960-ih godina), iz dela nemačkog akademika Hansa Roberta Jausa (Hans-Robert Jauss). Britanski teoretičar kulture Stjuart Hol (Stewart Hall) dodatno je razvio ovaj teorijski okvir u oblasti studija kulture (1970-ih godina), ukazujući na kompleksnost procesa komunikacije na nivou pošiljalac/primalac. Prema njemu, značenje (medijske, društvene, umetničke) poruke nikada nije fiksirano od strane pošiljaoca i publika nije pasivni primalac značenja, već ga ona aktivno stvara – značenje je višeslojno i zavisi od konteksta.

aktivnom i subjektivnom smislu (percepciju, prepoznavanje, interpretaciju, estetsku procenu, pamćenje, razumevanje, emotivnu i intelektualnu reakciju itd), jer tek kroz ove radnje tekst izvođenja ostvaruje svoje semantičke i komunikacione potencijale (De Marinis, 2003, str. 220). Teorija recepcije pomera fokus istraživanja sa produkcije i komponovanja na odgovor publike – tj. *zagrobni život* muzičkog dela (Everist, 1999, str. 379). Šuvakovićevim (2016) rečima, teorija recepcije jeste „opozicija centriranom muzičkom delu u ime bitnosti recipijenta (slušaoca, uživaoca, subjekta razumevanja) koji se na *horizontu očekivanja* razvija oduzimajući delu izvornost” (str. 22). Angažovanje slušalaca tako predstavlja ključni psihološki stimulans za muzičare, a način na koji oni primaju, slušaju i reaguju na muziku jeste važna tema studija o izvođenju. Možemo da kažemo da slušaoci tumače izvođenje, dajući mu smisao u skladu sa svojim individualnim životnim iskustvima (Kartomi, 2014, str. 204) – drugim rečima, slušaoci *interpretiraju interpretaciju*.

Publika ne daje značaj i smisao samo činu izvođenja, već i izvođačima i njihovim muzičkim personama. Nadmašivši sopstvenog uzora – Paganinija – Franc List je bio jedan od prvih muzičara koji je zahvaljujući *tehničkom čarobnjaštvu* i *seksualnom magnetizmu* bio masovno obožavan, uspostavljajući muziku kao popularni medij zabave (Kramer, 2002, str. 69). Klavirski resital – koji je on uveo – ubrzo je postao veoma popularan vid muzičke zabave, štaviše, model koji su kasniji virtuozi samo mogli da oponašaju ili odbace.<sup>219</sup> Počev od Lista i Šopena, dugačak je spisak pijanista virtuoza koji su postali muzički *heroji* svog vremena – da pomenem samo neke od njih: Ignac Paderevski, Artur Rubinštajn, Vladimir Horovic, Svjatoslav Rihter, Glen Guld, Marta Argerič, Ivo Pogorelić, Grigorij Sokolov (Grigory Sokolov) i dr.

Početakom XX veka, pojava audio (a kasnije i video zapisa) dodala je novu dimenziju umetnosti velikih virtuoza – ne samo da je intimna salonska atmosfera postala dostupna široj javnosti, već je *neuhvatljiv* zvuk postao *uhvatljiv*, a efemerna izvedba sačuvana od zaborava. Do izuma fonografa 1877. godine, postojalo je samo *živo* izvođenje u fizičkom prisustvu

---

Za razliku od likovnih umetnosti, u muzici nije lako definisati pojam recepcije i šta pod njim podrazumevamo, budući da može da se odnosi i na izvođače i na slušaoce koji su deo istog procesa: interpretacije muzike (Cook, 2000b, str. 83). Ipak, za potrebe ove disertacije, pojam interpretacije koristim u kontekstu muzičkog izvođenja, a pojam recepcije u kontekstu publike.

<sup>219</sup> Solističke koncerte – poetičnije, *monologues pianistiques* – u praksu je uveo List 1839. godine u Rimu, izvodeći svoja dela i aranžmane za klavir. Pojam *resital*, tačnije *resitali* (budući da je pre toga resital označavao izvođenje jedne kompozicije), prvi put je upotrebljen u kontekstu Listovog koncerta 1840. godine u Londonu (K. Hamilton, 2008, str. 42).

publike. Međutim, tehnologija snimanja i reprodukcije zvuka, kao i kasniji razvoj diskografske industrije doneli su suštinski zaokret, kako u ontološkom poimanju muzike u okviru dijade partitura↔izvođenje, tako i u izvođačkoj praksi i kulturi slušanja (Danuser, 2015, str. 178).<sup>220</sup> Ubrzo, koncert (kao proizvod XIX veka) i snimak (kao proizvod XX veka) međusobno su suprotstavljeni.<sup>221</sup> Proces *objektivizacije* muzike koji je započet prvim notnim zapisima (koji su omogućavali odvajanje muzike od autora), samo je intenziviran pojavom štampe i reprodukcije, zahvaljujući kojima je muzika poistovećena s partiturom (predmetom); treća faza objektivizacije muzike posledica je romantičarske estetike i ideje o autonomnoj umetnosti, da bi, najzad, pojava zvučnih zapisa dovela do potpuno novih kategorija muzičkog artefakta i pasivnog slušaoca (konzumenta; Taruskin, 1995, str. 353–354).<sup>222</sup> Dok je ranije muzičko iskustvo pretežno bilo uslovljeno partiturom,<sup>223</sup> kolektivnim slušanjem i nekom vrstom (sekularnog ili verskog) društvenog konteksta, od XX veka muziku najčešće (svakodnevno) doživljavamo kroz medij digitalno snimljenog izvođenja – uglavnom osamljeni, kad i koliko zaželimo. Ne čudi što je notni zapis (nasuprot izvođenju) imao toliki značaj u vreme kada je komunikacija dominantno bila zasnovana na štampanom materijalu – partitura je, dakle, bila jedini oblik u kom je muzika mogla da se distribuirati (Wright, 2012, str. 171–172); međutim, razvoj tehnologije zvučnog zapisa učinio je muzičku izvedbu trajnom, omogućivši suštinsku promenu u poimanju muzike kao zvuka i izvođenja. Ako znamo da je još Hindemit (1952) istakao da su izvođači brojčano nadmašili kompozitore kao nikada ranije (str. 132), možemo samo da konstatujemo da je u XXI veku – u eri brojnih različitih nosača zvuka, štaviše, interneta kao globalne pozornice (koja je omogućila trenutnu dostupnost sadržaja) – došlo do novog vida dominacije izvođača nad kompozitorima, tj. izvođenja (zvuka) nad partiturom. Budući da su snimci deo svakodnevnog života više nego ikada u istoriji čovečanstva, možemo da kažemo da relacija izvođenje–publika sve više ostaje bez vizuelne dimenzije – ne samo da se muzici tako

---

<sup>220</sup> Snimanje zvuka je veoma uticalo i na proučavanje i analizu nenotirane muzike (poput džez, popularne ili etno muzike), ali i na komponovanje – u drugoj polovini XX veka novi muzički žanrovi i pojedine avangardne tehnike komponovanja podrazumevale su *semplovanje* ili uključivanje snimljenog zvuka.

<sup>221</sup> Kao što su Kolin Loson i Robin Stouel (1999) istakli, sa pojavom zvučnog zapisa izgubljeno je nešto vitalno – osećaj *žive kulture*, u kojoj su ljudi bili direktno angažovani u muzici – muzika je postala roba, nešto što se traži i kupuje, a proces slušanja postepeno je izgubio karakter društvene interakcije (str. 151).

<sup>222</sup> Danas određenu izvedbu ne samo da možemo da slušamo u kućnim uslovima, već možemo i da je nosimo sa sobom i slušamo u parku, automobilu, šetnji ili na plaži.

<sup>223</sup> U ekstremnim i apsurdnim primerima čak uz (već citirano Šenkerovo, Bramsovo, Hindemitovo i Šenbergovo) potpuno poništavanje značaja izvođača i potrebe za muzičkim izvođenjem, s obzirom na to da odštampanu i ukoričenu partituru možemo da *čitamo* kao knjigu.



ukida ritualizovani kontekst, već se stvara nova vrsta kritičkog slušaoca bez vizuelnog stimulansa (budući da su mu i instrument(i) i izvođač(i) uklonjeni iz vidnog polja). Ipak, snimci nisu u potpunosti zamenili koncerte; oni pružaju alternativni način muzičke produkcije koji izuzetno efikasno može da *uhvati* i prenese *izvođački glas* određenog muzičara. Kao rezultat toga, ne samo da je obnovljeno interesovanje za izvođače, već zaista možemo da govorimo o sačuvanoj izvedbi, dok diskografske kuće s pravom plasiraju svoje proizvode (i) prema izvođaču, a ne (samo) prema delu (Johnson, 2002, str. 197). U literaturi i praksi, pod pojmom snimka podrazumevamo i snimljenu *single-take* izvedbu<sup>224</sup> i *multi-take* studijski proizvod. Dok su pojedini izvođači – poput Svjatoslava Rihtera – evidentno bili pristalice prvog pristupa, Glen Guld je insistirao na razlici između izvođenja i snimka, promovišući *multi-take*, montažu i postprodukciju kao stvaranje nečega što se ne može postići uživo. Jednostavno, od slušaoca ne treba očekivati da (koncertno) izvođenje i snimak sluša na isti način – čak i snimak javnog koncertnog izvođenja u potpunosti menja njegov [slušaočev] odnos prema muzici, budući da mu snimak dozvoljava ponavljanje, prekidanje i transformaciju zvuka tokom same reprodukcije (Clarke, 2002a, str. 187–188). Ipak, po uzoru na Filipa Auslandera (2009), reprodukciju snimljenog izvođenja u ovom i narednom poglavlju percipiram, promišljam i analiziram kao izvođenje, imajući u vidu da je fenomenološki status reprodukcije za slušaoca jednak statusu izvođenja u određenom prostorno-vremenskom kontekstu – ključan je, dakle, odnos sa publikom (str. 81–82).

Upravo odnos sa publikom – taj perlokucionni čin izvođenja – predstavlja još jednu važnu temu ovog poglavlja – da ponovo citiram Hindemita (1952): „Muzika je besmislena buka osim ako ne dodirne primajući um”<sup>ciii</sup> (str. 14). Zapadnoevropska (notirana) umetnička muzika, kao umetnost koja dozvoljava različite izvedbe jedne iste muzičke kompozicije, kod slušaoca može da izazove i različita osećanja – s jedne strane uzbuđenje i zadovoljstvo zbog otkrića nečeg novog i neočekivanog,<sup>225</sup> ali, s druge strane i *déjà vu* u vidu zadovoljstva prepoznavanja nečeg već poznatog. Izvođač treba da nastoji da svojom ekspresijom u svakom slušaocu izazove

---

<sup>224</sup> Pojedine diskografske kuće (poput *Nimbusa* u Velikoj Britaniji) specijalizovane su za *single-take* snimke.

<sup>225</sup> Kao što je Rihter slikovito dočarao – naravno da postoji određena teatralnost u muzici – pozorišni element je veoma važan ako želite da stvorite nešto neočekivano i nepredvidivo, a to je ono što stvara utisak (Monsaingeon, 2002, str. 30).

niz transformacija, kako intelektualnih (kognitivnih) tako i afektivnih (ideje, verovanja, emocije, fantazije, vrednosti, itd; De Marinis, 2003, str. 221).

Imajući u vidu sve gorenavedene teme, u ovom poglavlju nastojim da problematizujem pitanje neophodnosti neposrednog fizičkog prisustva – kako izvođača, tako i publike. Diskusiju o muzičkom izvođenju nastavljam u kontekstu onoga što nazivamo *virtuoznošću*. Počev od istorijske transformacije značenja pojma, pitanje virtuoznosti, ali i percepcije izvođača (muzičke persone) kao virtuoza (od strane publike) uodnošavam sa teorijom virtuoznosti italijanskog filozofa biopolitičke orijentacije Paola Virnoa (Paolo Virno). Štaviše, nadovezujući se na kategorizaciju virtuoznosti Džima Samsona, ali i inspirisana pojmom *emancipovanog izvođača* Paula de Asisa, definišem paradigmatički primer virtuoza za XXI vek. Osim toga, pružam okvir za konceptualizaciju pojma aure muzičkog dela u savremenom medijatizovanom okruženju. Pojam aure i odnos između medijatizovane izvedbe i publike najpre analiziram iz ugla teorije Valtera Benjamina i njegovog eseja *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije*. Uz osvrt na *Estetičku teoriju* Teodora Adorna, ovaj kulturološki fenomen objašnjavam i teorijom Iva Mišoa (Yves Michaud) koji u delu *Umjetnost u plinovitu stanju – ogleđ o trijumfu estetike* svoje viđenje aure direktno suprotstavlja Benjaminovoj teoriji. Na taj način (težnjom ka što većoj objektivnosti), postavljam osnove za primenu pojma aure u analizi Guldove poetike. Konačno, inspirisana razvojem teorije afekta – počev od srednjovekovne doktrine (nem. *Affektenlehre*) prema kojoj muzika ima sposobnost da poveže tonove sa osećanjima – posebnu pažnju posvećujem promišljanju i teoretizaciji ovog fenomena, odnosno izvođačkoj ekspresiji i njenom učinku na slušaoca.

#### **2.4.1. (R)evolucija virtuoza: teorija i tehnika virtuoznosti za XXI vek**

*Da bi bio više od virtuoza, prvo moraš biti virtuozi.*<sup>civ</sup>  
Vladimir Horovic (Zwartz, 2013, November 2)

*Ali nebesa! Bila bi prava sreća kada bismo u svetu umetnikâ” [...] imali deset virtuoza manje, a jednog umetnika više.*  
Robert Šuman (kao što je citirao Cvejić; 2016, str. 85)

U dosadašnjem tekstu pokušala sam da podsetim čitaoce na (često nepravedno prenebregnutu) očiglednost – muzika je *Tonkunst*. Iz istog razloga, posebnu pažnju posvećujem (i) temi virtuoznosti – iz razloga koji i Džim Samson (2004) smatra važnim – naime, virtuoznost usmerava pažnju na inače potcenjene kategorije u istoriji muzike i istorijskoj muzikologiji: na

izvođače (kao umetnike), izvođenje (kao proces) i izvođaštvo (kao umetničko stvaralaštvo) – stavljajući u fokus ključna pitanja o odnosu izvođenja i izvođača prema partituri (str. 4).

Iako virtuoznost uglavnom povezujemo s muzičkim izvođaštvom XIX veka (kada su instrumenti već bili prilično usavršeni, izvođači osamostaljeni, a šira javnost uključena), virtuozi i virtuoznost bili su deo muzičke prakse i mnogo ranije.<sup>226</sup> Poreklo pojma *virtuoz*, odnosno, *virtuoznost* pronalazimo u latinskoj reči *virtus* koja znači vrlina, hrabrost, izvrsnost, sposobnost. Mada danas pod ovim pojmom uglavnom podrazumevamo izuzetnu tehničku spretnost i umetničku briljantnost – tj. *više od uobičajenog* (prvenstveno u polju izvođačkih umetnosti) – njegovo značenje vremenom je evoluiralo, menjajući svoj opseg i karakter. Prvu (dostupnu) definiciju termina ponudio je francuski teoretičar muzike i kompozitor Sebastjen de Brosar (Sébastien de Brossard) 1703. godine u svom *Rečniku muzike* (Dictionnaire de musique), insistirajući na značenjskoj isprepletenosti pojma sa vrlinama – prema njemu, *vertù* na italijanskom označava ne samo duševnu sklonost ka bogougodnim delima, već i superiornost i veštinu duha da budemo izvrsni u teoriji ili u praksi (likovnih umetnosti), nadasve, bolji od ostalih koji se trude isto koliko i mi<sup>cv</sup> (Samson, 2004, str. 69). Mada je pojam virtuoznosti povezao s likovnim umetnostima i kao primer naveo izvrsnost koju pojedinci poseduju u teoriji i praksi (poput slikara, arhitekata, muzičara, teoretičara, kompozitora itd), Brosar je naglasio da se termin skoro uvek odnosi na odličnog muzičara. Međutim, do kraja XIX veka, značenje pojma se toliko promenilo i suzilo – od prvobitno (široko shvaćenog) umeća (u različitim oblastima), do čisto tehničke spretnosti i ispraznog *samoprikazivanja* u muzičkom izvođenju – da je koncept virtuoznosti poprimio negativnu konotaciju. U enciklopedijskoj odrednici

---

<sup>226</sup> Kako je Jankelevič podsetio, virtuoznost je stara koliko i muzika. Mada sam koncept (ne i termin) datira još iz starogrčkih napisa o muzici, počeci ove prakse najviše se vezuju za srednjovekovnu Italiju. Već u baroku, kada je (italijanska) opera postala dostupna javnosti, virtuoznost je izgubila vezu s rečju – osnovni cilj bravurozne arije bio je da se pokaže veština pevača. S druge strane, na razvoj savremenog instrumentalnog virtuozu direktno su uticali čuveni kompozitori-violinisti baroknog doba poput Korelija (Arcangelo Corelli), Vivaldija i Tartinija (Giuseppe Tartini), ali i italijanski graditelji instrumenata (prvenstveno violina). Publika izvođača-kompozitora uglavnom je bila ograničena na dvorove i aristokratske salone, ali i to je počelo da se menja osnivanjem *Duhovnih koncerata* (franc. Concert spirituel) 1725. godine u Francuskoj, koji su podrazumevali brojniju buržoasku publiku, veći prostor i instrumentalnu muziku prilagođenu zahtevima raznorodnije publike. Za razliku od italijanske virtuoznosti koja je bila bazirana na melodiji, u Nemačkoj se razvijao nešto drugačiji tip virtuoznosti – zasnovan na harmoniji i polifoniji. Johan Sebastijan Bah i Karl Filip Emanuel Bah istakli su se kao vrhunski (kapel)majstori i virtuozi klavijaturnih instrumenata, neverovatne kontrapunktske tehnike i sposobnosti improvizacije. Mocartovo prepuštanje kadence koncertnim solistima samo je još jedan primer predromantičarske virtuoznosti. Nastanak savremenog klavira bio je prava prekretnica u razvoju virtuoznosti, štaviše, virtuozi su postali kosmopolitske ličnosti, a koncertne turneje po evropskim centrima (poput Beča, Pariza ili Londona) neminovnost, zahvaljujući sve efikasnijim načinima transporta (Samson, 2004, str. 68–72).

britanskog muzikologa Sera Džordža Grouva (George Grove) iz 1889. godine, koncept virtuoznosti je tako direktno suprotstavljen *Werktreue* konceptu:

„Pojam italijanskog porekla, koji se koristi, više u inostranstvu nego u Engleskoj, za izvođače koji vladaju naročito tehničkom stranom svoje umetnosti. Pošto su takvi izvođači prirodno skloni ugađanju svojoj veštini na račun značenja koje je kompozitor zamislio, reč je zadobila i pomalo pogrdno značenje, u smislu pokazivanja samo radi pokazivanja. *Virtuosität* – ili virtuoznost, ako je to reč – jeste odlika virtuoznog sviranja. Mendelson nikada nije svirao u pomenutom stilu, kao što ne sviraju ni Madam Šuman ni Joahim. Bilo bi neumesno navesti one koji sviraju u tom stilu” (kao što je citirao Cvejić; 2016, str. 5).

Kada je reč o relaciji izvođenje–publika, instrumentalna virtuoznost (u smislu tehničkih i/ili muzičkih podviga izvođača) impresionirala je javnost krajem XVIII i početkom XIX veka. Nesumnjivo, Paganini je bio inspiracija i uzor svim romantičarskim virtuoзима – ne samo zbog maestralnih tehničkih sposobnosti, već i zbog opčinjavajuće *kantilene* (ital. *cantilena*); dakle, njegova virtuoznost se nije svodila samo na tehničko umeće.<sup>227</sup> U svojim delima i izvođenjima, brojni kompozitori i izvođači (poput Šumana, Šopena i Lista) težili su istim idealima, pri čemu tehnika sama po sebi nije bila cilj, već sredstvo za postizanje cilja. Sa današnjeg stanovišta, možemo da kažemo da je paradigmatički primer romantičarskog virtuoza ipak bio Franc List – tzv. *klavirski Paganini* – kao istinski *l’ego romantique* koji je širu javnost *hipnotisao* nesvakidašnjim tehničkim sposobnostima i strastvenim izvođenjima.<sup>228</sup> Samim tim, njegovo određenje virtuoznosti smatram jednim od najprimerenijih i najsugestivnijih:

„Virtuoz nije klesar koji, sa dletom u ruci, verno i savesno kleše kamen prema projektu arhitekta. On nije pasivno oruđe koje reprodukuje osećanja i misao i ne dodaje ništa svoje... Duhovno napisana dela u stvarnosti su samo tragični

---

<sup>227</sup> Franc Šubert je pokušao da dočara Paganinijevo izvođenje rečima da je čuo anđela kako peva (kao što je citirala O’Dea; 2000, str. 42).

<sup>228</sup> Jedan od najslikovitijih (da ne kažem *najbajkovitijih*) prikaza Listovog virtuoznog izvođenja ostavio je Hans Kristijan Andersen (Hans Christian Andersen), opisujući Lista za klavirom – taj *trag jakih strasti* na bledom licu *demonu prognanog u instrument* iz kojeg su izvirali tonovi *potekli iz njegove krvi*. Ipak, s muzičkim tokom, taj demon koji je morao da oslobodi svoju dušu sviranjem ubrzo je nestao, a blede lice dobilo je plemenitiji, lepši izraz – *božanska duša bljesnula je iz njegovih očiju*, iz svake crte njegovog lica; postao je zgodan – *koliko život i inspiracija nekoga mogu da učine zgodnim* (kao što je citirao Krejmer; 2002, str. 78, prevela JM).

*mise-en-scene* za osećanja. On je pozvan da natera emocije da progovore, da plaču, da pevaju i da uzdišu – da ih oživi u svojoj svesti. On stvara onako kako je stvarao sam kompozitor, jer i on sam mora lično da proživi strasti koje će prizvati na svetlost dana u svoj njihovoj blistavosti. On udiše život letargičnom telu, naliva ga vatrom, oživljava ga pulsom milosti i šarma<sup>”cvi</sup> (kao što je citirala O’Dea; 2000, str. 44, prevela JM).

Romantičarskog virtuozu karakterisale su jedinstvenost, subjektivnost, radikalna sloboda, spontanost, ekstremna individualnost, originalnost i harizmatičnost. On je bio spreman na rizik i sposoban da pokaže ekstremna osećanja, ali i *junak* koji je pomerao granice – poput mađioničara, on je predstavljao svoje *trikove*, tražeći pažnju publike. Virtuozni koncert je, dakle, bio ritual između ceremonije i karnevala prilikom kojeg je muzika upijala harizmu virtuozu, jednako koliko mu je i ulivala, dok je publika pronalazila lično zadovoljstvo u spektaklu tela virtuozu kao medija želje i identifikacije (Kramer, 2002, str. 89). Vizuelna dimenzija je, stoga, bila veoma važna, budući da je odnos publike prema virtuozu umnogome oblikovao samu virtuoznost kao dvosmerni proces (Samson, 2004, str. 77–78). Drugim rečima, virtuoz (kao *muzička persona*) jeste društveni konstrukt koji nastaje u interakciji sa publikom tokom muzičkog izvođenja kao (društvenog) događaja. Pozivajući se na Ervinga Gofmana, Auslander (2006b) zaključuje da muzičar nikada nije u poziciji da autonomno konstruiše svoju muzičku personu, već se o njoj uvek pregovara između muzičara i publike u okviru određenog žanrovskog okvira. Nije izvođač taj koji ima najodlučniju ulogu u procesu formiranja sopstvenog identiteta, već publika. Štaviše, publika može i da nametne određeni identitet izvođaču, što je obično slučaj s identitetom virtuozu – jednom kada publika (ili šira javnost) označi muzičara kao virtuozu, sve njegove buduće aktivnosti i nastupi biće procenjivani u tom svetlu (str. 114–115).

*Invazija* virtuoza i njihovo zadovoljavanje potreba publike i tržišta<sup>229</sup> usloveli su jačanje koncepta autonomije muzičkog dela i *Werktreue* ideala u drugoj polovini XIX veka.<sup>230</sup> Virtuoznost kao tehničko umeće postala je standard, dok se od izvođača sve više očekivalo da tačno *interpretira* muzički tekst, nasuprot nekontrolisanom opčinjavanju publike.<sup>231</sup> Vrlo jednostavno – Samsonovim (2004) rečima – virtuoznost je ustupila mesto interpretaciji. U svojoj knjizi *Virtuozitet i muzičko delo: Listove Transcendentalne etide* (Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt) on je zaključio: kao što se vokalna virtuoznost italijanske opere odvojila od reči, tako se i instrumentalna virtuoznost odvojila od značenja; štaviše, kao što je virtuoznost rezultat potrebe izvođača za autonomijom, tako je i koncept muzičkog dela rezultat potrebe kompozitora za autonomijom. Posledično, autonomija izvođenja uslovila je autonomiju muzičkog dela kao svoju suštu suprotnost (str. 5, 74). S fiksiranjem notnog zapisa, izvođač je postao interpretator, a teoretičari i estetičari muzike počeli su da posmatraju muzičko delo kao opipljivo i nezavisno od muzičkog izvođenja kao događaja, izdižući kompozitora iznad izvođača na umetničkoj hijerarhijskoj lestvici. Početkom XX veka, s postepenim uspostavljanjem moderne koncertne prakse, kritika virtuozičnosti (tačnije, *anti-virtuozna* kritika) sve više je dobijala na snazi. Kako je Cvejić (2016) zaključio – u tom *bespoštednom ratu protiv virtuoziteta*, izražajnost je pravila razliku između odbacivanja i veličanja, nepovoljne i povoljne kritike, između tehnički savršenog izvođenja (u smislu puke virtuozičnosti kao preduslova, svrhe i cilja) i umetničkog izvođenja – „od virtuoza se očekivalo da budu *nad*ljudi ali ipak ljudi, ne *ne*ljudi” (str. 117). Virtuozitet je, zapravo, izazivao podozrenje zbog preusmeravanja pažnje s estetski autonomnog proizvoda umnog rada na telesne radnje – drugim rečima, zbog utemeljenja u telu virtuoza, ali i čulnog dejstva na tela

---

<sup>229</sup> Da bi opstali u društvima ranog kapitalizma, virtuozi su morali da udovoljavaju potrebama tržišta, zbog čega su optuživani za muzičku *prostituciju* (Ž. Cvejić, 2016, str. 50).

<sup>230</sup> Primera radi, Wagner je od izvođača zahtevao umetničko *samoubistvo*: „Najveća vrlina umetnika izvođača, virtuoza, jeste njegova sposobnost da savršeno reprodukuje misli kompozitora i tu sposobnost poseduje samo umetnik koji je zbilja i istinski usvojio njegove namere, u potpunosti potiskujući bilo kakav upliv sa svoje strane. Kompozitorova se namera bez sumnje može ispravno izložiti u izvedbi kojom on sâm upravlja. Drugo najbolje rešenje bio bi izvođač koji poseduje i stvaralački dar i ko u skladu s time vrednuje vernost nameri ali i zna kako da muzikom barata sa određenom slobodom punom ljubavi. Uz ta dva slučaja mogao bi se dodati i tip izvođačkog umetnika neobdarenog stvaralačkom snagom ali sposobnog da usvoji tuđe delo i prema njemu se ophodi kao da je njegovo. On mora biti dovoljno skroman da potisne svoje lične odlike, kakve god one bile, toliko dosledno da se ne mogu primetiti ni njegove zasluge ni nedostaci. Jer važno je da čujemo samo delo, idealno reprodukovano, i da nam pažnju ni na koji način ne odvlače posebne odlike izvođača” (kao što je citirao Cvejić; 2016, str. 96–99).

<sup>231</sup> Kako je Flajšer (2015) pojednostavio, atletske i okrepljujuće trkanje po klavijaturi – koje mnogim mladim izvođačima pruža zadovoljstvo – svakako je dobro za mišiće, ali nema mnogo veze sa stvaranjem muzike, primerenije je cirkusu (str. 169).

slušalaca (rečju: afekta, o čemu će biti više reči u potpoglavlju 2.4.3). Brojni priznati muzičari nisu se libili da pokažu prezir prema virtuozi – njihovom akrobatskom *šarlatanizmu* (poput Vande Landovske) i *neumoljivom samoljublju* (poput Riharda Vagnera; kao što je citirala O’Dea; 2000, str. 45). Nameće se zaključak da su istorijski informisano izvođenje (HIP) i popularnost *HIPstera* samo posledica ekstremnih (*nemoralnih*) primera virtuoze zarad sebe samog. Međutim, ne treba prevideti ni činjenicu da su, uprkos svemu (i svima), pojedini virtuozi svojim individualnim pristupom *zasenili* repertoar koji su izvodili (poput Lista, Rubinštajna i Buzonija, kasnije Horovica, Rihtera i Gulda; K. Hamilton, 2008, str. 259–260).

Kako je portugalski pijanista i muzikolog Fransisko Monteiro (/Francisco Monteiro/; 2007) sumirao – virtuoze možemo da pojmimo na dva načina – kao *žrtvu* (engl. sacrifice) ili kao *zavođenje* (engl. seduction). Prema prvoj odrednici, izvođači moraju da savladaju sopstveno telo kao prepreku (prenebregavajući svoja telesna ograničenja i fizički bol), da bi proizveli odgovarajući pokret ili zvuk, odnosno, izveli određeno (ekstremno teško) muzičko delo (komponovano na *namerno sadistički i đavolski način*). Dakle – kao u cirkusu – sve je podređeno oduševljenju ili zaprepašćenju publike. Nasuprot tome, druga kategorija je nešto suptilnija i podrazumeva izobilje upotrebljenih izražajnih sredstava – virtuoze kao otkrovenje, prisustvo ili dokaz uzvišenog u trenucima ekspresivnog zanosa (kako izvođača, tako i publike), odnosno, jedinstvene komunikacije i simbioze izvođača, publike i konteksta (str. 316–319). Paradoksalno, iako izvođač (za razliku od kompozitora) ima tu privilegiju da bude u neposrednom kontaktu s publikom, strogi kodeksi savremene (ritualizovane) koncertne prakse *umirili* su i izvođače i slušaocima – onemogućivši nekada veoma angažovane virtuoze da direktno komuniciraju sa svojom publikom. To ne znači da virtuozi nemaju određenu odgovornost prema publici – od njih se očekuje ne samo da je zabave i zadovolje, već i da je angažuju, omogućavajući razumevanje muzike u skladu s partituroom i izvođačkom praksom. Još je Rahmanjinov opomenuo:

„virtuoze mora imati neki daleko veći motiv od sviranja za dobit. On ima misiju, a ta misija je da obrazuje javnost. [...] On od svoje publike očekuje, pa čak i zahteva, određeni stepen muzičkog ukusa, određeni stepen muzičkog obrazovanja. Inače bi radio uzalud. Da bi publika uživala u onom što je u muzici najbolje, mora slušati dobru muziku sve dok se te lepote same ne ukažu”<sup>cvi</sup> (Cooke, 1917, str. 216, prevela JM).

Postupiti suprotno tome, odnosno neprimereno odvlačiti pažnju s muzike na sebe, tj. „koristiti muzičke kompozicije kao puku priliku za virtuožno samopokazivanje, znači ukinuti svoju etičku odgovornost kao muzičkog interpretatora”<sup>cviii</sup> (O’Dea, 2000, str. 52, prevela JM).

Imajući u vidu gorepredstavljenu transformaciju pojma i prakse virtuoznosti, Džim Samson (2004) napravio je klasifikaciju prema kojoj razlikuje: 1) vokalnu virtuoznost u izvođačkoj praksi barokne opere (do Rosinija), 2) instrumentalnu kompozitorsko-izvođačku virtuoznost XVIII i početka XIX veka (od italijanskog violinskog baroka, preko pijanizma klasičnog perioda, do postklasične virtuoznosti 1820-ih), zatim, 3) neobaroknu kompozitor-izvođač virtuoznost koja je nastojala da povrati baroknu ravnotežu između virtuoznosti i muzičkog dela (Mošeles, Mendelson, Šopen i Šuman), 4) novu virtuoznost u čijem fokusu je isključivo muzičko delo (virtuoznost kao tehničko majstorstvo neophodno za potrebe interpretacije) i, konačno, 5) romantičarsku virtuoznost (Paganinija i Lista) koju ne karakteriše puka tehnika, već sloboda, samoostvarenje i herojstvo između maestralne tehnike i stega muzičkog dela (str. 75).<sup>232</sup>

Ipak, s prelaskom u XX vek, izvođačka praksa doživela je zaokret od subjektivističkog pristupa romantičarske virtuoznosti ka modernističkoj, idealističkoj i objektivističkoj težnji izvođača da što vernije reprodukuje kompozitorove zamisli (bilo u kontekstu *Werktreue* koncepta ili HIPa).<sup>233</sup> U hermeneutičkoj težnji, izvođač se trudi da *identifikuje, čuje i razume* intencije kompozitora, zadržavajući referencijalnu vezu sa muzičkim delom kroz adekvatno dekodiranje jezika notnog zapisa, *obuzdavajući* svoju virtuoznost u granicama poželjnog,

---

<sup>232</sup> U XX veku, duh romantičarske estetike opstao je – primera radi – u muzičkoj personi i izvedbama Vladimira Horovica. Zbog spoja kvaliteta tona, tehnike, ličnosti i odnosa prema publici, pojedini kritičari 1920-ih godina nazivali su ga kraljem klavirske tehnike i najneobičnijim virtuosom kojeg su ikada videli (Sturrock, 1999, 21:55–24:15). Slušaoci su bili toliko fascinirani njegovom tehnikom da su pojedinci čak stajali u Karnegi holu /Carnegie Hall/ da bi bolje videli kako svira oktave; i pored toga, on se povukao iz javnosti i nije nastupao pred publikom čitavih dvanaest godina.

<sup>233</sup> Primera radi, Hajnrih Šenker ostvario je snažan uticaj na muzičare širom Amerike i Evrope (direktno ili preko svojih učenika), kritikujući savremenu praksu izvođenja ukorenjenu u kultu virtuoza i pridajući neuporedivo veći značaj sveobuhvatnom muzičkom obrazovanju, razumevanju zakona kompozicije i strukture umetničkog dela – na taj način povezujući ne samo teoriju i praksu, već i (vremenom) udaljene uloge kompozitora i izvođača (Schenker & Esser, 2000).

Šenkerov pristup pedagogiji i analizi datira s kraja XIX veka, a za širenje njegovog konceptualnog okvira na tlu Sjedinjenih Američkih Država 1930-ih godina zaslužni su njegovi brojni učenici. U posleratnom periodu, Šenkerova teorija doživela je takav procvat da je u drugoj polovini XX veka bila dominantan teorijski diskurs u anglofonim zemljama. Mnogo je Šenkerovih sledbenika i među čuvenim izvođačima – od Furtvanglera do Peraje (Murray Perahia). Detaljnije o tome kod Nikolasa Kuka (2013a, str. 34).



štaviše, *dozvoljenog*.<sup>234</sup> Koncept interpretacije vremenom je postao normativan, a uspostavljen je i složen sistem lojalnosti, discipline i kontrole onoga što se *sme* i onoga što se *ne sme* raditi (De Assis, 2018a, str. 191). Više nego ikada ranije, od savremenog izvođača se očekuje da bude *natčovek* – da poseduje i romantičarsku virtuoznost (u smislu maestralne tehnike i muzikalnosti), i *hipervirtuoznost* (u smislu proširene tehnike), ali i besprekornu etičnost koja fokus usmerava isključivo na muzičko delo. Upravo taj ideal *izvođača-natčoveka* pridodajem Samsonovoj klasifikaciji, smatrajući ga metaforičkim primerom savremene virtuoznosti koji spaja (dve Samsonove kategorije): virtuoznost kao tehničko majstorstvo (u čijem fokusu je muzičko delo) i romantičarsku virtuoznost. Takav, nazovimo ga, *delo-virtuoza* treba da pomiri (skoro pa) nepomirljivo i ostvari (skoro pa) neostvarljivo.<sup>235</sup> U drugoj polovini XX veka, zbog specifične kombinacije virtuoznosti, intelektualno-afektivne snage i fizičke moći za/nad

---

<sup>234</sup> U skladu s tim, Nevgauz je često podsećao studente: „[...] reč tehnika potiče od grčke reči «tehne», a «tehne» je značilo – umetnost. Svako usavršavanje tehnike jeste usavršavanje same umetnosti, pa, znači, pomaže ispoljavanju sadržaja, «skrivenog smisla»; drugim rečima, predstavlja materiju, realno tkivo umetnosti. Nesreća je u tome što mnogi koji sviraju na klaviru pod rečju tehnika podrazumevaju samo brzinu, spretnost, izjednačenost, bravuru – koji put ponajviše «blesak i tresak», tj. Pojedine elemente tehnike, a ne *tehniku u celini*, kao što su je shvatali Grci i kao što je shvata istinski umetnik” (1970, str. 13).

<sup>235</sup> Brojni su pijanisti i pijanistkinje koji potpadaju pod kategoriju savremenog *delo-virtuoza* – nabrajam samo neke od njih – Artur Šnabel, Klara Haskil (Clara Haskil), Valter Gizeking, Marija Judina (Maria Yudina), Rudolf Serkin, Klaudio Arau (Claudio Arrau), Šura Čerkaski, Horhe Bole, Emil Giljels, Dinu Lipati (Dinu Lipatti), Arturo Benedeti Michelandeli, Geza Anda (Géza Anda), Đerđ Cifra (Cziffra Gyorgy), Aleksis Vajsenberg (Alexis Weissenberg), Alisija de Laroča (Alicia de Larrocha), Leon Flajšer, Vladimir Aškenazi, Marta Argerič, Mauricio Polini, Daniel Barenbojm, Radu Lupu, Marija Žoao Pireš (Maria João Pires), Marej Peraja, Micuko Ušida, Grigorij Sokolov, Jevgenij Kisin (Evgeny Kissin) i drugi. Istaknuti izvođači specijalizovani u oblasti proširene tehnike već su navedeni u poglavlju 2.3.

instrumentom posebno su se istakla dvojica pijanista – Svjatoslav Rihter<sup>236</sup> na Istoku i Glen Guld<sup>237</sup> na Zapadu (zbog čega im posvećujem više pažnje u ovom i narednim potpoglavljima).

Kisinovim rečima, Rihterova virtuoznost je bila transcendentalna – ipak, to nikada nije bila virtuoznost zarad same virtuoznosti. Francuski režiser, pisac i violinista Bruno Monsenžon (/Bruno Monsaingeon/; 2001) – kao autor biografije i dokumentarnog filma o Rihteru – imao je priliku da mu se približi i spozna razmere njegove virtuoznosti kao retko ko:

„Muzičari koji mi se čine zaista važnim su oni koji sežu dalje od parametara instrumenta koji sviraju. Od svih velikih instrumentalista sa kojima sam imao privilegiju da radim, malo ko je stvorio utisak „dematerijalizovanja” muzike tako snažno kao ruski pijanista Svjatoslav Rihter. Poput topa koji bi mogao da puca bez trzaja, kao avion koji bi mogao da poleti vertikalno, on je bio sposoban da menja boje *ad infinitum*, da s potpunom lakoćom smenjuje najdelikatniji *pianissimo* i najvulkanskiji *fortissimo*. U uzbuđenju histerično virtuoznih

---

<sup>236</sup> Svjatoslav Rihter je rođen je u muzičkoj porodici, u Žitomiru (tadašnjoj Carskoj Rusiji, današnjoj Ukrajini). Do svoje 22. godine prevashodno je bio samouk – bez formalnog muzičkog obrazovanja. Prvi resital održao je u Odesi 1934. godine, da bi tek tri godine kasnije započeo studije klavira na Moskovskom konzervatorijumu, u klasi istaknutog pedagoga Hajnriha Nejgauza. U decenijama koje su usledile, stekao je reputaciju jednog od najvećih pijanista XX veka. Iako je bio apolitičan i nikada se nije učlanio u Komunističku partiju, štaviše, dvaput je bio izbačen s Moskovskog konzervatorijuma zato što nije pohađao političku nastavu, Rihter je 1949. godine dobio Staljinovu nagradu, nakon čega su usledile turneje po Rusiji, Istočnoj Evropi i Kini. Paradoksalno, iako je mrzeo snimanje, popularnost na Zapadu postigao je svojom diskografijom iz 1950-ih. Prvu turneju u Sjedinjenim Američkim Državama održao je krajem 1960, kao pijanistička senzacija.

Rihter je imao nesvakidašnje razvijenu sposobnost čitanja s lista i bio je strastveni ljubitelj opere, vokalne i kamerne muzike. Bio je čuven po (impresivno) širokom opsegu repertoara klavirske literature (sa više od 80 različitih resitalskih programa), ali i kamerne muzike. Nastupao je sa Ninom Dorlijak (Nina Dorliac), Davidom Ojstraham (David Oistrakh), Bendžaminom Britnom (Benjamin Britten), Mstislavom Rostropovičem i drugima. Bio je aktivan koncertni pijanista do samog kraja života – primera radi, Rihter je 1986. godine (kada je imao 71) automobilom krenuo na šestomesečnu koncertnu turneju po Sibiru.

<sup>237</sup> Kao čudo od deteta, kanadski pijanista Glen Guld počeo je da svira klavir u trećoj godini života, a sa deset godina primljen je na Kraljevski konzervatorijum za muziku, gde je diplomirao četiri godine kasnije. Ubrzo je stekao nacionalnu slavu, a sa 23 godine održao je prvi koncert u Americi, što je za posledicu imalo njegovo prvo studijsko snimanje *Goldberg varijacija* 1956. godine. Nedugo zatim, otpočeo je svoju evropsku turneju, gostovao je u SSSR-u kao prvi severno-američki umetnik i postigao uspeh i slavu širom sveta. Imao je tretman zvezde i bio je atrakcija, kako za publiku, tako i za novinare. Proslavio se pre svega vrhunskim i drugačijim interpretacijama klavirske literature, ali i svojim ekscentričnim ponašanjem (bilo kada su u pitanju oblačenje, njegova klavirska stolica, neobično scensko držanje za instrumentom, pevanje tokom izvođenja ili zahtevana precizna temperatura vazduha u tonskom studiju). Nakon što se povukao iz koncertnog života, bavio se snimanjem, pisanjem komponovanjem i dirigovanjem (snimio je oko 80 ploča, ali i brojne radio i televizijske emisije). Savremena muzika imala je značajno mesto u Guldovom repertoaru, štaviše, snimio je sva Šenbergova klavirska dela. Glen Guld je najavljavao da se posle svoje pedesete godine više neće baviti pijanizmom, ali je neočekivano preminuo nekoliko dana nakon svog pedesetog rođendana. Slučajnost?

Guldov posthumni *život* nastavljen je u najraznovrsnijim tekstovima kojima dominira narativ o njemu kao ekscentričnom, izolovanom geniju, koji je odbijao da se rukuje i koji je svirao Bahovu muziku na način na koji (bi) je i sam Bah *zasigurno* svirao.

komada, činilo se da njegovi prsti pomeraju granice mogućeg; u krajnjoj sporosti *adagio* (ital. *adagio*) mogao je, skoro kao niko drugi, da prenese osećaj potpune nepokretnosti.”<sup>cix</sup>

Kako je mađarski pijanista i dirigent Zoltan Kočiš (Kocsis Zoltán) zaključio, Rihter je na koncertima eksperimentisao isto kao tokom vežbanja – zbog toga su njegovi nastupi bili toliko zanimljivi i nepredvidivi: „nikad nisam čuo zahtevnije izvođenje nekog drugog pijaniste”<sup>cx</sup> (Sturrock, 1999, 1:16:12–1:18:20). Imajući u vidu sve navedeno, Rihtera smatram tipičnim primerom delo-virtuoza. Mada je povremeno zamračivao koncertnu dvoranu i okretao leđa publici, ipak je preferirao javno izvođenje u odnosu na snimljeno.

Nasuprot njemu – uveren da bi trebalo ukinuti aplauz na koncertima jer on publici daje lažni osećaj učešća, mameći izvođača da svoju interpretaciju podredi željama publike,<sup>238</sup> štaviše, da se publika u koncertnoj dvorani uglavnom nada spektakularnoj katastrofi izvođača – Glen Guld je 1964. godine učinio nešto do tada bilo nezamislivo. Na vrhuncu profesionalne koncertne karijere (u svojim ranim tridesetim godinama), on je u potpunosti napustio podijum, podređujući koncertno izvođenje (*asketskoj*) studijskoj produkciji izvedbi i (kako je sam uporedio) *nalik-materičnoj* sigurnosti tonskog studija (kao što je citirao Pejzant; 2005, str. 36). Možemo da kažemo da je Guld – zarad potpune kontrole nad procesom *proizvodnje* izvedbi – ostao zauvek *zarobljen* u liminalnom *međuprostoru* (rečima Viktora Tarnera: *ni ovde, ni tamo*), otkrinuvši *vrata* potpuno novog vida liminoidne kreativnosti.

Smatrajući savremenu hijerarhijsku podelu između kompozitora i izvođača (štaviše, izvođača i publike) velikom katastrofom – suprotno praksi XVIII veka kada su izvođači imali kompozitorski uvid u muziku i kada su publiku uglavnom činili pojedinci koji su i sami svirali i komponovali – Guld je za sebe govorio da nije pijanista, već muzičar ili kompozitor koji se izražava putem klavira (Sturrock, 1999, 1:26:13–1:28:00). Kao pravi primer Auslanderove *metapersona* (2006b, str. 116), on se bavio pitanjima izvođačke prakse iz različitih uglova i uloga. U svojim tekstovima o muzičkom izvođenju – nazovimo ih *metainterpretacijama* – on je isticao da javno izvođenje (masovno slušanje) nosi sa sobom nepodnošljivu odgovornost,

---

<sup>238</sup> U svom eseju *Let's Ban Applause!* (Zabranimo aplauz!), Glen Guld (1984a) istakao je da publiku treba videti, ali ne i čuti; čak je osmislio i tzv. *Guldov plan za ukidanje aplauza i svih vrsta demonstracija* (engl. *Gould plan for the abolition of applause and demonstrations of all kinds – GPAADAK*), smatrajući da umetnost treba da doživljavamo u sebi; eksternalizovane, javne manifestacije su suvišne i nepotrebne (str. 248).

zalažući se za individualnu kontemplaciju intimnog i posvećenog slušanja snimaka kod kuće. U eseju *The Prospects of Recording* (Izgledi snimanja), Guld (1984b) čak predviđa da će elektronski mediji u skorijoj budućnosti u potpunosti zameniti koncertna izvođenja (str. 331). Iako to ranije nije bilo svojstveno izvođačima, Guld je o svojoj poetici mnogo pisao i govorio u brojnim radio i televizijskim emisijama, što je od posebnog značaja za razumevanje njegove ličnosti i poetike – nadasve, virtuoznosti.

Upravo Guldova virtuoznost uvodi nas u potpuno drugačiju sferu promišljanja koncepta virtuoznosti – kao građanske slobode u savremenom teorijskom diskursu o radu – u svet italijanskog filozofa biopolitičke orijentacije Paola Virnoa i njegove *Gramatike mnoštva* (*A Grammar of the Multitude*). Virno (2004) osnove svog teorijskog okvira pronalazi u krizi drevne podele područja ljudskog iskustva na rad (*poiesis*), političko delovanje (*praxis*) i intelekt, nadovezujući se na Aristotela i nemačku teoretičarku politike i filozofkinju Hanu Arent. Podsećanja radi – rad kao *poiesis* predstavlja repetitivan proces proizvodnje novih predmeta u organskoj razmeni s prirodom (proizvod je odvojiv od samog delovanja), intelekt je intimni umni svet pojedinca, dok političko delovanje za cilj ima samo delovanje koje sa sobom nosi izlaganje pojedinca i njegovog delovanja pogledima drugih – ono je javno i okrenuto *žamoru* „mnogih”. Međutim, hibridizacija intelektualnih aktivnosti, rada i (političkog) delovanja – koja se dogodila u savremenom postfordističkom svetu proizvodnje (viška vrednosti) – dovela je do brisanja granica između *poiesisa* i *praxisa*. Baš taj momenat uključivanja određenih aspekata političkog delovanja (kao javnog delovanja) u sam proces savremenog rada (u vidu nepredvidivosti, potencijalnosti i izlaganja pogledima drugih), Virno prepoznaje kao virtuoznost. Prema njegovoj teoriji, delovanje virtuoza neodvojivo je od samog izvođenja, štaviše, publike. To je aktivnost bez dela (koje bi nadživelo samo izvođenje) i, stoga, traži prisustvo drugih; u suprotnom – gubi smisao. Virtuoznost postoji samo u prisustvu publike i „nalazi vlastito ispunjenje (iliti vlastiti cilj) u samoj sebi, bez da se opredmeti u nekom trajnom djelu, bez da se odloži u *dovršeni proizvod* ili u neki objekt koji nadživljuje izvedbu”, tj. samo delovanje. Pozivajući se na Aristotelovu misao iz *Nikomahove etike* – da umeće vlastitu svrhu pronalazi van sebe, dok je delovanje samo po sebi svrha – ali i na teoriju Hane Arent koja umetnike izvođače (*istinske* virtuoze) upoređuje s onima koji se bave političkim delovanjem (jer im je za prikazivanje virtuoznosti neophodno prisustvo publike), Virno tvrdi da je svako političko delovanje zapravo *virtuozno* (jer nema *dovršenog proizvoda*), kao i da je svaka virtuoznost u sebi *politička* (str. 42–43, 46).

Na primeru Gulda, Virno je najbolje dočarao svoje poimanje virtuoznosti kao hibrida intelekta, političkog delovanja i rada. Možemo da kažemo da je Guld svojim otvorenim iskazivanjem prezira prema javnom nastupu, borbom protiv političnosti koja je svojstvena izvođenju (pijanizmu) kao delatnosti i napuštanjem koncertnog podijuma (tj. izlaganja pogledima drugih) izveo kritiku muzičkog virtuoza, podređujući javno izvođenje studijskoj produkciji izvedbi. Uz pomoć montaže, obrade i reciklaže različitih zvučnih zapisa, ta „medijska prezentacija pijanističkog izvođenja” (Šuvaković, 2012, str. 298) – kao svojevrsni simulakrum – dovela je do preplitanja uloga izvođača, kompozitora i tonskog inženjera u procesu stvaranja novog – *hibridnog* dela. S ciljem stvaranja *dela* – kao autonomnog proizvoda – došlo je do obrta od izvođenja i virtuoznosti ka proizvodnom radu (Šuvaković, 2012, str. 299), a delatnost virtuoza izolovana je od izvođenja kao prolaznog događaja i tako približena opredmećenom radu. Da zaključimo, Guld je istovremeno bio i virtuoz izuzetnih izvođačkih sposobnosti (prema tradicionalno shvaćenom značenju reči), ali i *ne-virtuoz* jer je svoju izvođačku umetnost učinio *nepolitičkom*. Drugim rečima, on je proizveo i ostavio za sobom dela odvojiva od samog delovanja (po Aristotelu), odnosno, njegov intelektualni rad spada u tip *poiesisa* koji predstavlja *aktivnost-koja-se-finalizira-u-delu* (iako po Marksu virtuozne umetničke izvedbe spadaju u aktivnosti-bez-dela, budući da je proizvod neodvojiv od proizvodnog čina; Virno, 2004, str. 49).<sup>239</sup>

---

<sup>239</sup> Virno u svojoj filozofiji odlazi korak dalje, prepoznajući virtuoznost i u drugim sferama društvenog života i javno organizovanog prostora. Prema njemu, u postfordizmu se svako ko proizvodi višak vrednosti ponaša kao umetnički virtuoz – posledično, kao političar. Štaviše, smatrajući govorničku aktivnost političkom delatnošću i osnovnim modelom virtuoznosti, Virno ističe da je svako od nas umetnik izvođač, odnosno, virtuoz. Tako posmatrana, svaka izjava je virtuožno izvođenje bez dela i zavisi od prisustva drugih. Povezujući to sa Sosirovim (Ferdinand de Saussure) pojmovima *langue* i *parole* (sa jezikom kao kodom – čistom pasivnošću i konkretnom upotrebom tog koda od strane govornog lica; Osvald & Todorov, 1987, str. 207), možemo da kažemo da je virtuoznost govornika dvojaka. Ona ne samo da ne proizvodi delo odvojivo od samog izvođenja, već se i govornik (za razliku od drugih izvođača) može odreći scenarija ili partiture. Zbog te potencijalnosti, virtuoznost govornika po Virnou predstavlja prototip i vrhunac virtuoznosti (str. 50–53).

Ističući da je uvođenjem mehanizacije u duhovnu proizvodnju – tj. s pojavom kulturne industrije – virtuoznost postala omasovljeni rad, Virno (i) ovu industriju definiše kao komunikacijsku aktivnost koja u sebi samoj sadrži vlastito ispunjenje, imajući u vidu da su njeni proizvodi neodvojivi od samog političkog delovanja. Kulturna industrija tako zadržava političnost, a virtuoznost se uspostavlja kao osnovna karakteristika savremene društvene proizvodnje u kojoj interakcija i zajedničko delovanje radnika dolaze u prvi plan. Tako shvaćenu virtuoznost možemo da prepoznamo svuda oko nas, u različitim aspektima svakodnevnog života, govora, međusobne komunikacije, rada, proizvodnje itd. Virtuoznost zadire u totalnost društvenog rada – moderni radnici (virtuoz) u svom radu pribegavaju opštim *političkim* talentima pri artikulisanju, korišćenju i variranju opšteg intelekta (znanja) društva. Kao deo proizvodnog procesa, i misao tako postaje javna. Stoga, možemo da zaključimo da postindustrijsko društvo spektakla i virtuoznosti počiva na hibridizaciji intelekta, političkog delovanja i rada, ali i na ljudskoj komunikaciji (spektaklu) koja je postala roba i kao takva temelj društvene proizvodnje.

Da rezimiramo Samsonovim rečima – u *doba snimanja zvuka* – pijanizam XIX i XX veka pretrpeo je zaokret od *preresitalnog*, preko *resitalnog*, do *postresitalnog* (kao što je citirao Kenet Hamilton; 2008, str. 26). Mogućnost beleženja i reprodukcije zvuka (najpre analognog, a zatim i digitalnog), ali i razvoj kulturne industrije (proizvodnje, distribucije, reprodukcije i komercijalizacije roba i usluga umetničke prirode), imali su veliki uticaj na muzičare – ne samo u smislu *konzerviranja* njihovih izvedbi, već i u vidu distribucije njihove umetnosti i oblikovanja njihovih muzičkih persona. Prema Virnou, virtuoznost je s procvatom kulturne industrije prerasla u omasovljeni rad, a *proizvodi* su postali neodvojivi od samog političkog delovanja. Na taj način, Guldu je vraćena političnost koju je izgubio napuštanjem koncertnog podijuma. Paradoksalno, udaljavanjem od koncertne publike, on se približio neuporedivo većem broju slušalaca, najpre zahvaljujući nosačima zvuka, a kasnije i pojavi interneta. Ako uzmemo u obzir sve gorenavedeno, ali i (tradicionalno shvaćenu) Guldovu virtuoznost u kontekstu izvođačkih umetnosti – štaviše, njegovu lingvističku (pisanu i govorničku) virtuoznost (koja nije bila svojstvena njegovim savremenicima) – možemo da zaključimo da je Guldov *medijski pijanizam* paradigmatski primer *medijske virtuoznosti* (odnosno hibridnog virtuoza postfordističkog društva XX veka koji je spojio rad, intelekt i političko delovanje) i da dodamo i ovu kategoriju Samsonovoj klasifikaciji. Drugim rečima, Guld – kao *virtuoz intelektualac* (Said, 2000, str. 1) i začetnik *tehnološke virtuoznosti* (Mok, 2014, str. 32) – ne samo da je u koncept virtuoznosti uveo i estetsko-tehnološke kompetencije i tehničke veštine, već je radikalno preispitao i promenio status izvođača kao umetnika (Hecker, 2008, str. 79).

Pored (ranije u tekstu) već navedenih izazova sa kojima su se izvođači suočavali u prošlosti, XXI vek doneo je čitav niz novih. Ne samo da je opadanjem brojnosti koncertne publike (usled sve veće konkurencije muzičkih žanrova i praksi, ali i ekspanzionizma tehnološkog razvoja) održivost izvođaštva kao profesije dovedena u pitanje, već se i čitavo čovečanstvo suočava sa zlokobnim ratovima, globalnim terorizmom, povećanjem nejednakosti, velikim migracijama, klimatskim promenama, ekološkom štetom, pandemijama itd. Čini se da u takvom društvenom ekosistemu tradicionalno shvaćena virtuoznost muzičkih izvođača nije više ni adekvatna, ni dovoljna da bi privukla publiku. Kako je Mine Dogantan-Dak (2017) istakla – u našoj savremenoj kulturi, lepo fraziranje ili tehničko *čarobnjaštvo* nije dovoljno da bi muzičari zadivili publiku; neophodan je razvoj *ličnog umetničkog glasa* koji se ne razvija izolovano od drugih sfera života, već zahteva „razvijanje ličnih stavova u vezi sa širokim spektrom kulturalnih fenomena i podrazumeva proces rastuće samosvesti o sopstvenom mestu

i ulozi klasičnog izvođača u našoj savremenoj kulturi i društvu.”<sup>cx</sup> To svakako zahteva nove institucionalne, pedagoške i individualne pristupe, pri čemu muzičke obrazovne institucije mogu da budu od velike pomoći ukoliko radoznalost, širinu i kritičko razmišljanje postave kao prioritete u obrazovanju muzičara (str. 134–135, prevela JM).

Za istu vrstu sistemske promene i zaokreta od reprezentacije ka problematizaciji zalaže se i Paulo de Asis (2018a), upozoravajući izvođače da im – u suprotnom – pretilja marginalizacija i degradacija, do potpunog gubitka bilo kakve kreativne ili intelektualne moći. Kako je on slikovito dočarao – obrazovni sistem u oblasti umetničke muzike podrazumeva da učitelj poseduje *ključ* za razumevanje kompozitorovih namera i da učenik, stoga, mora da svira onako kako mu se kaže, nesvestan činjenice da mu je na taj način oduzeta kreativna sloboda. Štaviše, ulazna selekcija na konzervatorijumima i univerzitetima toliko je stroga da mladi muzičari uglavnom nisu tu da bi naučili kako da kritički razmišljaju ili budu spontani i kreativni, već naprotiv:

„oni dolaze da nauče sve kodekse i pravila, sve gotove recepte i mišljenja koja će im omogućiti da zauzmu unapred određenu ulogu u društvu – ulogu dobro vaspitanih i pripitomljenih. Oni koji se usude da dovedu u pitanje ono što se prenosi i kako se prenosi često bivaju izopšteni, prepoznati kao svetli duhovi, ali oni koji se ne pridržavaju kućnog reda”<sup>cxii</sup> (str. 193, prevela JM).

Pozivajući se na *emancipovanog gledaoca* Žaka Ransijera (Jacques Rancière) – koji je zahvaljujući emancipaciji oslobođen struktura dominacije i, stoga, sposoban da sam konstruiše i rekonfiguriše značenje određenog izvođenja – Asis (2018a) ličnim primerom podseća da je za tako nešto najpre potreban *emancipovani izvođač*. Takva nova vrsta muzičkog izvođača – tzv. *operatera* ili *aktanta* – predstavlja *više od izvođača* i *više od interpretatora*, budući da je potkovan temeljnim istraživanjem i vođen inventivnom imaginacijom – on kritički promišlja opšteprihvaćene narative i iskazuje svoje stavove, spajajući u sebi uloge kompozitora, izvođača i istraživača. Preusmeravajući fokus sa muzičkog *delo* kao imenice (engl. work) na umetničko istraživanje i *delanje* kao glagol (engl. work), Asisov koncept *nedovršenog razmišljanja* ima za cilj stvaranje novog modela muzičkog izvođenja zasnovanog na *eksperimentisanju*:

„Dok *interpretator* ima za cilj da reprodukuje muzičko *delo* (sa manje ili više vernosti partituri i manje ili više subjektivne ekspresivnosti), *operater* ima za cilj da stvori performativnu situaciju koja se može posmatrati kao kritičko

proučavanje tog dela kroz sredstva samog izvođenja [...] – kao estetsko-epistemološki prostor eksperimentisanja, koji prevazilazi i interpretaciju i reprezentaciju”<sup>cxiii</sup> (str. 19–20, 31, prevela JM).

Baš ta vrsta upliva intelekta u polje javnog rada jeste suština još jedne kategorije virtuoznosti koju identifikujem i definišem kao *virtuoz-istraživač*. Umetničko istraživanje kao izvođenje tako postaje mesto problematizacije dela, izlaganja problema, razvijanja nove prakse i nove tehnike kritičkog promišljanja (De Assis, 2018a, str. 198). Ako znamo da je, prema Virnou (2004), intelekt partitura koju stalno iznova izvode postfordistički virtuozi (str. 69), možemo da kažemo da umetničko istraživanje muzičkim virtuoziima vraća sposobnost mišljenja koja im je bila oduzeta (a samim tim i moć). Čini se da *general intellect* kao partitura ponovo dobija oblik *generalbassa*, ostavljajući određenu slobodu izvođačima da ga *nadograde*. Stoga, umetničko istraživanje u praksi muzičkog izvođenja definišem kao *virtuoznost za XXI vek*, imajući u vidu činjenicu da zahvaljujući takvoj praksi misao prodire u *proizvodni proces* na samom koncertnom podijumu, u samom procesu izvođenja – postajući nešto *javno*, samim tim i političko. I u ovoj kategoriji virtuoznosti dolazimo do određenog hibrida, s tim što je ovde reč o hibridu čiste misli, političkog života i rada koji počinje „tačno onda kada Intelekt, u svojstvu najznačajnije proizvodne snage, postaje javan. Samo tada rad poprima virtuožno (ili komunikativno) obličje, i stoga se na njemu ocrtavaju «politički» tonovi”<sup>240</sup> (Virno, 2004, str. 66).

Dakle, za razliku od romantičarske virtuoznosti XIX veka (okrenute opčinjavanju publike i ličnoj *nasladi*), zatim hibridne delo-virtuoznosti (otelovljenoj u interpretaciji) koja je bila najrasprostranjenija u XX veku, ali i Guldove medijske virtuoznosti (koja je težila savršenoj izvedbi kao proizvodu), virtuozi-istraživači XXI veka treba da pojme muziku *beyond* dela i izvedbe kao proizvoda, usmeravajući pažnju na kontinuirano i permanentno istraživanje. Iako nesvestan toga, Asis u svojoj teoriji nudi zapravo ne samo novu *sliku dela*, već i novu *sliku virtuoza*, koja predstavlja istinsku revoluciju u istoriji izvođačke prakse; jer, ne samo da svaka epoha ima sopstvenu sliku dela, već ima i sopstvenu sliku virtuoza – taj složeni asamblaž

---

<sup>240</sup> Kako se pokazalo na primerima Mine Dogantan-Dak i Paula de Asisa, to političko delovanje virtuoza-istraživača može biti dvojako – ne samo u smislu izlaganja javnosti i javnog delovanja, već i u smislu pokušaja uticaja na obrazovnu i kulturnu politiku.



parametara koji prepoznajemo kao delo, odnosno, virtuoza. Virtuozi-istraživači – kao virtuozi XXI veka – treba tako da bude *veći natčovek od natčoveka* – da poseduje kako tehničku, tako i muzičku izvrsnost, da vlada kako tradicionalnom, tako i proširenom tehnikom izvođenja, da poštuje notni zapis i kompozitora rukovodeći se etičkim principima, ali i da kritički promišlja (kako partituru koju izvodi, tako i svet oko sebe), i to u trenutku delanja, izložen pogledima drugih. Imajući u vidu pređeni put *od vrlina do eksperimenta*, smatram da je virtuozi-istraživač pravi revolucionar, štaviše, da će umetničko istraživanje kao praksa biti presudno u daljoj evoluciji koncepta virtuoznosti, ali i izvođaštva uopšte.

U ovom potpoglavlju nastojala sam da pokažem zašto i koliko je važno proučavanje virtuoznosti u kontekstu razumevanja muzičkog izvođenja, ali i odnosa unutar trijade partitura↔izvođenje↔repcija, tj. kompozitor↔izvođač↔publika. Repcija virtuoza ne samo da je uticala na jačanje koncepta muzičkog dela i stvaranje hijerarhijske podele između kompozitora i izvođača, već posredno i na naš odnos prema različitim vrstama muzičkog izvođenja, štaviše, na stvaranje dominantne obrazovne politike i sistema muzičkog obrazovanja koji decenijama (da ne kažem: vekovima) oblikuju kompozitorsku i izvođačku praksu. Osposobljavanje muzičara za kritičko promišljanje i izlaganje od velike je važnosti – ne samo za izvođače i izvođačku praksu, već i za društvo u celini: „Ključno je imati izvođače koji razmišljaju, koji se intelektualno bave problemima i zabludama svog vremena, koji kreativno predlažu nove načine organizovanja znanja i koji efikasno upravljaju transformacijama u društvu”<sup>cxiv</sup> (De Assis, 2018a, str. 199, prevela JM). Ovde *zauzdavam* svoje misli na temu virtuoznosti (makar za potrebe ove disertacije), a iznete ideje i sugestije – kao teorijsku osnovu – prepuštam nekim novim virtuoza, za dalja kritička promišljanja i teorijska (zašto ne i empirijska) istraživanja muzičkog izvođenja.

## 2.4.2. Koncert vs. snimak: fonografski efekti i aura muzičkog dela, izvođenja i izvedbe

*Odjednom, usred noći, Glen se okrenuo prema meni:  
'Znate Rihtera. Jeste li u kontaktu s njim?'  
'Eh...'*

*'Muzičar poput njega, tako izvanredan pijanista, a ne ume da se snimi kako treba.  
On nema filozofiju snimanja i dozvoljava objavljivanje ploča koje predstavljaju izdaju  
njegovih sposobnosti i ni na koji način ne predstavljaju njega.  
On zaista mora da nauči tu specifičnu umetnost snimanja.*

*Voleo bih da napravim snimak sa njim gde bih mu ja bio producent.'  
'Glene, jeste li ozbiljni?'*

*'Đavolski sam ozbiljan. Mogao bi da svira koji god repertoar želi, čak i  
Rahmanjinova, na mom ličnom klaviru ukoliko bi hteo. Prenesite mu to.'*

*Tri nedelje potom, na Muzičkim svečanostima u Turenu, pokrenuo sam to pitanje sa  
Rihterom, pre svega objasnivši da sam upravo završio film o Goldberg varijacijama sa  
Glenom Guldom.*

*'Da li je svirao repeticije?'*

*„Da, prvu repeticiju u kanonskim varijacijama.'*

*'Šta! Ne sve? Ali, razgovarao sam s njim o tome u Moskvi 1957. godine,  
posle njegovog koncerta. Takav muzičar, tako izvanredan pijanista...  
Delo je suviše komplikovano; bez repeticija niko ga ne može pratiti.*

*I u svakom slučaju, tako je napisano.'*

*'Ali, maestro, to po sebi nije problem. Zar Vam se ne čini da je njegov predlog  
vredan razmatranja?'*

*'Gde i kada?'*

*'U Americi, naravno.'*

*'Ja nikada ne idem u Ameriku.'* Zatim je na trenutak razmislio, pre nego što je dodao:  
*'Recite Glenu Guldu da prihvatom, ali pod uslovom da on pristane  
da održi resital na mom festivalu u Turu.'*

*Rekao je to sa osmehom u glasu, znajući savršeno da je Guld odbio da nastupa u  
javnosti. I tu je priči bio kraj.<sup>cxv</sup>*

Bruno Monsenžon (2002, str. xii–xiii, prevela JM)

Možda je Rihter vešto prekinuo diskusiju sa Monsenžonom, ali filozofi i muzikolozi rasplamsali su je u decenijama koje su usledile. Citirani dijalog, u tom smislu, predstavlja paradigmatički primer suprotstavljenih stavova na temu izvođenja vs snimanja (kojoj je ovo potpoglavlje posvećeno). U rastućoj literaturi na temu odnosa snimka prema izvođenju, ali i izvođenja prema snimku, brojna pitanja zaintrigirala su stručnu javnost. Da li snimak predstavlja reprodukciju ili simulaciju već postojeće stvarnosti? Da li snimci slušaocima pružaju autentični, originalni zvuk izvođenja ili *kao bajagi* doživljaj? Da li je s pojavom zvučnog zapisa akcenat s partiture kao notnog zapisa prebačen na izvođenje? Možemo li koncertno izvođenje pred publikom da poistovetimo sa snimanjem u tonskom studiju, tačnije,

originalnu izvedbu sa snimljenom?<sup>241</sup> Ako ne, da li je estetsko iskustvo koje pruža snimak superiorno ili inferiorno u odnosu na ono koje pruža koncertno izvođenje? Da li – zahvaljujući snimcima – od nekadašnje težnje vernosti delu dolazimo do težnje *transparentnosti* (tj. vernoj reprodukciji živog izvođenja) kao vernosti izvođenju? Ili su, baš suprotno tome, tehnologija snimanja, obrade zvuka i tzv. *kompozitni* snimci (engl. composite recordings) samo sredstva za postizanje još veće vernosti delu (Edidin, 1999, str. 38)? Da li u tom slučaju, paradoksalno, muzičari tokom živog izvođenja teže vernosti snimku zarad postizanja još veće vernosti delu? Konačno, da li procesi muzičkog izvođenja i snimanja uopšte zahtevaju fizičko prisustvo publike, pa čak i samog izvođača ili ne?

Sve do prvog uspešnog beleženja i reprodukcije zvuka pomoću *fonografa*<sup>242</sup> 1877. godine, ali i prvih snimaka muzičkog izvođenja pijaniste Jozefa Hofmana 1887. godine, muzička praksa bila je *jednostavna* – postojalo je *samo* izvođenje uživo, u (fizičkom) prisustvu publike i interakciji sa njom. Ne samo da nije bilo moguće ponoviti izvođenje, već, da bi neko čuo muziku, morao je ili sam da je izvede ili da (nađe način da) prisustvuje nečijem tuđem izvođenju. Iz današnje perspektive – kada nas od najšireg spektra izvedbi, kompozicija i žanrova deli samo jedan *klik* – tako nešto je nezamislivo.<sup>243</sup> Međutim, zahvaljujući razvoju tehnologije snimanja i reprodukovanja zvuka,<sup>244</sup> svet se zauvek promenio – došlo je do

---

<sup>241</sup> U odgovoru na ovo filozofsko pitanje, Danijel Lič-Vilkinson (2009e) poziva se na Stena Godloviča koji je audio snimke uporedio sa fotografijama – sugerišući da bi film mogao biti bolja analogija i insistirajući na razlici između montaže filma kao izvođenja i realizacije scenarija (samim tim umetnosti) i montaže muzičkih snimaka kao rada na izvedbi i zanata (par. 92).

<sup>242</sup> Fonograf – koji, u bukvalnom prevodu, *piše u zvuku* – dobio je naziv kombinacijom grčkih reči *φωνή* što znači *zvuk* i *γράφω*, što znači *pisati*.

<sup>243</sup> Kako je italijanski pijanista, muzikolog i kritičar Pjero Ratalino (Piero Rattalino) primetio – audio zapis omogućio nam je da čujemo izvođenja umetnika koji nam se *smeše iz raja* (Sergeja Rahmanjinova, Alfreda Kortoa, Jozefa Hofmana, Alfreda Brendela, Mauricija Polinija, Vladimira Horovica, Artura Rubinstajna, Svjatoslava Rihtera, Glena Gulda i dr), ali i (još uvek) aktivnih pojedinaca (poput Marte Argerič, Ive Pogorelića, Grigorija Sokolova i dr), sa kojima mlađe generacije izvođača moraju da *odmeravaju snage*, što je veliki izazov – posebno imajući u vidu kolikom individualnošću odišu njihove interpretacije (Zurletti, 2019, str. 311).

<sup>244</sup> Da bismo mogli da razumemo (i analiziramo) rane snimke – tj. da bismo znali šta (ne) možemo da očekujemo slušajući ih – neophodno je najpre da znamo kako su oni napravljeni, koji su im nedostaci, ali i na koji način su uslovi snimanja uticali na samo izvođenje.

odvajanja originalnog zvuka od njegove reprodukcije – do tzv. *šizofonije* (engl. schizophonia; Shafer, 1977, str. 90). Kasniji razvoj diskografske industrije u XX veku doneo je nemerljive i

---

U prvih nekoliko decenija, razvoj tehnologije snimanja zvuka svodio se na eksperimentisanje – praćeno kako uspesima, tako i neuspesima – a svaki novi tehnološki izum predstavljao je novi izazov za izvođače. Iako možda nije prvi zabeležio zvuk, smatra se da je pronalazač Tomas Edison (Thomas Edison) prvi patentirao uređaj za mehaničko snimanje i reprodukovanje zvuka – *cilindrični fonograf* – 1877. godine u Sjedinjenim Američkim Državama. Nešto kasnije, 1880-ih godina, Aleksander Grejam Bel (Alexander Graham Bell) i Čarls Tejnter (Charles Tainter) eksperimentisali su na voštanom cilindru, koji se pokazao kao trajniji, uz manje pozadinske buke. Potpuno drugačiji pristup beleženju zvuka imao je Emil Berliner (Emil Berliner), koji je fokus usmerio na (masovnu) reprodukciju. Zamenivši cilindar ravnim diskom – jednostavnijim za kopiranje – on je između 1887. i 1893. godine stvorio prvi *gramofon*, da bi do kraja XIX veka dodatno unapredio proces reprodukcije i započeo komercijalnu proizvodnju ploča sa 78 obrtaja u minuti.

Treba imati u vidu i da su tadašnji mediji za beleženje zvuka određivali način izvođenja i samo trajanje snimka – rani cilindri i diskovi omogućavali su snimak dužine oko dva minuta, da bi napredak tehnologije početkom XX veka omogućio čak četiri minuta snimljene muzike. Dakle, izvođenje je snimano u celini, a ukoliko su izvođači želeli da snime kompozicije koje su trajale duže od navedenog vremena, bili su prinuđeni na kompromise – ili da sviraju brže, ili da *podele* izvedbu na više celina. Kod rane tehnologije snimanja, zvuk nije bio istovetan (čak ni približan) zvuku koji bi publika čula na nastupu uživo, već samo njegova iluzija. Izobličenja zvuka bila su značajna usled nepreciznosti brzine ili boje tona, dinamički opseg i raspon frekvencija bili su limitirani, a snimak nije mogao verno da prenese odnos između instrumenata i akustiku prostora. Priroda instrumenta takođe je uticala na kvalitet snimka – glas i duvački instrumenti bili su pogodniji za snimanje od klavira, gudačkih instrumenata i većih ansambala. Od 1925. godine – kada je uvedeno elektronsko snimanje – došlo je do napretka kako u opsegu frekvencija (od 3 kHz do 5 kHz), tako i u (realističnijem) zvuku i balansu između instrumenata.

Krajem XIX veka nastao je još jedan mehanički instrument za beleženje i reprodukciju izvedbe, veoma specifičan i posebno interesantan pijanistima – *pijanola*. On je omogućio čuvanje *otiska* izvedbe određenog pijaniste. Kasnih 1920-ih godina napravljeni su uređaji koji su zvuk beležili na magnetnoj žici. Pronalaskom magnetne trake u Nemačkoj ranih 1930-ih, magnetno snimanje ne samo da je poboljšano, već je uneta revolucionarna promena u sam koncept snimanja zvuka – dužina snimka više nije predstavljala izazov, imajući u vidu mogućnost sečenja i spajanja magnetne trake. Možemo da kažemo da je to bio *početak kraja* ere snimanja (kontinuiranih) izvođenja (uživo) i početak ere montaže snimljenog zvuka.

Sredinom XX veka, šelak je zamenjen vinilom, a *dugosvirajuće* (engl. long play – LP) gramofonske ploče (prečnika 12 inča i 33 $\frac{1}{3}$  obrtaja u minuti), postale su standard i najrasprostranjeniji medij (barem kada je reč o umetničkoj i popularnoj muzici). Ubrzo, unapređenje mikrofona i pronalazak stereofonije 1940-ih godina učinili su iskustvo slušalaca neuporedivo realističnijim nego što je to bio slučaj ranije. Digitalno snimanje uvedeno je kasnih 1960-ih, a kompakt disk (engl. compact disc – CD) 1980-ih godina. On je bio značajno izdržljiviji, s mogućnošću skladištenja dužeg tonskog zapisa, štaviše, napokon je uklonjena pozadinska buka i obezbeđena čistoća zvuka. Među prednosti digitalnog snimanja spadaju kvalitativno približavanje originalnom zvuku, lakoća obrade i (neprimetno) spajanje snimaka. Pored toga, razvoj tehnologije omogućio je i korišćenje i usklađivanje većeg broja mikrofona. Paradoksalno, s napretkom tehnologije snimanja zvuka – u smislu akustične vernosti originalnom zvuku – obrada snimljenog zvuka postala je neodvojivi deo procesa svakog snimka, a snimanje zvuka sve više podseća na umetnički proces. Dok su raniji snimci težili verodostojnom *hvatanju* izvođenja onakvog kako bi se čulo u koncertnoj dvorani, s razvojem tehnologije ta težnja je obrnula smer – ka postizanju i dostizanju zvuka snimka u živom izvođenju.

Među muzičarima XX veka koji su prepoznali i iskoristili potencijale tehnologije snimanja i reprodukovanja zvuka ističu se Glen Guld, Herbert fon Karajan (Herbert von Karajan) i Leopold Stokovski.

Krajem XX veka, procvat kompjuterske i internet tehnologije, ali i sve manji troškovi tehnologije snimanja zvuka doveli su do potpune demokratizacije muzičkog izvođenja, dok pojedine muzičke tehnologije uopšte više ni ne zahtevaju izvođača. Zbog svoje dostupnosti, snimci su u određenoj meri zamenili/zasenili koncerte, a količina inženjerskog upliva u krajnji proizvod pravi razliku između snimka koji smatramo bliskim koncertnom izvođenju i *virtuelnog* izvođenja.

Detaljnije istorijske prikaze razvoja tehnologije snimanja zvuka ponudili su, između ostalih, Robert Filip (/Robert Philip/, 2004), Danijel Lič-Vilkinson (2009e), Stiven Kotrel (2012, str. 725–751) i Piter Džonson (/Peter Johnson/, 2002, str. 198–199).

nesagledive posledice na društvenom i ekonomskom planu (koje nisu predmet ovog potpoglavlja), ali i temeljne promene u ontološkom poimanju muzike u okviru dijade partitura↔izvođenje, štaviše – u filozofiji snimanja, izvođačkoj praksi i kulturi slušanja.

Manifestacije uticaja razvoja tehnologije snimanja i reprodukovanja zvuka na društveno-kulturne prakse u oblasti (umetničke) muzike – tzv. *fonografski efekti* (engl. phonograph effect) –višestruke su (Katz, 2004, str. 2). Koncert kao proizvod XIX veka i snimak kao proizvod XX veka ubrzo su međusobno suprotstavljeni. Dok su za koncertne nastupe karakteristični sadašnjost, spontanost, nepredvidivost, kontinuitet i neposredno prisustvo publike, snimci su uvek artefakti iz prošlosti koje karakterišu nedostatak spontanosti, predvidivost (nakon prvog slušanja), ponovljivost, prekidivost i odsustvo publike. Zahvaljujući snimcima, efemerno i neponovljivo izvođenje postalo je trajno i ponovljivo.<sup>245</sup> Iz ugla publike, perceptivno-iskustveni doživljaj muzike potpuno je drugačiji pri slušanju koncertnog izvođenja i snimka, s tim što u slučaju potonjeg estetski doživljaj nije (nužno) *lošiji* ili *siromašniji*, što pojedini autori (poput Pola Toma /Paul Thom/ i Stena Godloviča) tvrde, smatrajući snimke inferiornim (Gracyk, 1997, str. 139, 148).<sup>246</sup> Dok je pre fonografa muzičko iskustvo pretežno bilo uslovljeno partituroom,<sup>247</sup> kolektivnim slušanjem i nekom vrstom (sekularnog ili verskog) društvenog konteksta i učešća u muzičkom ritualu, od XX veka snimak je dominantan način muzičke recepcije. Muziku najčešće (svakodnevno) doživljavamo kroz medij (digitalno) snimljenog izvođenja – bez društvene dimenzije, uglavnom osamljeni, kad i koliko zaželimo – kreirajući sopstveni zvučni prostor i ambijent (a samim tim i sopstveni ritual), usredsređeni na

---

<sup>245</sup> Mada, prema Šekneru (2013), svako izvođenje je jedinstveno i neponovljivo, pa čak i mehanički reprodukovano, budući da je kontekst prijema taj koji svaku reprodukciju čini drugačijom – jedinstvenost događaja ne zavisi samo od njegove materijalnosti, već i od njegove interaktivnosti (str. 30).

<sup>246</sup> Široko rasprostranjenu pristrasnost prema koncertnom izvođenju, odnosno, otpor prema tehnološki posredovanom izvođenju, Auslander (2008a) objašnjava disciplinarnom genealogijom – budući da su studije o izvođenju ukorenjene u pozorišnim studijama, antropologiji, sociologiji i folkloru, koji su zasnovani na živom izvođenju. Ipak, treba imati u vidu i da je, s razvojem tehnologije snimanja, pojam živog izvođenja dobio potpuno nova značenja – danas se on ne koristi samo za tradicionalno shvaćeno koncertno izvođenje koje podrazumeva fizičko prisustvo i izvođača i publike, već i za snimke izvođenja uživo (engl. recorded live) i direktne prenose putem radija, televizije i interneta (str. 107, 110).

<sup>247</sup> U ekstremnim i apsurdnim primerima čak uz (već citirano Šenkerovo, Bramsovo, Hindemitovo i Šenbergovo) potpuno poništavanje značaja izvođača i same potrebe za muzičkim izvođenjem, s obzirom na to da odštampanu i ukoričenu partituru možemo direktno da *čitamo* kao knjigu.

audio snimak (Small, 1998, str. 76).<sup>248</sup> Tehnologija snimanja i reprodukcija zvuka ne samo da je svetlost reflektora preusmerila s partiture na izvođače, već je muzičko iskustvo prebacila iz kolektivne arene javne sfere u privatni domen individualnog doživljaja (Wright, 2012, str. 206). Ako znamo da je još Hindemit (1952) imao potrebu da istakne da su izvođači brojčano nadmašili kompozitore kao nikada ranije (str. 132), možemo samo da konstatujemo da je u XX i XXI veku – u eri brojnih različitih nosača zvuka, emitovanja, masovnih medija i interneta kao globalne pozornice (koja je omogućila trenutnu dostupnost sadržaja) – došlo do novog vida dominacije izvođača nad kompozitorima, tj. izvođenja nad partiturom.

Budući da nas snimci preplavljaju više nego ikada u istoriji čovečanstva – kao svojevrsan *soundtrack* svakodnevnog života – relacija izvođenje–publika sve više ostaje bez vizuelne dimenzije kao stimulansa. Ova činjenica nije zanemarljiva, imajući u vidu da izvođači ne prave samo pokrete koji su nužni za izvođenje, već i pokrete koji doprinose željenoj ekspresiji i postizanju njenog efekta/afekta. Ne samo da se muzici tako ukida ritualizovani kontekst, već se stvara nova vrsta kritičkog slušaoca bez vizuelnog stimulansa – i instrument(i) i izvođač(i) uklonjeni su mu iz vidokruga, bez mogućnosti svedočenja veštinama izvođača (i procenjivanja istih) u realnom vremenu.<sup>249</sup> Za razliku od koncerata koji zahtevaju fizičko prisustvo izvođača i publike, akuzmatska priroda snimaka ukida neposrednu vezu između ove dve kategorije, prouzrokujući tzv. *dematerijalizaciju* izvedbe (Auslander, 2006a, str. 263). Posmatrano iz ugla izvođača – kako je američki pijanista Džonatan Bis (Jonathan Biss) dočarao – u sterilnom okruženju tonskog studija (gde publika nije vidljiva), najveći izazov jeste stvaranje osećaja da se nešto saopštava, što je inače preduslov uspešnog izvođenja (kao što je citirao Benser; 2012, str. 21). Posmatrano iz ugla publike – kao što su istakli Kolin Loson i Robin Stouel (1999) – pojavom snimaka izgubljeno je nešto vitalno – osećaj *žive kulture*, u kojoj su ljudi direktno angažovani u muzici; muzika je postala roba, nešto što se traži i kupuje, a proces slušanja je postepeno izgubio karakter društvene interakcije (str. 151). S druge strane,

---

<sup>248</sup> Takav vid društvene izolovanosti prilikom slušanja muzike posebno je došao do izražaja s pojavom prenosivih uređaja za reprodukciju zvuka – tranzistora i Vokmena (Sony Walkman) 1970-ih godina, zatim prenosivih CD plejera – Diskmena (Sony Discman) 1990-ih, MP3 plejera i Ajpoda (iPod) 2000-ih itd. – koji su zahvaljujući slušalicama pružili još intenzivnije lično akustično iskustvo, ali i muziku učinili prenosivom, omogućivši nam da je slušamo u kućnim uslovima, parku, automobilu, šetnji, na plaži itd.

<sup>249</sup> S druge strane, Rihter je sličan efekat postizao u koncertnoj dvorani – njenim skoro potpunim zamračivanjem – ne samo da bi sačuvalao svu svežinu izvođenja, već i da bi se rešio nebitnih misli koje izvođače i publiku često sprečavaju da se koncentrišu na muziku; kako je dodatno objasnio – koja je svrha posmatrati ruke ili lice pijaniste, kada oni zapravo samo izražavaju napor koji se ulaže u delo (Monsaingeon, 2002, str. 108).

ne smemo da prenebregnemo činjenicu da su snimci (pa čak i reprodukcije koncertnih izvođenja) omogućili potpuno novi vid interakcije,<sup>250</sup> ali i odnosa slušalaca prema muzici, omogućivši ponavljanje, prekidanje i transformaciju zvuka tokom slušanja.

Od dematerijalizacije izvedbe (u smislu fizičkog prisustva izvođača i publike), dolazimo do *materijalizacije* izvedbe – narednog fonografskog efekta koji izdvajam. Kako je Taraskin (1995) primetio, proces *objektivizacije* muzike (shvaćen kao fiksiranje muzike u partituri) započeo je drevnim notnim zapisima hiljadama godina unazad; pojava štampe samo je dodatno doprinela poistovećivanju muzičkog dela s partiturom, dok je treća faza objektivizacije muzike bila posledica romantičarske estetike i ideje o autonomiji umetnosti. Pojava zvučnih zapisa – koji su fiksirali muzičku izvedbu – dovela je do potpuno novih kategorija: muzičkog artefakta i pasivnog slušaoca kao konzumenta (str. 353–354). Dakle, notni zapis je omogućio odvajanje muzike-kao-muzičke-kompozicije od kompozitora-kao-autora i njeno *čuvanje* od zaborava, dok je zvučni zapis omogućio odvajanje muzike-kao-izvedbe od izvođača-kao-autora i njeno *čuvanje* od zaborava. Ne čudi što je baš notni zapis – nasuprot izvođenju – imao toliki značaj u vreme kada je komunikacija dominantno bila zasnovana na štampanom materijalu, budući da je partitura bila jedini oblik u kojem je muzika mogla da se distribuirati (Wright, 2012, str. 171–172). Međutim, razvoj tehnologije zvučnog zapisa učinio je muzičku izvedbu trajnom, omogućivši suštinsku promenu u poimanju muzike kao zvuka i izvođenja.

Kada je reč o uticaju tehnologije snimanja zvuka na izvođače i njihova izvođenja, on je (bio) dramatičan i višestruk. Za razliku od izvođača pre ere zvučnih zapisa, savremeni muzičari svesni su sopstvenog zvuka i stila,<sup>251</sup> samim tim i mnogo samokritičniji u većitoj težnji tehničkoj perfekciji i savršenoj izvedbi (Philip, 2004, str. 24–25). Ipak, u prvim decenijama razvoja tehnologije, više je bilo reči o nesavršenostima tehnike (snimanja) kojima su izvođači morali da podređuju svoja izvođenja, pa su tako katkad svirali brže ili glasnije nego što bi inače

---

<sup>250</sup> Učešće današnje publike nije više vezano samo za *hic et nunc* koncertnog izvođenja, već je suštinski drugačije i izlazi van okvira dvorane – u virtualni prostor (poput blogova, internet stranica posvećenih diskusijama o muzici itd).

<sup>251</sup> Primera radi, anegdota kaže da se nemački pijanista Hans fon Bilov skoro onesvestio u Edisonovoj laboratoriji kada je čuo svoje izvođenje Šopenove mazurke koju je neposredno pre toga snimio (Cottrell, 2012, str. 731).

svirali, ili su (violinisti) izbegavali *portamento*, intenzivirali *vibrato* i sl.<sup>252</sup> Nasuprot tome, sofisticiranost savremenog tonskog studija postavila je visoke standarde izvođenja i nova estetska očekivanja od strane publike naviknute na *perfekciju* nastalu montažom i obradom zvuka koju je nemoguće dostići u izvođenju uživo.<sup>253</sup> Paradoks je očigledan – iako je osnovni cilj tehnološki posredovane muzike (bio) da stvori iluziju reprodukcije koncertnog izvođenja, dinamička iznijansiranošć i akustična vernost danas su skoro u potpunosti u rukama inženjera zvuka; štaviše, muzičari svojim nastupima sve više pokušavaju da imitiraju sopstvene snimke – tehnološki posredovanu muziku (Frederickson, 1989, str. 199–200; Hersh, 2009, str. 21).

U umetničkoj muzici još uvek nije postignut konsenzus oko pitanja *dozvoljenog* i *nedozvoljenog*, etički *prihvatljivog* i *neprihvatljivog* u tonskom studiju – da li audio snimak muzičkog izvođenja treba da bude isključivo snimljeno *single-take* izvođenje ili studijski *multi-take* proizvod? Dok su pojedini izvođači – poput Rihtera – evidentno bili pristalice prvog pristupa, Guld je insistirao na razlici između izvođenja i snimka, promovišući *multi-take*, montažu i postprodukciju kao stvaranje nečega što se ne može postići uživo (ali o tome nešto kasnije u tekstu). Imajući u vidu da snimak predstavlja trag izvođenja kao procesa, ali da je on najčešće zapravo kompozitni proizvod nastao spajanjem višestrukih snimaka, možemo samo da se složimo s Nikolasom Kukom (2001a) da su, u slučaju snimaka, proizvod i proces postali neraskidivo isprepleteni (par. 20). Naime, današnji snimci najčešće su svojevrsne simulacije izvođenja koja se, kao takva, zapravo, nikada nisu ni dogodila, već su proizvod montaže višestrukih snimaka.<sup>254</sup> Ovakva *simulirana izvođenja* (engl. *simulated performances*) – kako ih Stiven Dejvis (2003b) naziva – oponašaju zvuk besprekornog i kontinuiranog izvođenja, te se od izvođača očekuje da budu sposobni da podjednako dobro izvode uživo (str. 37–38).<sup>255</sup>

---

<sup>252</sup> U svom tekstu *Portamento and the phonograph effect* (Portamento i fonografski efekat), Mark Kac (/Mark Katz/, 2006a) iznosi tezu da su 1930-ih godina violinisti počeli da smanjuju upotrebu *portamenta* usled razvoja (tačnije, zahteva) tehnologije snimanja zvuka, budući da su ga rani mikrofoni preuveličavali (str. 212).

<sup>253</sup> Takvo *apsolutno mehaničko savršenstvo* pijanista Horhe Bole smatra neophodnim u procesu snimanja – za razliku od koncertnog okruženja koji i najvećim umetnicima (poput Horovica i Rahmanjinova) dozvoljava (čak i memorijske) greške, tonski studio to ne toleriše. Posledično, savremeni pijanisti sve više sviraju *bezbedno*, trudeći se da ne rizikuju – kako je on zaključio: takvo sviranje je možda tačno *sto, sto pedeset posto*, ali njemu ne govori ništa (Noyle, 1987, str. 23).

<sup>254</sup> Iako je ta praksa češća u rok i pop muzici, nije strana ni izvođačima umetničke muzike. Kako je američki filozof Teodor Gracik (/Theodor Gracyk/, 1996) istakao – rok muzika primarno postoji kao snimljena, za razliku od umetničke muzike – u rok muzici su snimci primarna muzička dela, a ne kompozicije (str. 74–75).

<sup>255</sup> Primera radi, za nemačkog pijanistu Vilhelma Kempfa (Wilhelm Kempff) kažu da je bio studijski majstor koji je prepoznao i iskoristio potencijale tonskog studija, ali je zato koncertnu publiku često ostavljao razočaranom, budući da njegova koncertna izvođenja nisu bila podjednako inspirativna (Lawson & Stowell, 2012, str. xxiv).



Štaviše, i ono što nazivamo *živim* snimkom najčešće jeste *reprezentacija* (engl. representation; predstavljanje) izvođenja, tj. kolaž nastao spajanjem dva ili tri (najbolja) snimka (Kenyon, 2012, str. 15–16). Čak i kada snimak predstavlja *reprodukciju* (engl. reproduction) celovitog izvođenja snimljenog u kontinuitetu, on nikada nije stilski neutralan, već donosi određeni stepen zvučnog odstupanja od originalnog zvuka (Kania & Gracyk, 2011, str. 87). Rečima Nikolasa Kuka (2013a) – kao što izvođenje nije reprodukcija dela, tako ni snimci nisu reprodukcije izvođenja, već predstavljaju izvođenja kroz složene procese kulturalnog označavanja (str. 6). Kako god da pristupimo pitanju transparentnosti, očigledno je da su snimci artefakti – stvaranje snimka nije i nikada ne može biti u potpunosti transparentan proces, budući da predstavlja stvaranje virtuelnog sveta iz određene perspektive (A. Hamilton, 2003, str. 351; Patmore & Clarke, 2007, str. 271).<sup>256</sup> Snimanje – prvobitno osmišljeno s ciljem vernog beleženja, arhiviranja i reprodukcije do tada *neuhvatljive* zvučne dimenzije muzičkog izvođenja – preraslo je tako u proces proizvodnje (u realnosti) nepostojeće izvedbe – drugim rečima, svaki snimak predstavlja sintezu kompozicije, izvođenja i posebnih metoda snimanja (Johnson, 2002, str. 197, 209). Stoga, snimanje možemo da posmatramo *kao stvaranje* zasebnih umetničkih dela. Tehnologija snimanja zvuka iznedrila je na taj način novu vrstu virtuoza – producenta – zaduženog za oblikovanje snimka, pa čak i stvaranje muzike (Blake, 2009, str. 53; Gracyk, 1997, str. 145).<sup>257</sup> Imajući u vidu savremenu studijsku (post)produkciju snimaka i koliko je u stručnoj literaturi potcenjen značaj tonskih inženjera i producenata, Nikolas Kuk (2000b) ih naziva izvođačima i umetnicima, naglašavajući kreativni prostor koji tehnika snimanja i digitalna transformacija zvuka omogućavaju, štaviše, dovodeći u pitanje autorstvo proizvedenih izvedbi (str. 41).

---

Dakle, kada procenjujemo neko izvođenje umetničke muzike, veština izvođača nam je u fokusu – tehnološka proizvodnja snimka kao izvedbe koju izvođač nije u stanju da izvede uživo smatra se prevarom. Kako je Mine Dogantan-Dak (2012a) istakla – klasični muzičar definiše svoj umetnički identitet u koncertnoj dvorani – koncertno izvođenje pred publikom predstavlja zlatni standard u proceni nečije stručnosti i muzikalnosti (str. 36).<sup>256</sup> Makar i samo na nivou izbora mikrofona, njihovih pozicija, izbora medija, zvučnika i sličnog. Nasuprot ovakvoj *No-Fi estetici*, Džoša Glazgov (/Joshua Glasgow/, 2007) definiše *Hi-Fi estetiku*, tvrdeći da su transparentni snimci mogući, tj. da snimak može verno da zabeleži izvođenje bez izobličenja; doduše, u teoriji, ne zahtevajući pritom da celokupan montirani snimak bude verna kopija originalnog izvođenja, već da njegovi delovi budu verne kopije originalnih izvođenja (str. 163, 170).

<sup>257</sup> Bilo da je reč o snimanju izvođenja ili stvaranju kompozitne, nepostojeće izvedbe – krajnje uprošćeno – posao producenata je da proizvedu *savršeniju* verziju određene izvedbe, vodeći računa o zamislama izvođača, potrebama publike, ali i tržišta; osim postprodukcijskog rada na snimku, ovaj poziv često podrazumeva i aktivnu saradnju s izvođačima u procesu konceptualizacije izvedbe. Na producentu je, dakle, da donosi i/ili koordinira odluke, a s razvojem tehnologije njegova uloga je sve kompleksnija i značajnija (Bohlman, 1999, str. 32).

Uprkos brojnim pesimističnim predviđanjima poslednjih decenija – da će snimci u potpunosti zameniti koncerte – to se ipak nije dogodilo. Muzičari koji daju prednost tonskom studiju nad koncertnom dvoranom još uvek su u manjini (Philip, 2004, str. 60), mada mnogi slušaoci preferiraju snimke jer im oni pružaju muzički doživljaj bez distrakcija (koje su i te kako moguće i česte u koncertnim dvoranama). Zapravo, od publike ne treba ni da očekujemo da koncert i snimak sluša na isti način (Clarke, 2002a, str. 187–188). I koncertna izvođenja i snimci imaju svoje prednosti i mane, ali i jedni i drugi doprinose estetski bogatijem svetu, pružajući komplementarne načine muzičke produkcije koji nisu kvalitativno drugačiji (u smislu, *bolji* ili *lošiji*), već jednostavno neuporedivi. Dok koncertno izvođenje pruža neponovljivo, neočekivano i prolazno iskustvo, snimci nemaju samo funkciju izvođenja, već i funkciju artefakta, koji izuzetno efikasno čuva izvedbe i dela od zaborava. Kao rezultat toga, ne samo da možemo da govorimo o sačuvanoj izvedbi, već i o obnavljanju interesovanja za izvođače, zahvaljujući kojima muzičko delo možemo da pojmimo ne kao predodređeno, već kao višestruko (poput Dejvida Dejvisa). Iako je muzika (odvjkada bila) izvođačka umetnost, zapravo je tek ovaj fonografski efekat učinio da se (pojedini) muzikolozi suštinski zainteresuju za muzičko izvođenje, a samim tim i za muziku kao izvođenje.<sup>258</sup> Zanimarivanje muzičkog izvođenja u istorijskoj muzikologiji donekle je razumljivo – imajući u vidu činjenicu da je ona nastala u približno vreme kad i koncept muzičkog dela, ali i usled efemernosti i neponovljivosti izvođenja koje onemogućavaju donošenje proverljivih i konkretnih zaključaka. Ipak, prošao je skoro čitav vek (zanimarivanja izvođenja) od pojave prvih snimaka (koji su prebrodili problem efemernosti i neponovljivosti) do uspostavljanja studija o izvođenju u savremenoj muzikologiji. Čak i danas, kada su studije o muzičkom izvođenju utemeljene na snimcima – zahvaljujući razvoju tehnologije snimanja i reprodukcija zvuka, digitalne tehnologije i specifičnih računarskih programa koji omogućavaju analizu muzičkog izvođenja, štaviše, zahvaljujući postepenom prihvatanju audio zapisa kao objekata proučavanja od strane naučne zajednice – muzičari još uvek nisu uključeni u proces istraživanja i njihov glas se nedovoljno čuje.<sup>259</sup>

---

<sup>258</sup> Tehnologija snimanja zvuka veoma je uticala i na proučavanje i analizu nenotirane muzike (poput džeza, popularne ili etno muzike), ali i na kompozitorske prakse (od *Serenade za klavir* Igora Stravinskog koja je komponovana 1925. godine tako da svaki od četiri stava odgovara vremenskom ograničenju jedne strane desetoinčne ploče od 78 obrtaja u minuti, sve do avangardnih tehnika komponovanja druge polovine XX veka – elektronske i elektro-akustičke muzike), ali to nije tema ovog potpoglavlja.

<sup>259</sup> Muzička analiza i muzikologija uglavnom su zasnovane na *jednosmernom* pristupu prema kojem je izvođenje uvek podređeno analizi, dok su izvođači isključeni iz analitičkog procesa (detaljnije već obrađeno u poglavlju 2.1.3).

Snimci ne otkrivaju njihovo stručno znanje o muzici i muziciranju što znači da su studije o izvođenju u muzici još uvek prilično zasnovane na konceptu muzičkog dela, zbog čega se Mine Dogantan-Dak (2008a) zalaže za hitnost uspostavljanja izvođačkog diskursa u okviru discipline studija o izvođenju (str. 293–294).

Sada već bogato i krajnje raznoliko istorijsko nasleđe snimljene muzike omogućava nam da istoriju muzike razumemo ne samo kao istoriju kompozicije (kako smo, uostalom, naučeni), već i kao istoriju izvođenja – ono nam omogućava da istražimo kako izvođački stil pojedinca, tako i (značajne) promene u izvođačkoj praksi (po pitanju intonacije, tembra, vibrata, ornamentacije itd), estetski, stilovima i načinu izvođenja od kraja XIX veka do danas (Cottrell, 2012, str. 738; Johnson, 2002, str. 208).<sup>260</sup> Posledično, u poslednjih nekoliko decenija – u okviru studija o izvođenju, tačnije, muzikologije izvođenja – razvila se posebna oblast proučavanja zvučnih zapisa koja nam omogućava uporednu analizu snimaka najraznovrsnijih interpretativnih pristupa i muzičkih persona.

U savremenoj muzikologiji, snimak kao artefakt tako postaje objekat proučavanja i sve više dobija status zasebne umetničke forme.<sup>261</sup> Ipak, da li snimak možemo da percipiramo kao izvođenje ili ne? Naprosto, kako da analiziramo snimak kao izvođenje, ako se to izvođenje zapravo nije ni dogodilo, već snimak predstavlja asamblaž različitih snimaka? Ovo filozofsko pitanje zaokupilo je pažnju brojnih autora. U strogom smislu reči, tehnološki posredovan zvuk izvođenja nije izvođenje – budući da bi takvo shvatanje bilo u suprotnosti s osnovnim karakteristikama izvođenja (kao što su efemernost, prolaznost, neponovljivost i prisutnost – kako izvođača, tako i publike). Odnos između snimka i izvođenja, dakle, nije mimetički – snimak nam govori mnogo toga o izvođenju, ali on sam po sebi nije izvođenje – kao *savršeni* (ali ipak veštački) *konstrukt*, on je filtriran kroz veliki broj sofisticiranih tehnoloških procesa i konteksta sa kojima originalni izvođač nema nikakve veze i – kao ogromna slagalica – *proizveden* je od brojnih (katkad čak i stotina) snimaka (Heaton, 2009, str. 217–218; Trezise, 2009, str. 207).

---

<sup>260</sup> Ne menjaju se vremenom samo stilovi izvođenja, već evoluiraju i muzička dela. Kako je Danijel Lič-Vilkinson (2006) zaključio – imajući u vidu veliku raznolikost izvođenja tokom XX veka, nameće se zaključak da i muzička dela evoluiraju (str. 51).

<sup>261</sup> Poredeći zvučni zapis sa fotografijom, američki umetnik zvuka Daglas Kan (Douglas Kahn) zalaže se za status snimka kao nezavisne umetničke forme (A. Hamilton, 2003, str. 360).

Vratimo se nakratko studijama o izvođenju – kako je Pegi Felan (2005) naglasila: „jedini život izvođenja jeste u sadašnjosti” – izvedba se ne može sačuvati, snimiti ili dokumentovati jer to nije u skladu s njenom ontologijom – ako ne nestaje u svom nastajanju, izvođenje postaje *drugo od izvođenja* (str. 147–148). Uprkos Pavisovoj tezi da samo živo (pozorišno) izvođenje može biti predmet analize (a da fotografije i snimci mogu biti korišćeni samo kao dodatni materijal), Auslander (2004) ukazuje na razliku između pozorišta i muzike, budući da su snimci danas primarna forma u kojoj publika konzumira popularnu muziku (str. 5). Kada je o umetničkoj muzici reč, Godlovič i Tom takođe ističu *komunikativnu* stranu izvođenja, smatrajući da je prisustvo publike neophodan preduslov za nazivanje nekog izvođenja izvođenjem (Kania & Gracyk, 2011, str. 80). Slično tome, Gracik (1997) muzičko izvođenje definiše kao javni događaj u kojem izvođač namerno generiše određene zvukove s ciljem da ih publika doživi kao muziku (str. 139). Pijanista Artur Šnabel bio je neuporedivo oštiji u stavu da je snimanje protiv same prirode izvođenja – zbog dehumanizujućeg eliminisanja kontakta između muzičara i slušalaca (kao što su citirali Loson i Stouel; 2012, str. xxiv). Dakle, efemernost, prisustvo publike, vizuelna dimenzija i društveni kontekst ključni su faktori i neophodni preduslovi koji snimcima nedostaju da bi ih pojedini autori percipirali kao izvođenje. Ipak, ne smemo da ignorišemo činjenicu da – iako u tonskom studiju nije prisutna *stvarna* publika – svi snimci su namenjeni upravo njoj, svakom pojedinačnom slušaocu. Ova perspektiva uglavnom je (nepravедно) zanemarena u filozofskim raspravama. Možemo da primetimo da autori koji snimke smatraju inferiornim ne polaze od iskustva slušalaca, već isključivo izvođača – iskustvo publike u tom kontekstu je prilično zapostavljeno.

Imajući sve navedeno u vidu, a po uzoru na Filipa Auslandera (2009), reprodukciju snimljenog izvođenja u daljem tekstu (ovog i narednog poglavlja) percipiram, promišljam i analiziram kao izvođenje, budući da je fenomenološki status snimka (nevezano s njegovim ontološkim statusom) slušaocima jednak statusu izvođenja u određenom koncertnom prostorno-vremenskom kontekstu – ključni su, dakle, odnos s publikom i iskustvo slušalaca (str. 81–82). Kako je Lič-Vilkinson (2009e) istakao – naravno da današnji kompozitni snimci nisu izvođenja u bukvalnom smislu te reči, ali kada slušamo snimak, mi slušamo njegov efekat i, iz tog razloga, argument da snimak nije izvođenje gubi smisao. Od snimaka očekujemo da zvuče kao izvođenja i stoga ih tako i percipiramo (uostalom, tehnologija snimanja zvuka se razvijala u tom pravcu) – mi ih doživljavamo kao izvođenja, čak i kada znamo da se izvođenja predstavljena snimkom nikada nisu dogodila (par. 107). Vrlo jednostavno, i živa i snimljena

izvođenja na istoj su *horizontalnoj* ravni (Cook, 2001a, par. 16) – čujemo ih kao događaje – a ako zvuče kao izvođenja, onda i jesu izvođenja.<sup>262</sup>

U ovom pregledu i promišljanju fonografskih efekata – počev od dematerijalizacije muzike i odvajanja vizuelnog iskustva od slušnog (tj. *auralnog* /engl. aural/) – konačno dolazimo i do *aure*, odnosno, pitanja postanka i opstanka aure muzičkog dela kojem posvećujem više pažnje.<sup>263</sup> U oblasti umetnosti, pojam aure je prilično nezahvalno definisati, imajući u vidu koliko je kompleksno definisati samu umetnost i umetničko delo kao takvo. Šuvakovićevim (2010) rečima: „ne znamo zašto neko umetničko delo deluje na nas kao slušaocce ili gledaocce, ali ono deluje i to dejstvo se naziva *aura*” (str. 481); ipak, ne postoji jedinstvena definicija aure, što ostavlja prostora za dalju diskusiju. Naime, da li je aura u umetnosti fizički prisutno ali nevidljivo energetska polje koje okružuje umetničko delo? Ili je, pak, dah svežine prepoznat u autentičnosti i originalnosti izvedbe i izvođača?

Auru umetničkog dela, kao teorijski konstrukt, u literaturu je uveo Valter Benjamin – nemački filozof, književni kritičar, istoričar, teoretičar kulture i član Frankfurtskog instituta za društvena istraživanja – koji je svojim tekstovima veoma uticao na razvoj studija kulture, teorije komunikacije i tehnologije, postkolonijalnih studija, teorije umetnosti itd. U jednom od svojih najuticajnijih eseja – *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije* iz 1936. godine – on je ukazao na promenu statusa umetnosti i umetničkog dela u doba tehničke reprodukcije. Prema njemu, aura predstavlja neku vrstu oreola očitnog u dejstvu koje ima samo originalno umetničko delo, a to dejstvo je određeno isključivo upisom tela stvaraoča u originalni primerak dela, u datom vremenu i prostoru. Benjamin je, dakle, auru percipirao kao nešto što se pravolinijskim putem tradicije ostvaruje u delu i što ga čini autentičnim, jedinstvenim,

---

<sup>262</sup> Pojedini autori stava su da ne postoji estetska razlika između koncertnog izvođenja i (neobrađenog) snimka tog izvođenja, smatrajući da izvođenja treba da percipiramo kao *tipove* čije instance mogu biti i živo izvođenje i snimak tog izvođenja (kao zvučno, vizuelno i interpretativno identična izvođenja koja se dešavaju u različito vreme – jedno izvođenje je neposredno, drugo je tehnološki posredovano). Alternativni predlog Stivena Dejvisa svodi se na tezu da estetski objekt kao tip ne može biti izvođenje, već interpretacija – ukoliko iz večeri u večer ponavljamo isti repertoar, izvođenje nije i ne može biti isto, ali ono je instanca jedne iste interpretacije. Isto je i sa snimkom izvođenja (Uidhir, 2007, str. 311).

<sup>263</sup> Pojam *aure* svojom značenjskom *nehvatljivošću* budi interesovanje brojnih mislilaca još od vremena antičke Grčke i starog Rima, kada se značenje reči (*aûpa* na starogrčkom i *aura* na latinskom jeziku) pre svega vezivalo za dah blagog osvežavajućeg vetra, odnosno, za njegovo božansko oličenje u mitologiji. U današnje vreme, u svakodnevnom životu, aura se uglavnom odnosi na energetska polja sazdano od nematerijalnih i nevidljivih sila, koje okružuje određeno živo biće, stvar ili mesto.

neponovljivim, na neki način, magičnim, povezujući auru tako sa ritualnom funkcijom koje je umetničko delo prvobitno imalo.

Iako reprodukovana kopija može da istakne određene aspekte originala i učini nedostupno delo dostupnim, Benjamin je izneo tezu da se upis autora – kao trag koji postoji jedino u originalnom umetničkom delu – gubi i poništava mehaničkom reprodukcijom (prvenstveno u filmu i na fotografiji). Kako je Benjamin (1935/1974) istakao, umetničko delo je, u načelu, uvek moglo da se reprodukuje (podražavanjem, kopiranjem, livenjem, kovanjem, prilikom vežbanja učenika itd), ali tehnička reprodukcija je donela nove mogućnosti i suštinski promenila odnos masa prema umetnosti.<sup>264</sup> Ipak, (čak i najsavršenijoj) tehničkoj reprodukciji nedostaje *ovde* i *sada* originala – neponovljiva prostorna i vremenska koordinata kao osnova njene nepatvorenosti:

„[...] ono što ovde otpada možemo sažeti u pojmu aure i reći: u veku tehničke reprodukcije umetničkog dela zakržljava njegova aura. Postupak je simptomatičan; njegov značaj prevazilazi područje umetnosti. Tehnika reprodukcije, možemo uopšteno formulisati, odvaja ono što je reprodukovano iz područja tradicije. Time što tehnika umnožava reprodukciju, ona jedinstvenu pojavu umetničkog dela zamenjuje masovnom. A time što dozvoljava reprodukciji da se približi onome koji je prima, u svim njegovim svakidašnjim situacijama, tehnika aktualizuje ono što je reprodukovano. Oba ova procesa dovode do snažnog uzdrmanja onoga što je tradicijom preneto – i to uzdrmanje tradicije jeste naličje sadašnje krize i obnove čovečanstva” (str. 119).

Kultura je tako mehaničkom reprodukcijom demokratizovana i demistifikovana, što rezultira porastom stručnosti među publikom, ali i novom vrstom *rasejanog* prijema (Born, 2009, str. 288–289).

---

<sup>264</sup> Tehnička reprodukcija, masovna distribucija i sveopšta dostupnost slika i drugih umetničkih dela (putem fotografija, razglednica, ilustrovanih knjiga, novina, postera, radija, televizije itd), odvojile su dela od njihovih prvobitnih i originalnih prostora, dovodeći ih u neposrednu blizinu svakodnevnog života i čineći ih dostupnim širim slojevima ljudi – na mestima koja tradicionalno nisu namenjena umetnosti (na ulicama, u javnom prevozu, restoranima, radnim mestima itd). Benjamin je pomenutu blizinu definisao kao *rastakanje aure* – „raščinjavanje svetosti slike i njeno shvatanje kao običnog sredstva svakodnevnog modernog života” (Miler, 2009, str. 188).

Nasuprot Benjaminu koji je (ipak donekle optimistično) prepoznao određene pozitivne aspekte tehničke reprodukcije – prvenstveno potencijale demokratizacije i promene prirode umetnosti – Teodor Adorno je bio pesimističniji.<sup>265</sup> Za razliku od Benjaminina kome su u fokusu bili film i fotografija, Teodor Adorno (1934/1990) pokazao je veću zainteresovanost (tačnije, zabrinutost) za ono što danas nazivamo fonografskim efektima – na posledice koje je razvoj tehnologije snimanja i reprodukovanja zvuka imao u oblasti muzike. On je gramofonsku ploču kao predmet *svakodnevne (u)potrebe* direktno suprotstavio umetničkom, budući da se potonje ne može ponavljati i uključivati po volji (str. 58). Baveći se pitanjima produkcije i recepcije muzike, Adorno je napravio distinkciju između *aktivnog* i *pasivnog* slušanja, smatrajući da su kulturna industrija i kapitalistički način proizvodnje od umetnosti napravili robu i sve podredili profitu, što za posledicu ima regresivni efekat na publiku. On je savremenu muzičku praksu masa, stoga, nazvao *degenerišućom* – slušaoci su pasivni konzumenti generičke muzičke robe i kao takvi – žrtve. Bez slobode izbora, oni su *nasilno retardirani* i karakteriše ih *regresivno slušanje* kao posledica mašinerije produkcije, distribucije i, naročito, reklame. Adornovim (1938/1982) rečima: „Regresivno slušanje se javlja čim se reklama pretvori u teror, čim svesti ne preostaje ništa osim da kapitulira pred superiornom moći reklamiranih stvari i kupi duhovni mir tako što nametnuta dobra učini bukvalno svojim”<sup>cxvi</sup> (str. 286–287, prevela JM). Uprkos kontraargumentima da cilj opravdava sredstva, Adorno (1990) oštro kritikuje i manipulaciju zvukom (toliko rasprostranjenu u diskografiji), insistirajući na poštovanju jedinstva izvođenja – po svaku cenu – smatrajući da industrija nije svesna posledica pronalaska mehaničke reprodukcije (str. 66).

Ali, šta uopšte smatramo reprodukcijom, a šta originalnim umetničkim delom? Kako je u svojoj (posthumno objavljenoj) *Estetičkoj teoriji* Adorno (1970/1979) istakao, svet umetnosti zapravo je sazdan od reprodukcija, jer svako umetničko delo (pa i ono *auratično-autentično* po Benjaminovim strogim kriterijumima) zapravo predstavlja reprodukciju same nepatvorene ideje:

„Kvalitativan skok je očigledan između ruke koja crta životinju na zidu pećine i projekcionog aparata koji omogućuje da se na mnogobrojnim mjestima simultano pojave reprodukcije. Međutim, objektivacija crteža u pećini prema

---

<sup>265</sup> Suprotstavljani stavovi ova dva autora inspirisali su brojne filozofe, sociologe, teoretičare kulture i medija na dalje diskusije o masovnoj reprodukciji umetničkih dela.

neposredno viđenom već sadrži mogućnost tehničkog postupka koji dovodi do odvajanja viđenog od subjektivnog akta gledanja. Svako djelo kao predodređeno za mnogostrukost je, već prema svojoj ideji, svoja reprodukcija” (str. 76).

Osim toga, kritikujući Benjaminovu podjelu na auratična i tehnički reprodukovana dela, on je istakao da se na taj način zanemaruje dijalektika između ova dva potpuno suprotstavljena oblika pojavnosti (individualno predočenog i bezlično umnoženog). Auru umetničkog dela ipak ne mogu činiti samo *sada i ovdje* – kako je Adorno razjasnio – već i njegov sadržaj, sama izuzetnost proizvedenog dela, „ono što u njemu uvijek prevazilazi njegov karakter čiste datosti, njegov sadržaj; to se ne može ukinuti i htjeti umjetnost” (str. 94).

Ne zaboravimo, Benjaminova teorija se samo nadovezala na tradiciju celokupne dotadašnje estetike bazirane na konceptu umetničkog dela. Međutim, druga polovina XX veka donela je teorije koje su išle ukorak sa (tadašnjim) savremenim tendencijama u društvu. Naime, američki estetičar Artur Danto (Arthur Danto) definisao je pojam *sveta umetnosti* 1987. godine kao nešto što nije samo puki objekt ili događaj – umetničko delo samo po sebi (ono što fizički i čulno može da se doživi – da se vidi okom ili čuje uhom), već kao kompleksnu mrežu stavova samog umetnika, odnosno, niz interpretacija – kako izvođača, tako i estetičara, filozofa, kritičara, teoretičara i istoričara umetnosti (Šuvaković, 2010, str. 445). Na temeljima koje je postavio Danto, francuski mislilac i filozof Iv Mišo vratio se pitanju aure u umetnosti početkom XXI veka. Naime, Mišo (2003) ne govori o *rastakanju aure*, već o *rastakanju umetnosti* – o *umetnosti u rasplinutom stanju*, ukazujući na hiperestetizaciju svakodnevnog društva (zahvaljujući kulturnoj industriji i masovnoj kulturi), u kojem dominira *svet umetnosti* nad samim umetničkim delom. U delu *Umjetnost u plinovitu stanju – ogled o trijumfu estetike*, Mišo ističe da savremeno društvo živi u vremenu trijumfa estetike i obožavanja lepote, iako, paradoksalno, ima sve manje benjaminovski-auratičnih umetničkih dela. Umetnička dela sve više ustupaju mesto iskustvu, umetnik postaje proizvođač tog dejstva, a dela gube svoje tradicionalno značenje i formu.<sup>266</sup> Osim modernističkih umetničkih pokreta, nestanku tradicionalno shvaćenog umetničkog dela doprinela je i hiperprodukcija samih dela, koja je muzeje i druge institucije visoke umetnosti učinila mestima masovne komunikacije i

---

<sup>266</sup> Među umetničkim delima danas nalaze se i performansi, instalacije, hepeninzi, *ready-made*, predavanja, pa čak i ideje, koncepti, stavovi, ali i samo telo umetnika.



konzumacije – reprezentima savremenog potrošačkog društva. Na taj način, procvat kulturne, medijske i masovne industrije (*lepog*), stvorio je osećaj da je svet preplavljen estetskom atmosferom, odnosno, da je lepota svuda oko nas, iako *Umetnosti* više nema.

Samim tim, Mišo je ukazao na to da se više ne može govoriti o *svetu umetnosti*, već o *svetu kulture i kulturalnih proizvoda*. Više nema predmeta (umetničkih dela), već njih zamenjuju određene *atrakcije* (koje privlače pažnju) i *afekti* (dejstva privlačenja pažnje – snažna i posebna iskustva), koji nas sve okružuju, plutajući našom planetom. Stoga, kulturu i umetnost danas ne možemo (više) da posmatramo samo kao nešto najbolje što je čovečanstvo podarilo (kao što je bio slučaj do pojave studija kulture), već kao dinamičnu i heterogenu oblast koja je neodvojiva od društvenog, političkog, ekonomskog i emotivnog života ljudi. Taj spoljašnji i sveokružujući duh potrošačkog društva, globalizacije i komercijalizacije kulture i umetnosti, približio je umetnost dizajnu, reklami, turističkoj ponudi, zabavi itd. Iz tog razloga, prema Mišou, aura predstavlja sveprisutno *dejstvo* i *iskustvo* koje pružaju kultura i umetnost (njihovi proizvodi), kroz sve aspekte svakodnevnog života (zabavu, turizam, modu, potrošnju, muzeje, tržne centre itd). Nestanak umetnosti sa velikim „U” doveo je do odvajanja aure od umetničkog dela, pobede estetike i *isparavanja/rasplinjavanja umetnosti*, a *dejstvo* umetničkog dela (afekt) koje proizvodi sama *atrakcija* umnogostručeno je putem različitih novih medija kulturne industrije. Imajući to u vidu, možemo da se složimo da „nije došlo do umiranja *duha* u umetničkom delu, već da je došlo do izlaska ‘duha’ ili ‘dejstva’ iz umetničkog dela u svet” i da je, stoga, kultura postala osnovna industrija proizvodnje samog života (Šuvaković, 2010, str. 483).

Iako je Benjamin (1935/1974) – citirajući francuskog filozofa Pola Valerija (Paul Valéry) – najavio da ćemo u *budućnosti* u svojim stanovima biti snabdevani slikama ili nizom tonova na isti način na koji uz mali pokret rukom voda ili struja izdaleka dolaze (str. 116), Mišo (2004) na to kritički odgovara, imajući u vidu tehnološki napredak od druge polovine XX veka naovamo:

„Benjaminovo je djelo ogled rijetke oštroumnosti, ali mu ipak možemo zamjeriti lošu procjenu tehničkoga razvoja i upitnu koncepciju posljedica estetike razonode. [...] Benjamin je video film kao kolektivnu umjetnost par excellence jer je namjenjen gledateljstvu okupljenom radi projekcije. [...] Nije mu palo napamet da će jednoga dana postojati umjetnosti koje će se obraćati

masama dotičući svakoga pojedinačno u njegovu domu. Masa će tada biti isto toliko raspršena koliko je i omasovljena. Televizija, kako se kaže, dospijeva već odavno u svaki dom, a walkmani, CD-uređaji ili programi radija prate svakoga pojedinca u njegovu subjektivnom ovoju. Od masa se prešlo do onoga što je sociolog David Riesman nazvao osamljenom gomilom, ili jednostavno do onoga što ekonomisti zovu tržištem. [...] Zamalo da svatko može složiti svoj film prema raspletu kakav želi. Posljedica je porast onoga što se može nazvati masovnim individualizmom” (str. 101).

I, zaista, danas možemo samo da konstatujemo da je ovakav vid tehnološkog razvoja, zajedno s procvatom interaktivnosti i mehaničke reprodukcije, stvorio potpuno novu vrstu slušaoca-konzumenta koji je, čini se, aktivniji nego ikada.

U oblasti muzičke industrije, ovim pitanjima bavio se jedan od najznačajnijih pijanista XX veka i jedan od najstrastvenijih zagovornika tehnologije snimanja muzike – Glen Guld – *filozof snimanja*, kako su ga nazivali novinari i kritičari tog vremena (Payzant, 2005, str. 119). Ukazujući na dobre strane snimanja u tonskom studiju – tj. izdižući studio kao sredstvo u procesu stvaranja muzike – Guld je u svojim napisima naglašavao da je savršenstvo izvođenja nemoguće postići na koncertu jer izvođač ne dobija drugu šansu, tzv. *take-twoness*: „volim snimanje jer ako se nešto divno dogodi, postoji osećaj trajnosti, a ako se to ne dogodi, izvođač ima drugu šansu da postigne savršenstvo”<sup>cxvii</sup> (Payzant, 2005, str. 125, prevela JM). Odluka da se osami u tonskom studiju Guldu je omogućila rad na delu koji izvođači do tada nisu poznavali i praktikovali – omogućila mu je da od koncertnog umetnika postane studijski umetnik. U brojnim tekstovima koje je napisao i koji su komplementarni s njegovim snimcima, Guld je prepoznao potencijale tehnološkog progressa, zastupajući stav da snimak ne treba da služi samo arhiviranju izvedbe, već treba da uključi značajno kreativnije metode postprodukcije.

Zarad postizanja željenih efekata, on je otišao u smeru *anti-naturalističkog* snimanja koje se ogleda u korišćenju tehnike *akustičke orkestracije* (mnoštva mikrofona), montaže i spajanja snimljenih materijala u jedinstvenu interpretativnu celinu (iako je često bio kritikovan zbog toga). U svojoj težnji *savršenoj* izvedbi, štaviše, potpunoj kontroli nad umetničkim i tehničkim aspektima stvaranja takve *medijativane izvedbe* (Sanden, 2009) – Guld je bio aktivno uključen u sve faze snimanja (kako izvođačke, tako i produkcijske i inženjerske), približavajući tonski studio domenu umetnosti (Hecker, 2008, str. 81). Na taj način, on je

koncept autorstva doveo u pitanje, kako je Vesna Mikić (2001) zaključila: „u ovim tehnikama *ugrožen* je i koncept autentičnosti u pogledu datuma izvođenja dela, pa i u pogledu samog izvođača” (str. 179). Naime, dok su granice među različitim ulogama nastavljale da blede, došlo je do preplitanja uloga u procesu *stvaranja* novog umetničkog dela – uloga izvođača, kompozitora i tonskog inženjera. Štaviše, razvoj tehnike i kućnih hi-fi uređaja omogućio je i slušaocima da učestvuju u tom višestepenom kreativnom procesu (G. Gould, 1984c, str. 93).

Kao još jedan fonografski efekat – Guldovim (1984b) rečima: kao najveće dostignuće diskografske industrije – možemo da prepoznamo rađanje novog tipa slušaoca (str. 347). Savremeni slušalac više nije pasivno analitičan, već u trenucima podešavanja fonografa prema ličnim preferencijama (bilo po pitanju jačine, balansa, jasnoće ili, čak, tempa) – može da se poistoveti s umetnikom (Payzant, 2005, str. 26). Guldo *pijanistički radikalizam* odnosi se, dakle, ne toliko na pijanističku praksu (budući da je negovao tradicionalni pristup muzičkoj interpretaciji), već prvenstveno na (post)produkcijску sferu i njegovu viziju *idealne* muzičke izvedbe. Suštinska novina je zapravo na nivou stavova određenih istorijskih estetskih i etičkih pitanja koja se tiču muzičke interpretacije (Mantere, 2012, str. 25). Prvi put u istoriji pijanizma (a i izvođaštva uopšte) – zahvaljujući Guldu – slušalac ne poseduje *samo* snimak određenog izvođenja muzičkog dela koji mu omogućava kontemplaciju van tradicionalnih institucija visoke umetnosti, već poseduje *proizvedenu* izvedbu; slušalac je taj koji, kad zaželi, može *delo* „da *uzme* sa police, uvede ga u svoj život i uživa u njegovom dejstvu” (Radisavljević, 2009, str. 315). Na taj način – stvarajući svoje izvedbe montažom, preradom i reciklažom – Guld je poništio idealitet izvodljivog dela koje autentičnost postiže samim činom (javnog) izvođenja. Imajući u vidu činjenicu da je Guld napustio podijum kako bi ostvario utopijski ideal i potencijal muzike i muzičkog iskustva (Hecker, 2008, str. 77), možemo samo da se poigramo rečima i opšteprihvaćenim stavom da je Guld bio *više* od pijaniste (Bazzana, 2004, str. 11) i da zaključimo da je on bio *utopijanista*.

Nasuprot tome, za Svjatoslava Rihtera, koncertna dvorana (sa svojim *uređenjem*) predstavljala je utopiju. Prema njegovom mišljenju, koncertno izvođenje jeste jedina istinski kreativna aktivnost. Rihterovi snimci (izdati sa ili bez njegovog odobrenja)<sup>267</sup> uglavnom

---

<sup>267</sup> Primera radi, (komentarišući svoj snimak Bramsovih *Varijacija na temu Paganinija*) Rihter je optužio Filips da je objavio njegove snimke bez saglasnosti i odobrenja (Monsaingeon, 2002, str. 369).

predstavljaju reprodukcije celovitih (najčešće koncertnih) nastupa. Za razliku od Gulda koji je favorizovao tonski studio i, na sebi svojstven način, ipak uživao u publicitetu i javnom iznošenju svojih stavova, Rihter je favorizovao koncertnu dvoranu, izbegavajući publicitet i intervjue. Analizom Rihterovih beleški (Monsaingeon, 2002) dolazimo do teze da njegovim diskursom (makar u teoriji) dominiraju *Werktreue* i *Texttreue* ideologije, budući da je uvek naglašavao neophodnost poštovanja notnog zapisa, dok je izvođač samo njegovo *ogledalo*. To je, uostalom, jedan od razloga zašto je na koncertima svirao iz nota:

„[...] možete bolje da se koncentrišete ako imate partituru ispred sebe. Konačno, i pre svega ostalog, poštenije je svirati tako: imaš ispred sebe kako mora da bude i sviraš tačno ono što je napisano. Interpretator je ogledalo, a izvoditi muziku ne znači kontaminirati komad svojom ličnošću, taj čin se sastoji od izvođenja date muzike u celosti, ni više ni manje od toga. Ko bi ikada mogao da se seti svih izvođačkih oznaka koje je naveo kompozitor? Kada to ne uspeju, izvođači počinju da ‘interpretiraju’, a ja sam protiv toga” (str. 142–143, prevela JM).<sup>cxviii</sup>

Suvišno je reći da ga je praksa demantovala i da je, i pored poštovanja notnog zapisa, Rihterova muzička persona itekako oblikovala svako muzičko delo koje je izveo.

Ali, vratimo se snimcima i Monsenžonu (2002), zahvaljujući čijoj knjizi danas sa sigurnošću znamo da je Rihter prezirao, čak *mrzeo*, tehnologiju snimanja – kako je Rihter sam iskreno priznao: „U suprotnosti smo, a muzika je ta koja najviše pati”<sup>cxix</sup>. Prema njegovim rečima, muzičko izvođenje snimanjem nepovratno gubi svoje kvalitete: „Ono što preostane jeste lepo, ali nikada nije više od ostatka.”<sup>cxx</sup> Rihter je snimcima i tehnologiji snimanja uglavnom zamerao veštački proces montaže, narušavanje osećaja kontinuiteta, ponovljivost i izostanak neizvesnosti, smatrajući ih zbog toga deprimirajućim: „Snimci su mi uvek predstavljali problem. Ne volim ih, posebno svoje. Uvek sam razočaran kada ih slušam jer čujem upravo ono što očekujem da čujem, nedostatak svežine, bez osećaja neočekivanog.”<sup>cxxi</sup> Konačno, on je i savremene slušaoce optužio da pridaju preveliki značaj tehničkom kvalitetu snimka i da im je više stalo do toga nego do muzike:

„Oni jednostavno nisu u stanju da cene pravu vrednost interpretacije. To je odraz ovog veka, sa njegovom brigom za mašine i tehnologiju. Ljudi su dalje nego ikada od prirode i od istinskih ljudskih osećanja i postepeno se i sami pretvaraju u mašine” (str. 264, 191, 102, 183–184, prevela JM).<sup>cxxii</sup>

Očigledno, Guld i Rihter – dvojica izuzetnih, ali istovremeno i izuzetno različitih pijanista – imali su potpuno suprotne stavove po pitanju tehnologije snimanja muzičkog izvođenja. S obzirom na to da upravo njihovi snimci spadaju u najuticajnije snimke pijanista druge polovine XX veka, u daljem tekstu izdvajam ih kao paradigmatičke primere suprotstavljenih estetika. Njihovi koncepti snimanja (kako će se pokazati) ne razlikuju se samo po pitanju ličnih interpretativnih rešenja dve različite muzičke persone, već i po svojoj svrsi i ontološkom statusu. Stoga, vratimo se baš ovde i pitanju aure. Pored teorijskog konstrukta aure muzičkog dela (koji dominira u literaturi), u dalju diskusiju uvodim i pojmove aure izvođača, izvođenja i izvedbe (kao krajnjeg proizvoda tonskog studija).<sup>268</sup>

Pitanje postanka i opstanka aure izvođača najmanje je sporno – auru izvođača najbolje možemo da uporedimo s Auslanderovim konceptom muzičke persone kao ličnog identiteta i verzije sebe koju muzičar izvodi u društvenoj zajednici (detaljno obrađeno u potpoglavlju 2.3.3). Muzička persona, kao aura izvođača, uvek je prisutna – čak i na snimku, kada izvođač nije fizički prisutan. Štaviše, u ekstremnom slučaju Gulda, tragovi njegove telesnosti (u vidu glasa, disanja, krckanja stolice pod težinom tela) sastavni su deo snimka i ne mogu se ignorisati. Kako je savremena muzička praksa pokazala, tehnologija snimanja zvuka i mehanička reprodukcija ne samo da nisu negativno uticale na opstanak aura izvođača, naprotiv – one su doprinele stvaranju i jačanju aura muzičara u tolikoj meri da su, zapravo, najčešće oni ti koji *prodaju* nosače zvuka (a ne kompozitori). Ako se vratimo Benjaminu koji je poredio pozorišnog i filmskog glumca (odnosno, glumca pred publikom koji može svoju tvorevinu da prilagođava publici na licu mesta i glumca pred aparaturom) – tvrdeći da se aura ličnosti glumca u filmu gubi – možemo da kažemo da Guldova aura ipak ostaje netaknuta jer je *on* taj koji stvara *delo*, upisujući u njega niz sopstvenih stavova, štaviše, prenoseći svoje *dejstvo* na slušaoca.

Kao logična, nameće se teza da mehaničkom reprodukcijom auru zapravo najviše gubi (ne delo, ne ni izvođač, već) izvođenje uživo. Snimanje je suštinski transformisalo muzičku praksu, pa i samu prirodu muzike kao izvođačke umetnosti. Ipak, treba naglasiti da nije snimanje (samo po sebi) *krivac* koji pojačava ili umanjuje auru, već određeni koncepti snimanja (A. Hamilton, 2003, str. 345–347). Konačno, dolazimo do srži diskusije, tj. opozicije između

---

<sup>268</sup> Precizna značenjska diferencijacija pojmova *izvođenje* i *izvedba* (kojoj sam posvetila značajnu pažnju u potpoglavlju 2.1.3) dobija svoj puni smisao tek u ovom potpoglavlju.

*purističke* (Hi-Fi) *estetike nesavršenosti* (engl. aesthetics of imperfection) – prema kojoj je izvođenje uživo privilegovano, a snimanje u najboljem slučaju ima status dokumentovanja, i *estetike savršenosti* (engl. aesthetics of perfection) – koja za cilj ima uklanjanje nesavršenosti koncertnog izvođenja.

Možemo da zaključimo da je Rihter – kao paradigmatički primer estetike nesavršenosti – svojim favorizovanjem koncertnih izvođenja i *dokumentarnih* snimaka izvođenja aktivno doprinosa *očuvanju* (benjaminovski shvaćene) aure – kako muzičkog dela, tako i izvođenja. Nasuprot tome, Guldova originalnost – rečju: *glengenijalnost* (Bernhard, 2015, str. 36) – ogledala se upravo u suprotstavljenoj estetici savršenosti. Kao njen paradigmatički primer, Guld je suštinsku novinu i promenu doneo na nivou forme i same tehnike studijske proizvodnje izvedbe kao potpuno novog tipa auratičnog umetničkog dela. S obzirom na to da je i sam težio komponovanju, ne čudi činjenica da je mesto muzičke kreativnosti prebacio iz koncertne dvorane u studio, uveren da ponovna pojava izvođača-kompozitora može biti početak kraja *postrenesansne specijalizacije* na kojoj je tonalna muzika bila zasnovana (G. Gould, 1984b, str. 344).

Imajući u vidu da je Guld svakom studijski proizvedenom izvedbom stvorio novo i neponovljivo (doduše, kolažno) *ovde i sada*, možemo da zaključimo da – iako nemaju auru (jedinственog, kontinuiranog) izvođenja – njegove izvedbe krasi aura izvođača (kulta zvezde podržanog od strane kapitalističkog društva) i aura originalnog umetničkog dela (kojem su vraćena kulturna obeležja neponovljivosti vremena i prostora). Guld je, dakle, bio i izvođač (interpretator kompozitorovih zamisli), ali i autor kompozitnih snimaka kao zvučnih realizacija sopstvenih interpretativnih zamisli (Kounovim rečima: *zamišljenih koncepcija*) izvedbi dela. Auru tradicionalno shvaćenog muzičkog dela i auru izvođenja tako zamenjuje aura (tehnički proizvedene) izvedbe kao umetničkog dela. (Poput filmova,) Guldove studijski proizvedene izvedbe – nazovimo ih: *postizvedbe* – namenjene su isključivo reprodukovanju (kako je Benjamin uostalom i predvideo). Endi Hamilton (/Andy Hamilton/, 2003) dodatno je objasnio ovaj fenomen – *guldijanski snimci* ne pružaju slušaocima interpretaciju posredstvom izvođenja, već direktno (str. 356). Nadovezujući se na teorije Benjamina i Mišoa, dati primer Glena Gulda pokazao je da aura umetničkog dela ne zavisi od prvobitnog upisa autora u samo delo, već da

ona označava kako izuzetnost proizvedenog dela, tako i njegovo dejstvo na primaoca.<sup>269</sup> Stoga se aura muzičkog dela, izvođača ili izvođenja ne može izgubiti mehaničkom ili elektronskom reprodukcijom, jer se ona ni ne nalazi u upisu već u činu čitanja, gledanja ili slušanja.<sup>270</sup> Dakle, svaki pojedinačni slušalac kreira sopstveni auratski odnos sa delom i, na taj način, aura proizlazi iz interakcije, a ne iz upisa samog autora.

Inspirisana Kanjom i Gracikom (2011) koji su zaključili da dva Guldova snimka *Goldberg varijacija* (snimak živog izvođenja iz 1959. i kompozitni studijski snimak iz 1981) imaju različit ontološki status – kao *snimak izvođenja* i *snimak kompozicije* (str. 85) – pravim analogiju suprotstavljajući snimke i estetike Rihtera i Gulda. Međutim, za razliku od Kanje i Gracika, kompozitni snimak nazivam *snimkom izvedbe* (ili, prosto, *izvedbom*), budući da se i izvođenje i izvedba odnose na kompoziciju, a tehnologija snimanja ne unosi suštinsku promenu u muzičko delo, već u proces izvođenja. Upoređivanjem Rihterovih i Guldovih napisa po pitanju tehnologije snimanja i reprodukcije zvuka, primećujemo da je obojici (makar naizgled) u fokusu bilo muzičko delo. Međutim, malo detaljnija analiza njihovih estetika dovela je do značajno drugačijeg zaključka – za Rihtera, naprosto, centralno ontološko mesto ima izvođenje (kao proces), a za Gulda izvedba (kao proizvod). Dok je Rihter svojim koncertnim nastupima i turnejama (pa čak i njihovim dokumentarnim snimcima) doprinosa očuvanju aure (koncertnog) izvođenja, Guld je iskoristio sve potencijale tonskog studija i mehaničke reprodukcije da bi stvorio *savršenu* izvedbu kao novi tip auratičnog umetničkog dela, prenoseći njeno dejstvo masovnijem broju ljudi u odnosu na koncertnu dvoranu. Dakle, estetike savršenosti i nesavršenosti, štaviše, pitanje aure muzičkog dela, izvođača, izvođenja ili izvedbe (kao krajnjeg proizvoda tonskog studija) direktno su povezani s ontologijom muzike. Ako dve navedene suprotstavljene estetike pokušamo da integrišemo u ontološki okvir koji sam ponudila u potpoglavlju 2.3.2, dolazimo do zaključka da je Rihter (kao primer estetike nesavršenosti) najveći značaj pridavao efemernom procesu fuzije (kao što, uostalom, čini većina muzičara) – naglašavajući značaj partiture i performativne interpretacije, dok je Guld (kao primer estetike savršenosti) istakao značaj izvedbe kao višeg entiteta, težeći savršenom trajnom rezultatu. Guld je, dakle, u proces fuzije (pored partiture i (zamišljene i konkretizovane) performativne

---

<sup>269</sup> Iz tog razloga, određeni film, fotografija ili *Goldberg varijacije* u Guldovom izvođenju mogu se smatrati auratičnim, iako postoji bezbroj njihovih kopija širom planete.

<sup>270</sup> Ovakav pristup problematizaciji i kritici aure veoma blisko je povezan sa teorijom recepcije o kojoj je ranije u disertaciji već bilo reči.

interpretacije) uvrstio i tehnologiju snimanja i studijsku obradu zvuka, čime je snimak postao samo još jedan *eho* muzičkog (((dela))).

Nalazeći sopstvenu poziciju između Benjamina (koji je 1930-ih godina XX veka upozorio da se aura gubi mehaničkom reprodukcijom umetničkog dela) i Mišoa (koji je početkom XXI veka ukazao na to da je umetničko delo zapravo nestalo, a da se aura odvojila i rasplinula svuda oko nas), u ovom potpoglavlju ponudila sam alternativni pogled na savremenu teoriju i praksu muzičkog izvođenja – kako koncertnog, tako i snimljenog. Osnovna ideja bila mi je da – kroz prikaz različitih fonografskih efekata, ali i promišljanje pitanja postanka i opstanka aure muzičkog dela, izvođača, izvođenja i izvedbe – diskusiju postepeno odvedem u smeru dejstva muzičkog izvođenja tj. njegovog potencijala da izazove afektivni odgovor (o čemu će biti više reči u narednom potpoglavlju), ali i da fokus sa studija o izvođenju preusmerim na studije o snimcima (engl. recording studies; čemu je posvećeno poslednje poglavlje ove disertacije).

#### 2.4.3. Afekt kao svrha i cilj muzičkog izvođenja

*Iz srca – nek se u srce i vrati!*<sup>cxxiii</sup>

Ludvig van Betoven (*Missa solemnis*, 1823, prevela JM)

*Samo da nemam prste i da mogu da sviram srcem na drugim srcima!*<sup>cxxiv</sup>

Robert Šuman (kao što je citirao Svinkin; 2015, str. 58, prevela JM)

*Kod Šumana je to vrlo direktna stvar... tako je direktno da me duboko dirne...*

*Svaki... pokret duše, to je duša koja je... Ne znam kako da objasnim!*

*Tako je spontano i neočekivano... Ne znam.*

*Morate slušati. Nema svrhe pričati o muzici. To je besmisleno.*

*Rečima se ne to može izraziti! Ne možete objasniti muziku niti ono što osećate.*

*Kako biste ih i mogli objasniti? Oni su neopisivi.*<sup>cxxv</sup>

Marta Argerič (Argerich, 2012, 1:12:15–1:13:08, prevela JM)

*Pitanje: Mnogi ljudi kažu „muzika čini da osećam”,*

*ali vi kažete „muzika me pokreće”?*

*Micuko Ušida: Pokreće me... Osećam mnogo stvari... Osećam, ali [muzika] vas pokreće!*<sup>cxxvi</sup>

Micuko Ušida (plexihout, 2010, September 20, 06:40–06:50, prevela JM)

*Veliki izvođač u takvim trenucima strasti potpuno se zaboravlja.*

*On je u nekoj vrsti umetničkog transa. [...] To je ona vrsta sviranja*

*koja uspostavlja nevidljivu vrpcu koja povezuje srca izvođača i slušalaca.*<sup>cxxvii</sup>

Fani Blumfeld-Zajsler (/Fannie Bloomfield-Zeisler/; Cooke, 1917, str. 86–87, prevela

JM)



Mnogi autori – naučnici, filozofi, psiholozi, muzikolozi i muzičari – pokušali su da objasne ekspresivni karakter muzike i njeno *neobjašnjivo* dejstvo na izvođače i slušaoce. Posebno su interesantni kimatički<sup>271</sup> eksperimenti proučavanja i prikazivanja delovanja zvuka na materiju – npr. vodu – a ako znamo da veći deo ljudskog organizma čini upravo voda (u proseku oko 60%), možemo samo da zamišljamo na koje sve načine slušanje muzike *menja* naša tela. Ipak, u pokušaju da dokučimo zašto i kako određeni intervali, melodije ili harmonije (štaviše, načini proizvodnje zvučnih vibracija) utiču na nas – tj. zašto i kako nas *pokreću* – uglavnom ne uspevamo da pronađemo adekvatne reči; one uporno izmiču. Veza između muzike i emocija, odnosno, muzička ekspresija kao sposobnost muzike da izrazi i uzrokuje emocionalna i afektivna stanja (od inspiracije kompozitora, preko ekspresije sadržane u partituri i ekspresivne interpretacije izvođača, sve do percepcije i emotivnog odgovora slušalaca), bila je tema nepreglednog broja tekstova i rasprava – još od antičkih vremena. Možemo da kažemo da muzička ekspresija tako predstavlja okosnicu u literaturi o zapadnoevropskoj umetničkoj muzici i muzičkom izvođenju. Šta je uopšte emocija<sup>272</sup>, a šta ekspresija (izraz<sup>273</sup>)? Štaviše, šta znači biti ekspresivan? Literatura je prožeta nedoslednom, čak i konfuznom upotrebom ovih pojmova. Da li je ekspresivnost inherentna kompozitorskoj ili izvođačkoj praksi? Koja je uloga publike u njenom oblikovanju i ima li je uopšte? Ovo su samo neka od često diskutovanih pitanja. Međutim, čak i pored *afektivnog zaokreta* (engl. affective turn)<sup>274</sup> – koji se u humanistici dogodio početkom XXI veka, kada je došlo do *eksplozije* teorija na ovu temu u oblasti filozofije, psihologije, lingvistike i antropologije – ovaj fenomen ostao je

---

<sup>271</sup> Kimatika (engl. cymatics) – nauka o delovanju zvučnih vibracija na materiju – nastala je 1960-ih godina zahvaljujući švajcarskom naučniku Hansu Jeniju (Hans Jenny).

<sup>272</sup> Previše je različitih odgovora na ovo pitanje da bismo se sada duže zadržavali na njemu. Koncepti su se vremenom menjali i razlikovali, ali se većina teoretičara slaže oko toga da su osnovne emocije *bes*, *strah*, *tuga*, *sreća*, *gađenje* i *iznenađenje* prisutne od rođenja i da se emocije sastoje od tri komponente: subjektivnog iskustva (npr. osećaja sreće), ekspresivne komponente (npr. namrštenog lica) i fiziološke komponente (npr. aktivacije simpatičkog nervnog sistema; Kallinen & Ravaja, 2006, str. 192). Pozivajući se na američkog psihologa Ričarda Lazarusa (Richard Lazarus), Dženefer Robinson (/Jenefer Robinson/; 2004) emociju definiše kao epizodu (koja obično traje duže od nekoliko sekundi i uključuje više od promene izraza lica), ali i odgovor određene osobe na neku situaciju ili događaj u svom okruženju – dakle, emocija ima *relaciono značenje* (str. 176).

<sup>273</sup> U kontekstu muzičkog izvođenja preferiram pojam *ekspresija* u odnosu na srpski prevod *izraz*.

<sup>274</sup> Više o afektivnom zaokretu u zbornicima *The Affective Turn* (Clough & Halley, 2007) i *The Affect Theory Reader* (Seigworth & Gregg, 2010).

prilično nedokučiv.<sup>275</sup> Podrazumeva se, ni delić pomenutog ne može da stane u ovo potpoglavlje, ali mogu da dam svoj skromni doprinos. Za početak, vratimo se početku ove disertacije – potpoglavlju 2.1.1 – traktatima i metodskim priručnicima.

Još je Adolf Kristijani (1885) slikovito objasnio mehanički proces ekspresivnog izvođenja – pozivajući se na doslovno značenje reči *ekspresija* (engl. pressing out), u prevodu: *istiskivanje* – kao što čovek može da izrazi svoja osećanja prema nekome samim pritiskom (engl. pressure) ruke, tako i muzičar može da izrazi muzičko osećanje pritiskom na dirku, žicu i sl. Takvo (u osnovi mehaničko) naglašavanje ili akcentovanje tona glavno je sredstvo i osnova muzičke ekspresivnosti, jer davanjem boje i topline akcentovanom tonu (ubacivanjem tremora, strasti ili patetike u njega), izražavaju se osećanja umetnika na najefikasniji način (str. 20). Da li je ova definicija dovoljna da zaključimo da muzička ekspresivnost zapravo predstavlja istiskivanje osećanja izvođača tokom izvođenja? Nažalost, ili na sreću, nije sve tako jednostavno.

U skladu sa *doktrinom afekta* (nem. Affektenlehre), osnovni zadatak i cilj baroknog muzičara bio je da u izvođenju primeni odgovarajući izvođački stil predviđen za datu muzičku praksu, simulirajući afekt (stanje uma, stav ili osećanje) kompozitora – odnosno, da publici prenese konkretan afekt, karakterističan za kompoziciju koju izvodi (Haynes, 2007, str. 166–167). Ova doktrina je bila zasnovana na vezi između muzičke strukture (određenih intervalskih ili ritmičkih obrazaca) i emocija, tj. na ideji da je ekspresija sadržana u notama i da definiše muzičko izvođenje (pojednostavljeno, da određene tonsko-ritmičke strukture generišu određeni ekspresivni sadržaj).<sup>276</sup> Muzika, dakle, treba da prenese emociju kompozitora slušaocu

---

<sup>275</sup> Među prvim autorima koji su veću pažnju posvetili pitanju muzičke ekspresije iz ugla nauke i istorijskog proučavanja bili su Helmholtz (Hermann von Helmholtz), Lusi (Mathis Lussy), Riman (Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann), Dolmeč i drugi (Fabian, Timmers, & Schubert, 2014a, str. xxiii). Istraživanje pretklasičarskih izvođačkih praksi – kao i ekspresivnosti unutar njih – posebno je obrađeno u potpoglavlju 2.1.2. Kao što je već napomenuto u potpoglavlju 2.1.3, prve empirijske studije u oblasti eksperimentalne psihologije muzike o ekspresivnosti muzičkog izvođenja datiraju iz 1920-ih i 1930-ih godina, a jedan od prvih, štaviše, najistaknutijih i najuticajnijih autora u ovoj oblasti bio je svakako Karl Sišor. Tehnološki razvoj 1980-ih i 1990-ih omogućio je i razvoj istraživanja u oblasti psihologije muzike, a enciklopedijski pregled radova sistematizovan od strane Alfa Gabrijelzona – kao jedan od najopsežnijih pregleda empirijskih istraživanja muzičkog izvođenja zapadnoevropske umetničke muzike – takođe je detaljno predstavljen u potpoglavlju 2.1.3.

<sup>276</sup> Počev od rane italijanske monodije Kačinija (Giulio Caccini) i Monteverdija (Claudio Monteverdi), sve do instrumentalne muzike, barokna estetika je bila pod jakim uticajem retorike i, kao takva, zasnovana je na predstavljanju (izražavanju) i prenošenju jednog određenog emocionalnog stanja karakterističnog za odabranu kompoziciju.

posredstvom izvođača. Tako percipirana, muzika treba da pokrene slušaoca i da im prenese afekt posredstvom specifičnih kompozicionih i izvođačkih tehnika – njena suština je afekcija.<sup>277</sup>

Prema Johanu Matesonu, opera je najbolji medij za izražavanje afekta (ljubavi, ljubomore, mržnje, nežnosti, požude, ravnodušnosti, straha, osvete, velikodušnosti, užasa, dostojanstva, ponosa, poniznosti, radosti, smeha, plača, veselja, boli, sreće, očaja, spokoja itd) – zahvaljujući rečima i ljudskom glasu. Stoga – rečima Johana Joakima Kvanca – kompozitori i izvođači instrumentalne (apsolutne) muzike moraju da imaju osećajne duše, sposobne da budu dirnute. Brojni autori pozivaju se upravo na Karla Filipa Emanuela Baha koji je u svom eseju o pravoj umetnosti sviranja klavijaturnih instrumenata napisao: „Muzičar ne može da pokrene druge, a da i on sam nije pokrenut. On će morati da oseti sve emocije za koje se nada da će ih izazvati u svojoj publici, jer će pokazivanjem sopstvenog raspoloženja izazvati slično raspoloženje u slušaocu”<sup>cxxviii</sup> (kao što je citirao Donington; 1963, str. 50–52). Imajući sve navedeno na umu, Mine Dogantan-Dak (2002) zaključuje da ideja da kompozitor treba da vodi slušaoca putevima strukturiranim u skladu sa željenim afektivnim odgovorom predstavlja podtekst koji je zajednički svim traktatima o kompozicionoj praksi XVIII veka (str. 13). Međutim, ideja o muzičkoj strukturi kao osnovi ekspresivnosti nije održiva – ne smemo da prenebregnemo činjenicu da iste tonsko-ritmičke strukture možemo da izvedemo na bezbroj različitih (podjednako ekspresivnih ili neekspresivnih) načina.

Barokni afekt – kao racionalizovano, tipsko i statično stanje uma – u XIX veku su zamenile promenljive i prolazne emocije, kao lični i spontani izrazi ili iskustva. Ovakav neuporedivo dinamičniji koncept omogućio je individualniji pristup ekspresivnosti, štaviše, emocionalne kontraste, raznovrsnije narative i njihovu bržu smenu unutar muzičke kompozicije. Suštinska razlika između afekcija i emocija jeste u tome što je afekt imao društveni karakter i kao takav bio namenjen publici; afekcije kao promene u duhu slušaoca izazivane su spolja na osnovu muzičkog podražavanja i dočaravanja osećanja, dok su romantičari izražavali krajnje subjektivne emocije i u centru pažnje je bio pojedinac – umetnik (Cook & Dibben, 2009, str. 53–54; Haynes, 2007, str. 170, 176; Lawson & Stowell, 1999, str. 29–32). Ovakav pristup poseban značaj pridao je izvođenju (naglašavajući odnos izvođača sa

---

<sup>277</sup> Ne zaboravimo, u baroku su kompozitor i izvođač podjednako doprinosili stvaranju muzike, štaviše, najčešće je to bila jedna ista osoba kao što je već detaljno diskutovano u poglavlju 2.3.

publikom) i prema njemu muzička ekspresija podrazumeva kapacitet muzike da evocira ne-muzičko iskustvo. Nasuprot tome, zagovornici formalizma insistirali su na tezi da je ekspresija čisto muzičko pitanje – da muzika ne izražava ni emocije kompozitora, ni emocije izvođača, već da se značenje muzike isključivo nalazi u njenoj strukturi. Ipak, čak su i najstrastveniji formalisti – poput bečkog muzičkog kritičara Eduarda Hanslika – saglasni da muzika može da izazove osećanja kao ne-muzičko iskustvo.<sup>278</sup> Da li onda i mi možemo da se složimo makar po pitanju floskule da je muzika *jezik osećanja*? Ne, jer – kako je Suzan Langer (1953) argumentovala – elementi muzike nisu poput reči, nezavisni asocijativni simboli sa referencom koja je utvrđena konvencijom (str. 31).

U filozofiji razlikujemo nekoliko pristupa temi muzičke ekspresivnosti, a ključna su dva: ideja emocionalnog izražavanja (engl. emotional expression) i ideja evokacije emocija (engl. emotional evocation) kod slušalaca. Prema *teoriji ekspresije* (engl. expression theory), muzička ekspresivnost predstavlja izražavanje kompozitorovog emocionalnog stanja posredstvom izvođenja. Dakle, u ovom jednosmernom toku emocije od kompozitora do slušaoca, muzika *izražava* emociju koju je kompozitor doživeo i transformisao tokom čina komponovanja i zapisivanja (*eksternalizovanja* u partituru), a na izvođaču je da verno interpretira muzički tekst kako bi publici preneo istu tu emociju – bilo proživljavanjem *istih* osećanja koja je imao kompozitor prilikom komponovanja, bilo simuliranjem odgovarajuće emocije (S. Davies, 2011d, str. 66–67). Ovakav pristup ekspresivnosti neodoljivo podseća na Kročeov (1995) idealizam (detaljnije predstavljen u potpoglavlju 2.3.1), prema kojem

---

<sup>278</sup> Iako često kritikovan zbog isključivanja teme izražavanja emocija iz estetike i (naizglednog) insistiranja na *čisto muzičkom* (u smislu tehničkih aspekata muzike), Eduard Hanslik (1854/1977) i sam je prepoznao afektivne kvalitete muzičkog izvođenja, naširoko pišući o njima: „*Izvođaču* je dopušteno da se neposredno, preko svog instrumenta, oslobodi osjećaja koji ga je trenutno svladao i da u svoju interpretaciju udahne divlju burnost, čežnje, vedru stranu i radost svoje duše. Već i tjelesna unutarnost, koja preko mojih vrhova prstiju neposredno prenosi pritisak unutarnjeg podrhtavanja na žicu ili potrže gudalo, ili se čak u pjesmi samostalno oglašava, već ona omogućava da se u muziciranju istinski iskali lično raspoloženje. Kompozitor stvara postepeno, s prekidima, a izvođač u nezadrživom toku; kompozitor za vječnost, izvođač za ispunjeni trenutak. Tonsko djelo biva oformljeno, a izvedbu *doživljavamo*. Tako ispoljavanje osjećanja i moment uzbuđenja u muzici leži u aktu reprodukcije, koji iz mračne tajne izmamљуje električne varnice i omogućuje da one preskoče u slušaočevo srce. Naravno, izvođač može dati samo ono što kompozicija sadrži, ali ona ne nalaže mnogo više od toga da se pravilno pogode note. [...] Ako i moramo *svim* umjetnostima beziznimno priznati tu moć da djeluju na osjećajnost, ipak ne možemo poreći da je način na koji muzika to obavlja nešto specifično, samo *njoj* svojstveno. Muzika djeluje na duševno stanje brže i intenzivnije nego bilo koje drugo umjetnički lijepo. [...] Djelovanje tonova je ne samo brže nego i neposrednije i intenzivnije. Druge umjetnosti nas nagovaraju, muzika nas hvata na prepad. [...] Ovo intenzivno djelovanje muzike na nervni system psihologija i fiziologija su potpunost priznale kao činjenicu. [...] Na njemu se temelji ona jedinstvena jačina i neposrednost kojom muzika, za razliku od drugih umjetnosti koje je djeluju preko tona, može izazvati afekte” (str. 114–115, 117, 119, 129).

umetničko delo jeste proizvod umetnikovog unutrašnjeg osećanja i koji proces estetske proizvodnje svodi na četiri faze, a to su: 1) utisci, 2) ekspresija ili estetska duhovna sinteza, 3) hedonističko zadovoljstvo u lepom, 4) prevođenje estetskog predmeta u fizičke pojave (str. 96).<sup>cxxix</sup> Kako je mađarski pijanista Đerđ Šandor dočarao iskustvo iz prve ruke/prakse:

„Kompletan ciklus u stvaranju muzike takođe je prilično jednostavan: emocije koje podstiču kompozitora da stvara svoju muziku izražene su u njegovoj muzici. Kada je muzika notirana, ona postaje vidljiva (muzička partitura). Uloga izvođača je da ponovo stvori muziku (i emocije koje su inspirisale njenog tvorca) na način koji stvara slična raspoloženja kod slušaoca”<sup>cxxx</sup> (1981, str. 5, prevela JM).

Ali, kako sa sigurnošću da znamo šta je kompozitor osećao? Osim toga, moramo da budemo svesni činjenice da ne pokušavaju svi kompozitori da izraze svoje emocije tokom komponovanja – kako nas podseća Stiven Dejvis (2009, str. 29). Štaviše, prema britanskom filozofu Malkolmu Badu (/Malcolm Budd;/ 1992), glavna manjkavost ove teorije jeste u tome što nas odvaja od same muzike, svodeći muziku na sredstvo (oruđe) za postizanje cilja u vidu prenošenja kompozitore emocije slušaocu (str. 123).

Nasuprot teoriji ekspresije (koja se nadovezuje na romantičarsku estetiku i tako akcent stavlja na emocije umetnika), *teorija pobuđivanja* (engl. arousal theory) za fokus ima analizu ekspresivnih kvaliteta muzike u smislu evociranja ili izazivanja osećanja ili određenih emocionalnih odgovora kod slušalaca, koristeći samo elemente koji su prisutni u iskustvu slušalaca: muziku i osećanje (Matravers, 2011, str. 212). Ovakva podela ne znači da zagovornici teorije ekspresije poriču sposobnost muzike da utiče na slušaoca, već pobornici teorije pobuđivanja insistiraju na ukidanju veze između emocije kompozitora i njene kognitivne percepcije od strane slušalaca, tvrdeći da je ekspresivnost unutarmuzička – muzika je ta koja izaziva osećanja kod slušalaca. Ovu vrstu ekspresivnosti, kao i u primeru teorije ekspresije, izvođač može da postigne bilo podsticanjem i prikazivanjem odgovarajuće emocije u svom sviranju, bilo njenim simuliranjem (S. Davies, 2011d, str. 67).

*Teorija sličnosti* (engl. resemblance theory) – kao alternativa teoriji ekspresije i teoriji pobuđivanja – ekspresivnost muzike ne svodi na emocije kao psihološki doživljena i proživljena stanja, već ih definiše kao izražajne pojave (engl. expressive appearance) bukvalno predstavljene muzikom. Muzička dela (poput određenih ljudskih fizionomija i ponašanja)

doživljavamo kao ekspresivna, a da ona pritom ne izražavaju ili nisu uzrokovana konkretnim emocijama, već *samo* prikazuju neku karakteristiku emocije koju bi ljudi pokazali u odgovarajućim okolnostima (S. Davies, 1994, str. 239; 2009, str. 31; 2011d, str. 68). Prema Stivenu Dejvisu (2011a). Kao što je lice baseta *tužno* (jer nas njegov izraz lica podseća na izraz lica čoveka koji izražava tugu) ili kao što je vrba *žalosna* – tako je i muzika *tužna* ili *žalosna* (tj. zvuči kao osoba koja izražava tugu/žal). Reakcija publike često se svodi na *preslikavanje* – tužna muzika ima tendenciju da (neke) slušaoc učini tužnim. Slično Dejvisu, ali za razliku od njega, Piter Kivi u svojoj kognitivističkoj *teoriji kontura* (engl. contour theory) za primer uzima bernardinca, tvrdeći da muzika izražava emocije tako što deli *konture* (spoljašnje uočljive karakteristike) biheviornalnih gestova ljudi kada izražavaju emocije. Dakle, određenu muziku čujemo kao *tužnu* jer je čujemo kao iskaz čoveka koji izražava svoju tugu u govoru. Dženefer Robinson (2011) ukazuje na neadekvatnost takozvanih *psećih teorija* (engl. doggy theory), smatrajući da muzika tako može da izrazi samo ona emocionalna stanja koja pokazuju karakteristične vokalne intonacije ili ekspresivno ponašanje, a to sa sobom povlači zaključak da muzika ne može da izrazi složene emocije. Štaviše, teorija ne objašnjava zašto su slušaoci tako snažno dirnuti muzičkom ekspresivnošću, jer, tužno pseće lice ne postiže tako snažan emocionalni odgovor – jako smo dirnuti ne zato što naša prijateljica ima tužno lice, već zato što je to tužno lice znak da je ona zaista tužna (str. 202–204).

Za razliku od teorije ekspresije i teorije pobuđivanja – prema kojima ekspresivnost muzike povezujemo sa stvarnim osobama (kompozitora ili slušalaca) – pojedini autori smatraju da slušaoci muzičku ekspresivnost zapravo doživljavaju u *kao bajagi* svetu (bilo zamišljajući sebe u muzičkom narativu, bilo percipirajući muzički narativ kao emocionalni život imaginarne ličnosti). Kako je Bad (1992) razjasnio, muzičko delo (M) možemo da doživimo kao da je izraz emocije (E) *iznutra* ili *spolja*:

„Ako doživljam M iznutra, onda verujem da osećam E i da izražavam svoje E u zvucima M: ovi zvuci izlaze iz mene kao posledica mog osećaja E i nose otisak E. Ako doživljam M spolja, onda zamišljam da neko drugi oseća E i da se njegovo E izražava u zvucima M”<sup>cxxxi</sup> (str. 135, prevela JM).

Dakle, prema Badu, ako doživljavamo M iznutra kao izraz tuge, igramo se *kao bajagi* igre u kojoj smo tužni, a naša *quasi* tuga izražena je u zvucima M. S druge strane, Levinson (2006) smatra da je muzika izraz emocija, odnosno, muzička ekspresivnost nam dočarava unutrašnje emocionalno iskustvo zamišljene *persone* – nekoga ko istinski izražava svoje emocije.

Njegovim rečima, određeni muzički odlomak P izražava emociju E samo ukoliko ga iskusni slušalac čuje kao emociju E (str. 193). Međutim, iako Levinson svoju teoriju smatra opštom, moramo da se vratimo argumentu da nisu sve kompozicije komponovane s namerom da *izraze emocije*.

Nešto drugačiji pristup primetan je u psihologiji muzike, sa kojom je istraživanje ekspresivnosti muzičkog izvođenja – od svojih početaka – u tesnoj vezi. Kao jedan od prvih empirijskih istraživača muzičkog izvođenja, Sišor je u svojoj knjizi *Psychology of Music* (Psihologiji muzike) 1938. godine definisao ekspresivnost kao estetsko *odstupanje od uobičajenog* – u smislu tona, dinamike, tempa, ritma itd. Ekspresivnost u izvođenju je, dakle, direktno povezana s muzičkom strukturom i podrazumeva sve ono *beyond* eksplicitnog zapisa. Na osnovama koje je postavio Sišor, a u decenijama koje su usledile, brojni autori su razvili različite metode i pristupe proučavanju ekspresivnosti, uključujući sofisticirane kompjuterske programe koji su omogućili generisanje, obradu, preciznu analizu i vizuelizaciju različitih parametara muzičkog izvođenja. Početkom XX veka, psiholozi su uglavnom ispitivali veze između ekspresivnosti i kompozicionih karakteristika (Gilman /Benjamin Ives Gilman/, Gejtvud /E. L. Gatewood/, Rig /Melvin G. Rigg/ i drugi), dok savremeni psiholozi (od 1990-ih godina) pretežno istražuju ekspresiju kao izražavanje emocija od strane izvođača – kao subjektivnu komponentu koja dolazi kao nadgradnja kompozicije (Gabrielson, Juslin, Palmer, Rep, Timers i drugi; Schubert & Fabian, 2014, str. 283–284). Kako je Person (/Roland S. Persson/; 2001) sugerisao, muzičari često svesno evociraju i pobuđuju određena raspoloženja i emocije da bi dosegli raspoloženje dela koje izvode – korišćenjem vizuelnih elemenata ili bez njih (str. 279–283). Ipak, doživljena emocija od strane izvođača ne garantuje emocionalni odgovor slušalaca – ne dopiru do slušalaca emocije izvođača kao takve, već akustične karakteristike izvođenja (Juslin, 2003, par. 6). I pored svega navedenog, unutrašnji emocionalni svet izvođača još uvek nije dovoljno istražen.

Broj istraživanja posvećenih prenošenju emocija putem muzike značajno je porastao u poslednje dve decenije. Među najuticajnijim autorima svakako su Patrik Juslin i Alf Gabrielsona (Gabrielsson & Juslin, 1996; Juslin, 1997, 2003; Juslin & Persson, 2002) – stava da muzička ekspresivnost itekako može objektivno da se izučava (Juslin, 2003, par. 3). Pojedini autori ističu razliku između percepcije emocije u muzici (bez nužnog uticaja na slušaoca; engl. *emotion perceived*) i indukcije emocije, odnosno pobuđivanja emocionalnog odgovora kod

slušaoca (engl. emotion felt; Gabrielsson, 2001; Kallinen & Ravaja, 2006). Drugi autori se fokusiraju na osećanja i emocije izvođača – odnosno, da li izvođač svoju interpretaciju zasniva na sopstvenom emocionalnom doživljaju muzike koju izvodi (tj. da li proživljava emocije koje želi da pobudi kod slušalaca) ili se (planirana) ekspresivnost svodi na upotrebu različitih izvođačkih sredstava, poput dinamike, artikulacije, tembra itd. (Zijl & Sloboda, 2010, str. 179).

U skladu sa Sišorovom definicijom ekspresivnosti, većina istraživanja u oblasti psihologije muzike svedena je na mikroanalizu odnosa između muzičke strukture (harmonije, tonaliteta, tempa, ritma, intervala, itd) i osnovnih ljudskih emocija – tj. na traganje za šablonima i pravilima u smislu konkretnih sredstava koje izvođači koriste (tembra, artikulacije, akcentuacije, vibrata itd). Međutim, takav pristup umnogome zanemaruje ekspresivne namere izvođača. Kako je Erik Klark (2002b) podsetio – muzička struktura jeste nesumnjivo važna komponenta u oblikovanju ekspresije, ali je takođe samo jedan od elemenata u širokoj mreži odnosa koja je karakterišu. U tom smislu, prema njemu, ključan termin jeste *značenje*, budući da izvođač svojom ekspresivnošću konstruiše značenje kompozicije u izvođenju – ekspresija je, dakle, osnova svakog izvođenja (str. 63, 68). Osim toga, kada bi muzička interpretacija zavisila samo od muzičke strukture, arteficijelna (kompjuterski-zasnovana) ekspresivna muzička izvođenja bila bi neuporedivo uspešnija i uticajnija nego što jesu, i kao takva, zamenila bi izvođače.

I pored brojnih konkretnih rezultata u oblasti psihologije muzike, još uvek ima mnogo nejasnoća, zaključci se uglavnom donose na osnovu proseka uzorka, a ne na osnovu pojedinačnih podataka i iskustava, istraživačke metode ulogu slušalaca u konstruisanju emocionalnog odgovora svode na minimum, a uloga društvenog konteksta je zanemarena (budući da se istraživanja uglavnom vrše u laboratorijskim uslovima) – što sve zajedno ne odražava stvarnu muzičku praksu (Cook, 2008, str. 32). Empirijska istraživanja svedena su prevashodno na analizu snimljenih audio podataka, tj. čujnih karakteristika muzičkog izvođenja kao *locusa* ekspresije.<sup>279</sup> Mine Dogantan-Dak (2014) upozorava da su, na taj način, drugi konteksti (poput koncertnog izvođenja) i druge vrste ne-zvučnih (kulturalnih i istorijskih)

---

<sup>279</sup> Dok Mine Dogantan-Dak ovu činjenicu ističe kao nedostatak datog pristupa, Nikolas Kuk (2010) tvrdi da su snimci centralni za razumevanje muzike kao izvođenja (str. 16).



varijabli zanemareni, dok je ono što može biti kvantifikovano i proverljivo postalo definicija proučavanog fenomena (str. 6).

Imajući u vidu sve navedeno, (moram da priznam da se,) kao neko čiji je pristup ipak ukorenjen u izvođačkoj praksi, slažem s britanskim naučnikom Filipom Bolom (/Philip Ball/; 2008) koji je zaključio da će svako ko od psihologa traži odgovore na pitanje zašto i kako nas pokreće muzika verovatno biti razočaran, budući da su njihove studije pretežno neadekvatne, čak *lakomislene*, svodeći muzičke odlomke na *srećne, tužne* i povezujući muziku s osnovnim ljudskim emocijama (str. 162). Takvo istraživanje prenošenja osnovnih emocija od izvođača do slušaoca putem muzičkog izvođenja uglavnom se svodi na davanje instrukcija muzičarima da sviranjem određene melodije slušaocima prenesu različite emocije (poput sreće, tuge, besa ili straha), a od slušalaca se očekuje da ih potom identifikuju (Mohn, Argstatter, & Wilker, 2010, str. 503).

Kako Nikolas Kuk (2014b) zaključuje, tradicionalni pristup muzikologa i psihologa (da muziku percipiraju prvenstveno kao partituru) ima smisla sa stanovišta kompozitora (koji zapisuju svoje muzičke ideje), ali i sa stanovišta izvođača (čije je izvođenje zasnovano na notnom zapisu); međutim, objasniti ekspresivnost kao odstupanje od notnog zapisa znači pretpostaviti da svi čuju muziku kao da je sačinjena samo od nota, ili pak zanemariti iskustva većine slušalaca. Jednostavno rečeno – praksa je drugačija – slušaoci doživljavaju ekspresivnost onoga što *čuju* (str. 332). Usled preusmeravanja ontološkog fokusa sa partiture na izvođenje, ali i svesni ograničenja opšteprihvaćenih definicija muzičke ekspresivnosti u oblasti psihologije muzike, autori okupljeni oko AHRC Istraživačkog centra za istoriju i analizu snimljene muzike (CHARM; detaljnije predstavljeni u potpoglavlju 2.1.3) ostvarili su veliki uticaj na promenu pristupa istraživanju muzičke ekspresivnosti (tačnije, ekspresivnog muzičkog izvođenja), samim tim i na razvoj alternativnih definicija. Danijel Lič-Vilkinson (2009a) tako se fokusira na *promene* unutar zvučnih parametara – na odstupanja akustičnih dimenzija nota (visine, trajanja, glasnoće itd) od njihovog zvučnog okružja. Prema njegovoj teoriji: „Nije razlika u odnosu na partituru ono što je izražajno; već promena”<sup>cxixii</sup> (poglavlje 8.1, par. 15). Međutim, Mine Dogantan-Dak (2014) kritikuje i ovaj pristup, podsećajući na činjenicu da svaka muzika sama po sebi podrazumeva akustičnu promenu – promena nije suština ekspresivnosti; jer, kao što svaka promena nije nužno ekspresivna, tako i izostanak promene može sam po sebi da bude ekspresivan.

Iako psiholozi već decenijama istražuju muzičku ekspresivnost, moj fokus u disertaciji nije na emocijama i njihovom (eventualnom) doživljaju od strane slušalaca, već na muzičkoj ekspresivnosti koja izaziva emocije bez bilo kakve kognitivne evaluacije – delujući direktno na telo i izazivajući fiziološke promene (Robinson, 2004, str. 189). Štaviše, mišljenja sam da pojedine parametre muzičke ekspresivnosti nije moguće empirijski ispitati i dokazati. Takva teorija je afektivne, a ne emocionalne prirode ekspresivnog muzičkog izvođenja (Fabian et al., 2014a, str. xxv). U tom smislu, moja namera je da preusmerim (inače dominantan) fokus s ekspresivnosti kao izražavanja *nečega* (specifičnih, najčešće *osnovnih* emocija percipiranih u muzičkom izvođenju), na ekspresivnost u neprelaznom značenju reči<sup>280</sup> – na ekspresivne karakteristike muzičkog izvođenja – rečju: afekt. U tom nastojanju, preferiram (širi i suštinski drugačiji) pojam afekta, stavljajući akcenat na ekspresivnost izvođača (u smislu ekspresivnosti njegovog izvođenja) i emocionalni odgovor publike, smatrajući da je njihov doprinos u literaturi umnogome potcenjen (osim kad se od njih očekuje da proživljavaju kompozitorova osećanja). Stoga, zastupam individualistički pristup ekspresivnosti muzičkog izvođenja i izvođača kao autora izvedbe,<sup>281</sup> koja je uvek pod uticajem društvenog konteksta u kojem izvođač spaja prošlost i sadašnjost, verujući da muzička ekspresivnost zavisi od interpretativnih odluka izvođača. Ipak, od svih izvođačkih veština, ekspresivnost se čini najneuhvatljivijom. Muziku doživljavamo neposredno – kao ekspresivnu – ali često ne umemo da artikulišemo šta ona tačno izražava/šta tačno osećamo. Još je francuski filozof i estetičar Šarl Bate (Charles Batteux) 1756. godine istakao da, iako je nemoguće imenovati sva osećanja (odnosno *passions*), mi ih neposredno razumemo kao smisljena: „Dovoljno je da se ona [osećanja] osete; ne moraju biti imenovana. Srce ima svoje razumevanje koje je nezavisno od reči. Kada je dirnuto, ono je sve razumelo”<sup>cxviii</sup> (kao što je citirala Dogantan-Dak; 2002, str. 14, prevela JM). Afekt je, dakle, telesna reakcija – bezimena senzacija koja prethodi spoznaji i prepoznatoj emociji – kako ga Dorotija Fabijan (2015a) definiše:

„Pošto se muzičko izvođenje odvija u zvuku i prodire u celo telo odjednom kroz slušni sistem, mi ga doživljavamo holistički i afektivno. Za razliku od jezika i pisanog sveta, muzika se prvo ‘shvata’ kroz telo, empatično. Saznanje,

---

<sup>280</sup> Emocije su usmerene ka svojim objektima (plašim se nečega, volim nekoga, ljuta sam na nekoga), dok afekt nema određeni sadržaj koji je karakterističan za emociju.

<sup>281</sup> Pojam izvođača kao autora detaljnije je problematizovan u potpoglavlju 2.3.3.

analitičko seciranje i stvaranje značenja dolaze tek naknadno”<sup>cxxxiv</sup> (str. 271, prevela JM).

Stava da teorije guše kreativnost, autorka nas upozorava da – ako želimo da muzičko izvođenje napreduje i bude od značaja i budućim generacijama izvođača i slušalaca – ne smemo izvođače da opterećujemo teorijskim konstrukcijama i konvencijama, ni da ignorišemo holističko-afektivno iskustvo slušalaca, čak i ako je teško pronaći adekvatan naučni jezik.

U promišljanju ekspresivnog muzičkog izvođenja direktno se nadovezujem na Mine Dogantan-Dak (2014) koja naglašava ulogu slušalaca u nastajanju ekspresivnosti muzičkog izvođenja (njihovu afektivnu uključenost i afektivno iskustvo), smatrajući valorizovani afektivni angažman univerzalnom karakteristikom ekspresivnog izvođenja. Za razliku od (imenovane i konkretne) emocije koja nije neophodna da bi ekspresivnost muzičkog izvođenja bila percipirana, afekt kao osećaj u doživljaju jeste neophodan. Prema njenoj teoriji, afektivni odgovor jeste srž doživljaja i razumevanja ekspresivnosti muzičkog izvođenja, što ne znači da je ekspresija u izvođenju izraz emocije izvođača koji je prenosi slušaocu – izvođenja mogu biti ekspresivna i bez izražavanja neke konkretne emocije, a slušaoci mogu da imaju afektivni odgovor na ekspresivnost opaženu u izvođenju, a da pritom ne veruju da izvođač izražava emociju (str. 16).

U poimanju afekta, u mom fokusu nije barokno tumačenje fenomena – kao nečega između *raspoloženja* i *strasti* (Cook, 2000b, str. 75–77) – već savremene teorije afektivnog zaokreta. U skladu sa Spinozinom (1677/1959) čuvenom tezom da „niko još nije odredio šta telo može da uradi”<sup>cxxxv</sup> (str. 87), Melisa Greg i Gregori Sigvort (2010) zaključuju da još uvek ne postoji jedna opšta teorija afekta i da je (srećom) nikada neće ni biti (str. 3). Za razliku od barokne doktrine afekta koja se svodila na predstavljanje određene emocije, savremene teorije ističu razlike između emocije i afekta. Kako je Masumi (2002a) u svom najuticajnijem eseju *The Autonomy of Affect* (Autonomija afekta) razjasnio – nasuprot emociji koja ima kvalifikovani i prepoznatljivi intenzitet i subjektivni sadržaj, afekt je nekvalifikovani i neprepoznatljivi intenzitet koji aktivira i deaktivira telo – emocionalno stanje neizvesnosti, okarakterisano kao statično-vremenska i narativna buka: „To nije baš pasivnost, jer je ispunjena pokretom, vibracionim kretanjem, rezonancijom. Ali nije ni aktivnost, jer kretanje nije od one vrste koja može biti usmerena (makar samo simbolično) ka praktičnim krajevima u svetu konstituisanih objekata i ciljeva”<sup>cxxxvi</sup> (str. 26–28).

Nadovezujući se na Deleza – koji je, pak, i sam *oživeo* Spinozino poimanje afekta (kao treće *stanje* postajanja-aktivnim između uma i tela, između aktivnosti i pasivnosti), ali i Bergsonove teorije virtuelnosti i pokreta – Masumi ispituje pojmove tela, pokreta, osećaja i promene. Smatrajući afekt istovremenim učešćem virtuelnog u stvarnom i stvarnog u virtuelnom – prema njegovoj teoriji jedno nastaje i vraća se drugom – „autonomija afekta je njegovo učešće u virtuelnom”<sup>cxxxvii</sup> (str. 35).

Nasuprot krutom pozitivizmu, a u skladu sa vitalističkim shvatanjima – u tom spoju fizičkog i metafizičkog – istraživanje ekspresivnosti muzičkog izvođenja (po mom mišljenju) mora da obuhvati i duh – sve ono nedefinisano, neodređeno i neuhvatljivo u neposrednom muzičkom iskustvu, ali ipak tako stvarno u unutrašnjem svetu svakog pojedinačnog izvođača i slušaoca.<sup>282</sup> Prema Rahmanjinovu, upravo *duša* – tj. *vitalna iskra* (engl. vital spark) – je ta koja interpretaciju muzičkog dela čini *živim bićem* i pravi razliku između dosadnog, beživotnog izvođenja i neopisivo divnog koje treperi od života i inspiriše publiku (kao što je citirao Kuk /James Francis Cooke/; 1917, str. 217–219). Barenbojm (2009) ovo iskustvo definiše kao instinktivni ili intuitivni afekt na zvuk kao sredstvo izražavanja (ekspresije), koji kombinuje intelekt i osećanja (str. 14).

Afekt ne možemo da razumemo isključivo putem intelekta kao moći naučnog saznanja, presudna je intuicija kao moć metafizičkog saznanja (kao duh, kao sam život; Bergson, 1907/1991), budući da je (prema bergsonizmu) intuitivni put saznanja – kao ulazak u objekat saznanja – dublji od intelektualnog i preduslov apsolutnog saznanja. Dok se *homo sapiens* generalno odlikuje inteligencijom, možemo da kažemo da muzičkog izvođača (kao njegovu potkategoriju) – tzv. *homo fabera* (čoveka koji stvara) – karakteriše i afekt kao sposobnost njegovog tela da deluje i da se na njega deluje: „[...] nema ničega do li dva duha u treperenju koji kao da neposredno, bez posrednika teže da se uzajamno ujedine” (Bergson, 1920, str. 45–46). Muzičari (izvođači) su, dakle, (kao i svi ostali umetnici) stvaraoci i prenosioci afekata –

---

<sup>282</sup> Prema Bergsonu (1920), čovekova svest sadrži beskrajno mnogo više od mozga koji njoj odgovara (str. 40).

kako su zaključili Delez i Gatar (2000) – oni ne samo da ih stvaraju svojim delanjem, već nam ih i predaju, čineći da postanemo jedno s njima (str. 472).<sup>283</sup>

Drugim – Šuvakovićevim (2016) – rečima, afekt je *snop* ili *paket sila* određenog intenziteta „dejstva muzike u živom i medijskom izvođenju u odnosu na sluh i telo” – on je konceptualno neodređen i sličan dejstvima i intenzitetima fizičkih sila kojima se na fundamentalan način menja akustička i telesna pozicija slušaoca (str. 55, 206). Istovremeno intiman i bezličan, afekt nastaje negde *između* sposobnosti tela da deluje i da se na njega deluje, u onim modulirajućim silama ili *silama susreta* koje ne potpadaju pod kategoriju svesnog znanja, već direktno prelaze iz tela u telo, navodeći pojedinca na pokret ili misao. Afekt, dakle, *čini* (Seigworth & Gregg, 2010, str. 1–2). Asis (2018a) se, stoga, fokusira na dinamično i afektivno telo muzičara – tj. na *telo-u-akciji* (a ja ispravljam: na *telo-u-interakciji*). Nasuprot tumačenju ekspresije kao izražavanja nečega što već postoji (unutrašnjeg sveta, osećanja itd), Asis ekspresiju definiše kao proizvodnju afekta kao generisanje nečega što nije postojalo pre sopstvenog izraza – to je virtuelan, ali opet stvaran događaj čije se postojanje svodi na aktuelizaciju u stanju stvari (str. 29–30).

Nadovezujući se na Vitgenštajnovu (Ludwig Wittgenstein) tezu da jezik (ne samo da odražava već i) *konstruiše* stvarnost – što je osnova teorije performativa (detaljno predstavljene i problematizovane u potpoglavljima 2.2.3. i 2.3.3) – Nikolas Kuk (2000b) smatra da ideja da značenje muzike možemo da pojмимо više u onome što ona *čini* nego u onome što ona *predstavlja*, ima šire posledice – na naš odnos prema muzici kao izvođačkoj umetnosti i umetnosti *izvođenja* – očiglednom, ali nedovoljno zastupljenom konceptu u literaturi (str. 75–77).

Jezikom teorije performativa, upravo to direktno, nesvesno i bezlično *dejstvo* muzike na telo i um slušaoca – kao generisanje nečega što nije postojalo pre svoje aktuelizacije u činu muzičkog izvođenja – jeste učinak koji određeni ilokucionni ili eksperilokucionni čin muzičkog

---

<sup>283</sup> Do sličnog zaključka došao je i Bergson (1932/1989) u svom nešto detaljnijem i slikovitijem opisu muzičke ekspresivnosti: „To se, na primer događa kada muzika izazove u nama neku emociju. Dok je slušamo, čini nam se da ne bismo mogli želeti ništa drugo osim onoga što nam ona sugerise, i da bismo prirodno, nužno upravo tako delovali da se od delanja ne odmaramo slušajući se. Bilo da muzika izražava radost, tugu, sažaljenje, simpatiju, u svakom trenutku osećamo ono što ona izražava, i to ne samo mi, nego i mnogi drugi ljudi, nego i svi drugi ljudi. Kada muzika plače, zajedno s njom plače čovečanstvo, plače svekolika priroda. Pravo govoreći, ona ne uvodi ta osećanja u nas, nego pre nas uvodi u njih [...]” (str. 35).

izvođenja postiže *izvođenjem* nečega (kao peti tip performativnosti muzičkog izvođenja koji sam definisala u potpoglavlju 2.3.3). Drugim rečima, kada izvođač pokrene slušaoca, štaviše, ako ga svojom performativnom interpretacijom *ubedi* u njenu *verodostojnost* (odnosno, uspostavi značenje muzike koju izvodi), onda možemo da kažemo da je ilokucionni čin muzičkog izvođenja bio uspešan, a perlokucionni čin postignut. Bilo da je reč o HIPsterskom ili mejnstrimerskom izvođenju, virtuoznom ili nevirtuoznom izvođenju, živom ili snimljenom izvođenju, ilokucionom (performativnom) ili eksperilokucionom izvođenju (umetničkom istraživanju) – štaviše, bilo da je reč o klasičnoj ili savremenoj/eksperimentalnoj muzici – smisao i srž svakog izvođenja jeste generisanje senzacije (kakve god), najpre u nervnom sistemu, pa onda i u kognitivnom. Efemernost izvođenja na taj način postiže svojevrsnu dugotrajnost u vidu delotvornosti afekta, kao univerzalne karakteristike ekspresivnog izvođenja.

Možemo da zaključimo da definicija muzičke ekspresivnosti i afekta u potpunosti zavisi od definicije i ontološkog statusa muzičkog dela. Prema mom teorijskom okviru (predstavljenom u potpoglavlju 2.3.2), pod naletom kreativne energije u muzičkom izvođenju dolazi do fuzije partiture – kao perceptivnog ishoda komponovanja i svega onoga što ona podrazumeva – s jedne strane, i (zamišljene i konkretizovane) performativne interpretacije – u vidu inteligibilnog i perceptivnog sveta izvođenja i svega onoga što oni podrazumevaju – s druge strane. U tom procesu spajanja dva muzička *nukleusa*, nastaje izvedba kao viši entitet (tj. *teže jezgro*) koji odaje utisak zaokruženog muzičkog (((dela))), dok se kao rezultat celokupnog kreativnog naboja oslobađa energija u vidu afekta.

U ovom potpoglavlju, dotakla sam samo osnovna pitanja ekspresivnosti muzike i muzičkog izvođenja; ipak dovoljna da možemo da zaključimo da istraživanje ekspresivnosti muzičkog izvođenja iziskuje i kvantitativna istraživanja naučno proverljivih kategorija i kvalitativna istraživanja fenomenalnog iskustva – pravi holistički pristup.

### 3. Istraživanje izvođenja kao istraživanje „za” studije o izvođenju

*Umetnost muzičkog izvođenja uglavnom počiva u nijansama – u produžavanju ili skraćivanju nota u odnosu na to kako su zapisane ili u oblikovanju njihove dinamike, artikulacije ili visine tona. Izvođači uglavnom nemaju eksplicitne teorije o tim stvarima, jer se sve to radi po sluhu. Ali ove često suptilne promene notnog zapisa odgovorne su za veliki deo onog što muziku čini nezaboravnom, dirljivom i značajnom – i mogu se izmeriti.*<sup>cxxxviii</sup>

Nikolas Kuk (2008, str. 1186, prevela JM)

*Muzikologija izvođenja zaista zahteva integraciju zvuka, reči i slike dostižnu posredstvom aktuelne hipermedijske tehnologije.*<sup>cxxxix</sup>

Nikolas Kuk (2001a, str. 29, prevela JM)

Praksa zapadnoevropske umetničke muzike opstaje umnogome zahvaljujući činjenici da jedna ista partitura može biti izvedena na bezbroj različitih načina. Dakle, uloga izvođača u lancu stvaranja i recepcije muzike je nemerljiva. Ili je možda ipak (donekle) merljiva? Poslednjih decenija, merenje i analiza različitih parametara i aspekata muzičkog izvođenja (uglavnom zadržanih na nivou jedinstvene i neponovljive mikrostrukture oblikovane fluktuacijom tempa, dinamike, artikulacije, ornamentacije, vibrata, tembra itd) sve su zastupljeniji u oblastima psihologije, muzikologije i istraživanja prakse muzičkog izvođenja (mada partitura i dalje ima apsolutni primat nad izvođenjem). Danas, studije o muzičkom izvođenju predstavljaju rastuću istraživačku oblast koju karakterišu sistematičnost, metodološka strogost i diskurzivna kohezija (Doğantan-Dack, 2008a, str. 293).

Iako prvi pokušaji empirijskog istraživanja muzičkog izvođenja datiraju još s kraja XIX veka (Gabrielsson, 1999, 2003),<sup>284</sup> tek razvoj diskografske i računarske industrije omogućio je analizu izvođenja na osnovu (velikog broja) različitih podataka od strane (sve većeg broja) istraživača širom sveta. Zahvaljujući dostupnosti i masovnoj upotrebi proizvoda pomenutih industrija krajem XX veka, zvučni zapis postao je prihvatljiv artefakt, a muzičko izvođenje predmet masovnog izučavanja – uprkos svojoj efemernosti, prolaznosti i neponovljivosti (Clarke, 2004, str. 78; Clarke & Cook, 2004, str. 11).<sup>285</sup> Nakon više od jednog veka od prvog snimljenog i reprodukovano muzičkog izvođenja, možemo da kažemo da snimci predstavljaju

---

<sup>284</sup> Gabrielssonov pregled empirijskih istraživanja muzičkog izvođenja, kao i razvoj ove istraživačke oblasti, već su detaljno predstavljani u potpoglavlju 2.1.3.

<sup>285</sup> Karl Sišor je prvi analizirao podatke o tempu na osnovu snimljenog zvuka još 1930-ih godina.

važan izvor stvaranja novih znanja o muzičkom izvođenju, mada još uvek suženog fokusa na muziku XVIII i XIX veka (Clarke & Doffman, 2014, str. 98).

Metode empirijskih istraživanja muzičkog izvođenja razvijene su u psihologiji i uglavnom su bile okrenute kognitivnim, emocionalnim i perceptivnim uticajima muzike (kompozicija, a ne izvođenja) na slušaoce (Gotlieb & Konečni, 1985, str. 87). Dok su psiholozi početkom XX veka uglavnom ispitivali veze između ekspresivnosti i kompozicionih karakteristika, savremeni psiholozi su neuporedivo više zainteresovani za ekspresivnost izvođača (Gabrielson, Juslin, Palmer, Rep, Timers, Šubert i drugi; Schubert & Fabian, 2014, str. 283–284) – o čemu je bilo više reči u potpoglavlju 2.4.3. Osnove modernog pristupa istraživanjima muzičkog izvođenja iz ugla psihologije postavio je Bruno Rep 1980-ih i 1990-ih godina, kao pionir u oblasti obrade većih skupova podataka na osnovu audio snimaka muzičkih izvođenja. Ispitujući normativne i individualne aspekte muzičkog izvođenja na mikro/makro nivou, on je u pojedinim istraživanjima poredio čak preko 100 različitih izvođenja iste kompozicije (Clarke, 2004, str. 79; Cook, 2009b, str. 228; Repp, 1992a, 1992b). Ipak, i pored velikog značaja koji su psiholozi imali na razvoj istraživanja muzičkog izvođenja, njihov fokus je – logično – bio na psihološkim procesima, a ne na stilskim razmatranjima, stoga u daljem pregledu pažnju usmeravam na muzikološka istraživanja.

Nije slučajnost što se razvoj studija o muzičkom izvođenju – kao subdiscipline muzikologije – poklopio sa preusmeravanjem pažnje pojedinih muzikologa s partiture na izvođenje (tačnije, na muziku *kao* izvođenje), pod velikim uticajem Nikolasa Kuka (2001a, 2005, 2008, 2013a, 2014a) koji je podsetio svoje kolege da je muzika (oduvek bila) umetnost izvođenja. Inicirajući promenu predmeta istraživanja u okviru discipline, on je zapravo pozvao na zaokret u poimanju ontološkog statusa muzike. U skladu s tim, a ne poričući empirijsku dimenziju tradicionalne muzikologije, Nikolas Kuk i Erik Klark pod pojmom *empirijske muzikologije* podrazumevaju istraživanja zasnovana na velikom broju različitih relevantnih podataka i odgovarajućih metoda za prikupljanje istih, usmeravajući pažnju na potencijal (još uvek nedovoljno primenjenih) empirijskih pristupa muzici, zalažući se za obogaćivanje i širenje discipline (Clarke & Cook, 2004, str. 5; Cook, 2014a, str. 7). Brojne monografije i tekstovi istaknutih autora bili su osnova za razvoj ove oblasti (Clarke, 2004; Clarke & Cook, 2004; Cook, 2004; Rink, 2003, 1995, 2002b; Windsor, 2004), a ističu se i radovi posvećeni načinima prikupljanja podataka, metodama istraživanja i računarskom modelovanju ekspresivnog



muzičkog izvođenja (De Poli, 2004; Friberg & Bisesi, 2014; Goebel et al., 2005; Goebel, Dixon, & Schubert, 2014; Goebel & Widmer, 2009; Widmer & Goebel, 2004).

U nepreglednom spektru istraživanja o muzičkom izvođenju, određena klasifikacija je ipak moguća. Na osnovu načina prikupljanja podataka, istraživanja o muzičkom izvođenju možemo da podelimo u dve velike grupe: 1) istraživanja izvođenja tokom samog procesa sviranja (u realnom vremenu), a pomoću različitih mernih uređaja (MIDI instrumenata, senzora pokreta, video sistema, itd), 2) (naknadna) istraživanja izvođenja na osnovu podataka prikupljenih iz komercijalnih audio i video snimaka. Imajući u vidu predmete i ciljeve istraživanja, razlikujemo i: 1) uporedne analize komercijalnih audio i video snimaka – s ciljem proučavanja samog procesa sviranja (u smislu stvaranja interpretacija od strane izvođača), 2) istraživanja pokreta izvođača i njihovih uticaja na ekspresivnost izvođenja (uživo ili na osnovu video zapisa),<sup>286</sup> ali i 3) istraživanja izvođenja zarad generisanja veštačkih modela izvođenja pomoću računara i posebno osmišljenih programa (u smislu analize većeg uzorka muzičkih izvođenja i svođenja kreativnosti i ekspresivnosti na set pravila, zarad oponašanja ljudske ekspresivnosti od strane mehaničkih, veštačkih muzičara).<sup>287</sup> Novija empirijska istraživanja muzičkog izvođenja možemo da podelimo i na 1) istraživanja čiji se autori fokusiraju na relativno stabilne aspekte ekspresivnosti i modele muzičkog izvođenja i 2) na istraživanja u čijem fokusu su individualne i istorijske razlike u stilu izvođenja.

Mada su za analizu muzičkog izvođenja od značaja i zvučna i vizuelna komponenta, za potrebe ove disertacije akcenat stavljam na auditivni aspekt. Iako je veliki broj empirijskih istraživanja muzičkog izvođenja sproveden (u veštačkim, katkad laboratorijskim uslovima) direktnim merenjem izvođačkih parametara preko digitalnog interfejsa muzičkih

---

<sup>286</sup> Među autorima koji su istraživali pokrete izvođača istakli su se Džejn Dejvidson, Džon Sloboda, Ričard Parnkat i drugi, o čemu je bilo više reči u potpoglavlju 2.1.3.

<sup>287</sup> Svrha računarskih modela izvođenja uglavnom se svodi na utvrđivanje parametara koji definišu neko izvođenje (npr. tačno vreme početka tona /engl. onset/, vreme između početaka različitih tonova /engl. inter onset interval/, jačina, trajanje itd), ali i veze između izvođenja i određenih svojstava partiture, a sve to u cilju *proizvodnje* veštački generisanih ekspresivnih izvođenja, što otvara potpuno nove mogućnosti – kako u teoriji, tako i u praksi (Goebel & Widmer, 2009, str. 106). Postoji nekoliko programa za kompjutersko generisanje muzičkih izvođenja, kao što su *POCO*, *RUBATO*, *Director Musices*, *Super Conductor*, *CaRo* i drugi (De Poli, 2004, str. 197), a istaknuti autori u ovoj oblasti su Johan Sundberg, Anders Askenfelt, Anders Frajberg, Patrik Juslin, Roberto Bresin, Guerino Macola i drugi. Iako ovaj tip empirijskih istraživanja nije u mom fokusu, izdvajam Klarkov (2004) zaključak da mnogi pogrešno tumače svrhu ovakvih istraživanja u oblasti veštačke inteligencije – njihova primarna svrha je identifikacija važnih pitanja i razjašnjenje određenih psiholoških principa, odnosno izvođenje zaključaka o principima na kojima se zasniva interpretacija (str. 95).

instrumenata,<sup>288</sup> moj fokus je na uporednoj analizi komercijalnih audio snimaka koncertnih izvođenja i studijskih izvedbi. Bez obzira na činjenicu da je pri takvom pristupu neuporedivo teže doći do podataka neophodnih za analizu, za njega se odlučujem jer je zasnovan na dokumentarnim snimcima proslavljenih izvođača kao predstavnika određene ustanovljene muzičke prakse. Kako je Mine Dogantan-Dak (2008a) zaključila – da nije bilo snimaka, mi danas jednostavno ne bismo znali ono što znamo o muzičkom izvođenju (str. 294). Imajući to u vidu, u ovom uvodnom delu poglavlja predstavljam neka od najznačajnijih istraživanja u oblasti tzv. *fonomuzikologije* – posvećene proučavanju snimljene muzike (Cottrell, 2010, str. 15–16) – koja u sebi kombinuju tradicionalni pristup sa savremenim računarsko-softverskim merenjima i vizuelizacijama performativnih aspekata izvođenja.

Zahvaljujući njima, uočeni su brojni izvođački trendovi povezani s određenim epohama, lokacijama ili školama. Primera radi, Hoze Bouen (1996) dokazao je da unutarstavačni ujednačeni tempo u izvođenju simfonija nije Toskaninijeva zasluga i zaostavština (kako se verovalo), već Karajanova. Brojni autori su primetili i promene u praksi upotrebe portamenta i vibrata u drugoj polovini XX veka (Katz, 2006a; Leech-Wilkinson, 2009a; Philip, 2004). Vredna pomena su i brojna uporedna istraživanja izvođenja *hipstera* i *mejnstrimera* (Butt, 2002; Fabian, 2014, 2015a, 2015b, 2015c, 2017; Fabian, Timmers, & Schubert, 2014b; Ornoy, 2006, 2008; Rink, 2002b; Sung & Fabian, 2011). Ipak, od svih interesantnih i raznorodnih zaključaka koje je empirijska analiza snimaka iznedrila, promena stila izvođenja jedan je od najznačajnijih. Ako (danas) znamo da se stil muzičkog izvođenja (kako lični stil izvođača, tako i stil perioda) menja tokom vremena, nameće se zaključak da se vremenom menjaju i same kompozicije i recepcija istih. Kako su brojne studije pokazale, promene u stilu izvođenja tokom XX veka – otkrivene i potvrđene na osnovu komparativnih analiza različitih parametara muzičkog izvođenja (na osnovu audio snimaka) – bile su brze, katkad korenite, što nas navodi na zaključak da je naše znanje o izvođačkim praksama u vekovima pre našeg/naših zapravo upitno (Cook, 2007c; Fabian, 2014; Fabian & Ornoy, 2009; Leech-Wilkinson, 2009b, 2009c, 2009d, 2010, 2015; Philip, 1992, 2004; Scott, 2013).

---

<sup>288</sup> Za detaljan pregled razvoja, štaviše, prednosti i mana istraživačke *struje* zasnovane na direktnom merenju klavijaturnih instrumenata (od Sišora i Šafera, preko MIDI klavira i drugih instrumenata), pogledati Klarka (2004, str. 79–88).

Mnogo je različitih pristupa analizi stila izvođenja i parametara koji ga određuju, a svakako jedan od najznačajnijih i najuticajnijih projekata bio je interdisciplinarni projekat *Stil, izvođenje i značenje u Šopenovim mazurkama* Nikolasa Kuka, pri *Istraživačkom centru za istoriju i analizu snimljene muzike* (CHARM) na Kraljevskom koledžu *Holovej* u Londonu, u partnerstvu sa Kraljevim koledžom, Univerzitetom u Oksfordu i Univerzitetom u Šefildu (detaljnije već prikazan u potpoglavlju 2.1.3). U radu sa Krejgom Sapom (ekspertom u oblasti preuzimanja muzičkih informacija /engl. music information retrieval – MIR/) i Endrjuom Earisom (/Andrew Earis/; autorom programa za prikupljanje i analizu podataka o tempu i dinamici), Nikolas Kuk se fokusirao na četiri glavne oblasti – na: 1) istraživanje ekspresivnog tajminga (engl. expressive timing),<sup>289</sup> dinamike, artikulacije i različitih stilova izvođenja, s ciljem odgonetanja načina na koji pijanisti stvaraju karakterističan *efekat mazurke*, 2) istraživanje fraziranja kao aspekta ekspresivnog izvođenja, 3) istraživanje načina na koje se empirijsko istraživanje audio snimaka može uskladiti sa interdisciplinarnim studijama o izvođenju i njihovim osnovnim postulatima da se značenje stvari u činu izvođenja, kao i na 4) proširenje metoda razvijenih u ovom projektu na raznovrsniji repertoar (CHARM, 2009b). S ciljem promene ontološke paradigme, ali i promocije koncepta muzike *kao* izvođenja, fokus istraživača bio je na proučavanju audio snimaka muzičkog izvođenja, uz primenu računarskih metoda za potrebe stilske karakterizacije izvođenja. Doprinos Projekta i Centra ogleda se u razvoju inovativnih istraživačkih metoda (neophodnih za preuzimanje i analizu podataka na osnovu audio zapisa), brojnim objavljenim radovima i publikacijama, transferu znanja iz empirijske u opštu muzikologiju, kao i u pružanju analitičkih alata drugim korisnicima na slobodno korišćenje (Cook, 2007a, str. 153; 2007c, str. 184).<sup>290</sup>

Za potrebe Projekta, prikupljeno je oko 3.000 snimaka različitih izvedbi Šopenovih mazurki – snimljenih u periodu od 1902. godine do početka XXI veka (mada je analiziran neuporedivo skromniji broj). Nakon softverske ekstrakcije, podaci o tempu i dinamici

---

<sup>289</sup> Ekspresivni tajming nije isto što i tempo – tajming podrazumeva suptilno nijansiranje metronomski *savršene* interpretacije. U nedostatku adekvatne reči u srpskom jeziku, koristim pojam u originalu.

<sup>290</sup> Za razliku od Kuka, Danijel Lič-Vilkinson (2006, 2009b) u svom projektu (pod nazivom *Izražajni gest i stil u izvođenju Šubertovih pesama*, takođe pod okriljem CHARM-a) oslanjao se više na psihologiju, istražujući procese koji su u osnovi komunikativnog pevanja. Lič-Vilkinson je zahvaljujući različitim metodama identifikovao ključne stilske odrednice i povezao ih sa tekstovima Šubertovih pesama, s ciljem potvrđivanja hipoteze da izvođači ne izražavaju emocije koje su sadržane u partituri, već da stvaraju emocionalni odgovor u realnom vremenu izvođenja (Cook, 2010, str. 9).

matematički su obrađivani, kako bi se izdvojile muzički i stilski značajne karakteristike i obrasci, u korelaciji sa datumom snimanja, datumom rođenja pijaniste ili pijanističkom školom. Između ostalog, autori su analizirali fraziranje u korelaciji sa tempom i dinamikom u snimcima Mazurki op. 17 br. 4 i op. 63 br. 3. Jedan od najznačajnijih otkrića i zaključaka ovog istraživanja jeste da je model *lučnog fraziranja* – fraziranja potpomognutog dinamikom u obliku luka (/engl. phrase arching, phrase-arch model/; tj. brže i glasnije sviranje s razvojem fraze i sporije i tiše pri završetku fraze) prisutan i u najranijim snimcima, ali da je korelacija tempa, dinamike i fraziranja došla do izražaja tek posle Drugog svetskog rata. Dakle, to nije opšteprihvaćena praksa (kao što se ranije verovalo), već istorijski, pa čak u određenoj meri i geografski ograničena praksa, u najvećoj meri povezana s ruskom pijanističkom školom (CHARM, 2009b; Cook, 2008, str. 1186; 2014a, str. 19).<sup>291</sup>

U saradnji s autorima okupljenim oko CHARM-a, a pri *Centru za digitalnu muziku* (Centre for Digital Music – C4DM, Queen Mary University of London), Kris Kanam (Chris Cannam), Kristijan Landon (Christian Landone), Mark Sandler (Mark Sandler) i Huan Pablo Belo (Juan Pablo Bello) osmislili su jedan od najpoznatijih besplatnih programa za navigaciju i vizuelizaciju zvuka – *Sonic Visualiser* (u daljem tekstu: SV).<sup>292</sup> Ključni doprinos ovog programa ogleda se pružanju mogućnosti efikasne analize izvođenja – kako različitih parametara jednog odabranog izvođenja, tako i uporedne analize različitih izvođenja jedne iste kompozicije. Zahvaljujući osnovnim opcijama, ali i velikom broju prilagođenih programskih dodataka (Vamp Plugins), SV pruža i mogućnost reprodukcije snimka u različitim brzinama (bez narušavanja i izobličavanja visine tona), obeležavanja taktova i/ili svih doba u taktu (samim tim generisanja preciznih podataka o najfinijim fluktuacijama tempa i dinamike), ali i sinhronizacije, tj. *poravnanja* (engl. alignment) više različitih snimaka istog dela, što neuporedivo olakšava njihovo direktno poređenje (kao u ilustraciji 15, preuzetoj od Nikolasa Kuka; 2009b, str. 224). SV omogućava i raznovrsne prikaze izvođenja koji pomažu pri

---

<sup>291</sup> Najneoečekivaniji rezultat ovog projekta bilo je otkriće Krejga Sapa da je britanska pijanistkinja Džojns Hato (Joyce Hatto) pod svojim imenom (a u izdanju izdavačke kuće svog supruga – *Concert Artists*) izdala malo izmenjene verzije snimaka Eugena Indića (CHARM, 2009b).

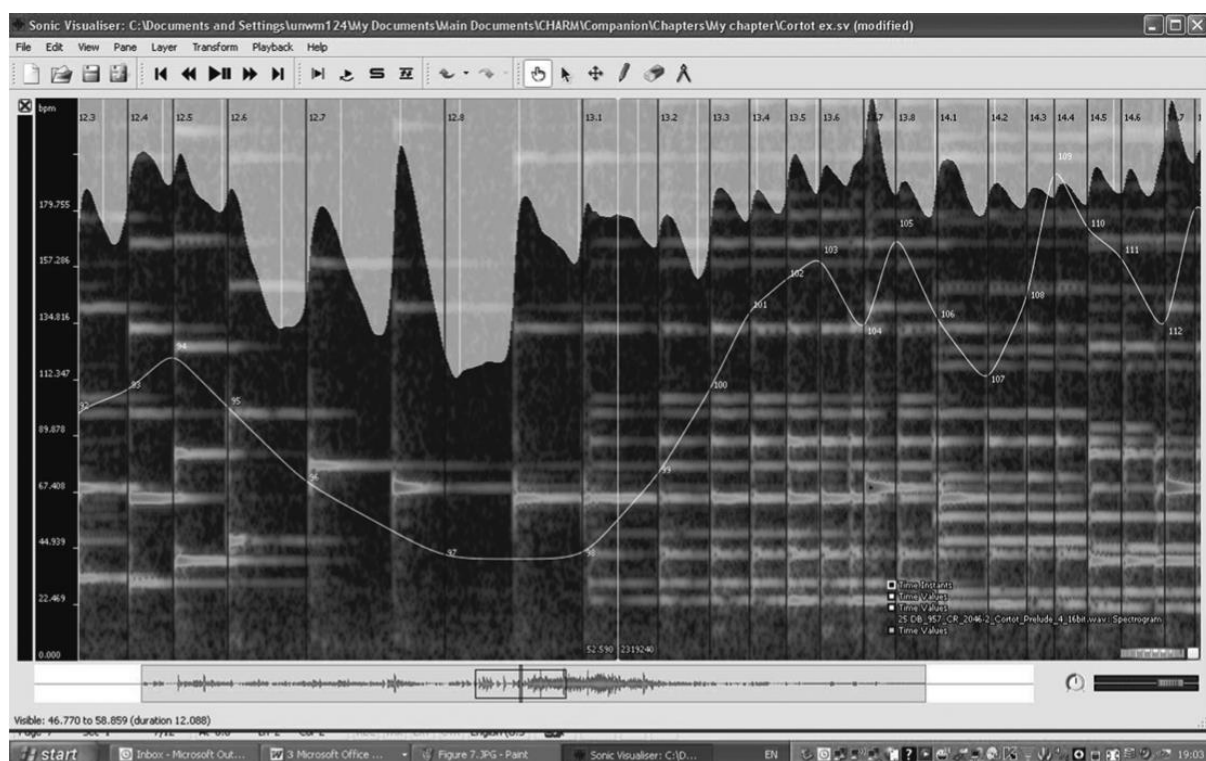
<sup>292</sup> Među programima za preuzimanje podataka i analizu audio materijala ističu se još i *BeatRoot*, *JTranscriber*, *Melodyne*, *Songle*, *PRAAT*, *PsySound* i drugi (Goebel et al., 2014, str. 227).

fokusiranju pažnje na ono što treba čuti – od vizualizacije u obliku talasa (engl. waveform), do dijagrama tempa, dinamike i spektrograma (CHARM, 2009a; Cook, 2009b, str. 223).



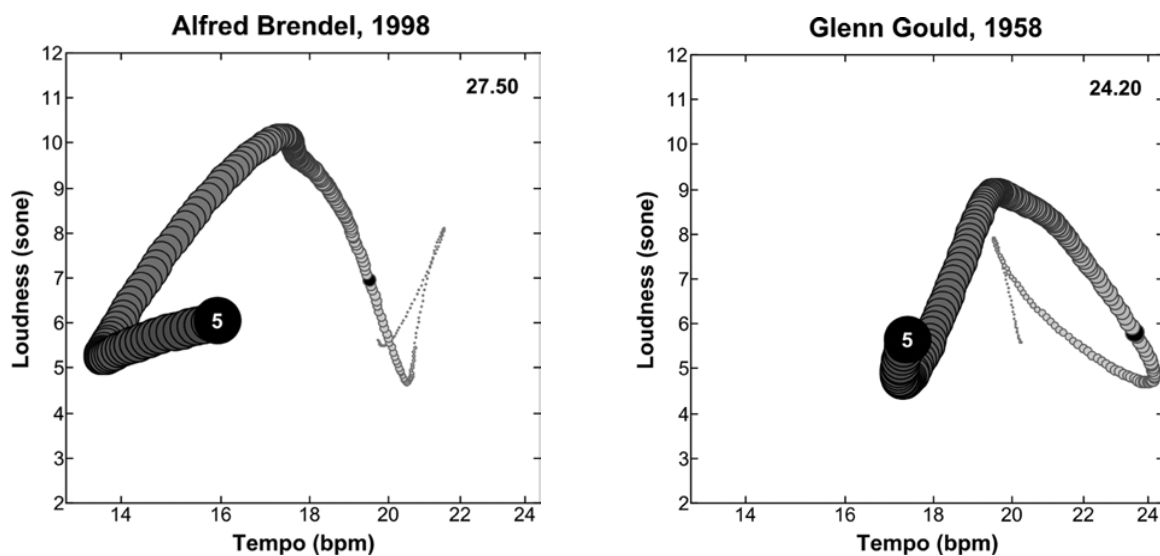
Ilustracija 15 Uporedna analiza tri izvođenja u SV-u

Spektrogram je vrlo specifičan način vizuelizacije muzičkog izvođenja, budući da može da prikaže skoro sve aspekte i frekvencije zvuka. On nam omogućava da *vidimo* zvukove i na taj način fokusira našu pažnju na sve ono što nije toliko čujno koliko je vidljivo. Stoga, Lič-Vilkinson predlaže da ga koristimo kao dodatno sredstvo pri slušanju i utvrđivanju karakteristika kojih kao slušaoci nismo u potpunosti svesni (2009b, str. 64). Primera radi, pomenuti autor je radio uporednu analizu brojnih snimaka Šubertove *Die junge Nonne* ne bi li dočarao na koje sve načine pevači oblikuju interpretacije različitih izražajnih značenja (Cook, 2009b, str. 227; Leech-Wilkinson, 2007, str. 220). Štaviše, spektrogram možemo da ujedinito sa drugim komplementarnim vizuelizacijama različitih aspekata izvođenja (tempa, dinamike itd) – kao u Ilustraciji 16, preuzetoj od Danijela Liča Vilkinsona Ova ilustracija nastala je prilikom analize Šopenovog Preludijuma op. 28 br. 4 u e-molu, a sastoji se od spektrograma, dijagrama tempa, obeleženih taktova i siluetnog prikaza dinamike. Kako Kuk primećuje, takav pristup analizi navodi na zaključak da izrada dijagrama tempa ili dinamike više ne označava kraj procesa (kao što se ranije verovalo), već tek početak prave analize (2009b, str. 232).



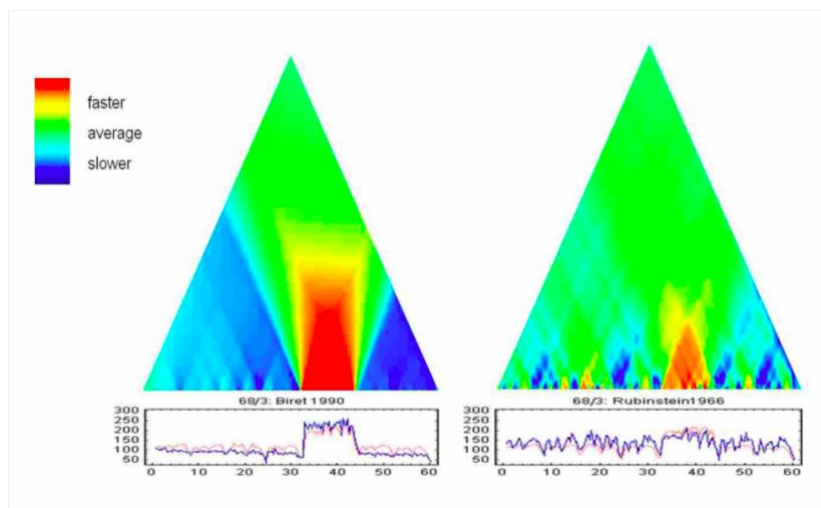
Ilustracija 16 Kombinovanje spektrograma sa drugim komplementarnim vizuelizacijama

Koristim priliku da predstavim još nekoliko interesantnih primera vizuelnih prikaza muzičkog izvođenja na koje sam naišla u literaturi. Jednu od tehnika vizuelizacije koja poseban akcenat stavlja na vremenski proces muzičkog izvođenja razvili su Jerg Langner (/Jörg Langner/; sa Humboltovog univerziteta u Berlinu /Humboldt-Universität zu Berlin/) i Verner Gebel (/Werner Goebel/; iz Austrijskog istraživačkog instituta za veštačku inteligenciju /Österreichische Forschungsinstitut für Artificial Intelligence – OFAI/). Naime, oni su osmislili način da prikažu (trenutni) tempo i jačinu izvođenja u dvodimenzionalnom prostoru – koristeći tzv. *crv izvođenja* (engl. performance worm) – pri čemu se disk pomera u skladu sa promenom tempa i jačine izvođenja, ostavljajući za sobom specifičan *trag* izvođenja koji vremenom blede. Tako na primerima ispod (Ilustracija 17) možemo da vidimo uporedne vizuelizacije prva četiri takta drugog stava Betovenovog Prvog klavirskog koncerta op. 15, u izvođenju Alfreda Brendela i Glena Gulda. Kako tragovi njihovih izvođenja prikazuju, dok Brendel u prva dva takta ubrzava i usporava zajedno sa krešendom i dekrešendom, Guld čini upravo suprotno – usporavajući u početnim tonovima (Goebel & Widmer, 2009, str. 102).



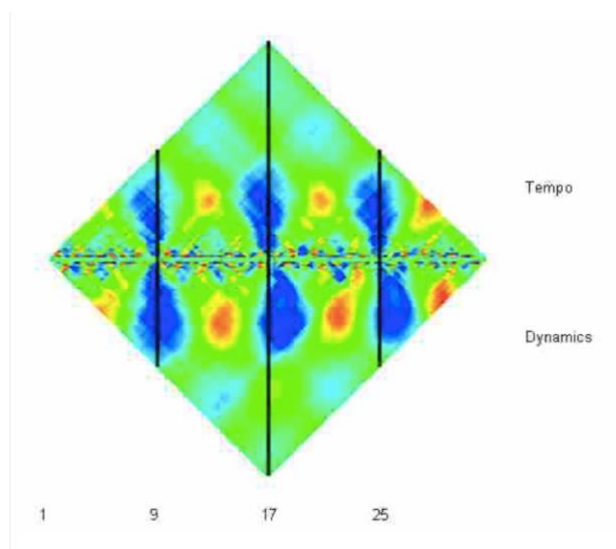
Ilustracija 17 Crv ili trag izvođenja Brendela i Gulda

Krejs Sap je osmislio tzv. *vremenski pejzaž* (engl. timescape) – vizuelni prikaz izvođenja koji daje iste podatke kao dijagram tempa, ali na nešto drugačiji način – tačka je jednaka otkucaju, boja zavisi od toga da li je otkucaj kraći, jednak ili duži od proseka, horizontalna dimenzija prikazuje vreme, dok u vertikalnoj dimenziji svaka tačka predstavlja prosek dve susedne tačke podataka iz prethodnog reda (ispod), pri čemu crvena boja označava brži, a plava sporiji tempo; najviša tačka stoga je uvek zelena jer predstavlja prosečan tempo celog dela (iako izvođač možda ni u jednom trenutku ne svira u tom tempu). Primeri u nastavku (Ilustracija 18) pozajmljeni su iz Kukove analize izvođenja Šopenove Mazurke op. 68 br. 3 i prikazuju odnose tempa u izvođenjima Idil Biret (Idil Biret) i Artura Rubinštajna. Dok Idil Biret nije koristila mnogo rubata, već je srednji deo svirala značajno brže, Rubinštajn nije pravio tako izražen kontrast (CHARM, 2009c; Cook, 2007c, str. 197). Ipak, kako je Lič-Vilkinson (2009b) zaključio – merenje prosečnog tempa kompozicije pokazalo se prilično beskorisnim jer su na taj način sva izvođenja međusobno slična – kada ih svedemo na jednu meru (vrh trougla) – što nije način na koji inače doživljavamo muziku (par. 54).



Ilustracija 18 Vremenski pejzaži izvođenja Biret i Rubinstajna

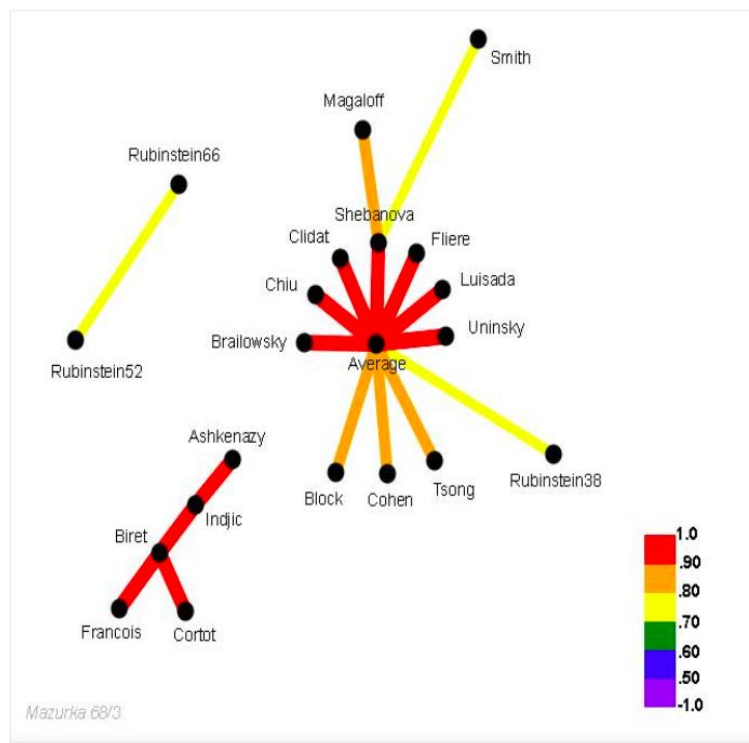
Kuk je Sapove vizuelizacije i multikorelacione dijagrame iskoristio za potrebe istraživanja (već pomenutog) modela *lučnog fražiranja*. Tako je nastao tzv. *kombinovani pejzaž luka* (engl. arch combiscape), koji se sastoji od dva trougla, pri čemu gornji predstavlja tempo, donji dinamiku, horizontalna osa vreme, svetle mrlje poklapanje sa uzlaznim lukovima, a tamne mrlje poklapanje sa silaznim lukovima. Ilustracija 19 (preuzeta sa zvanične stranice internet prezentacije CHARM-a) predstavlja vizuelizaciju Nejgauzovog snimka Šopenove Mazurke op. 63 br. 3 iz 1955. godine, kao savršen primer lučnog fražiranja od strane predstavnika ruske pijanističke škole (u skladu sa već navedenim zaključkom istraživanja) – bilateralne simetrije i usklađenosti tempa i dinamike (CHARM, 2009c; Cook, 2009b, str. 238).



Ilustracija 19 Kombinovani pejzaž Nejgauzovog izvođenja Šopenove Mazurke op. 63 br. 3



Kad smo kod određene pijanističke škole, interesantno je istaći da je moguće grafički predstaviti i odnos između više različitih snimljenih izvođenja iste kompozicije – u vidu *korelacione mreže* (engl. correlation network). Kao primer, još jednom koristim Kukovu analizu Šopenove Mazurke op. 68 br. 3 i njegov matriks Pirsonove korelacije za 20 različitih izvođenja (Ilustracija 20) koji (različitim bojama) prikazuje stepen sličnosti među izvođenjima, na osnovu prosečnog tempa. Ipak, naivno je donositi neke ozbiljnije zaključke samo na osnovu matematičkih proračuna prosečnog tempa i odnosa između dve serije brojeva, kako je i sam Kuk naglasio (CHARM, 2009c; Cook , 2007b, str. 201).

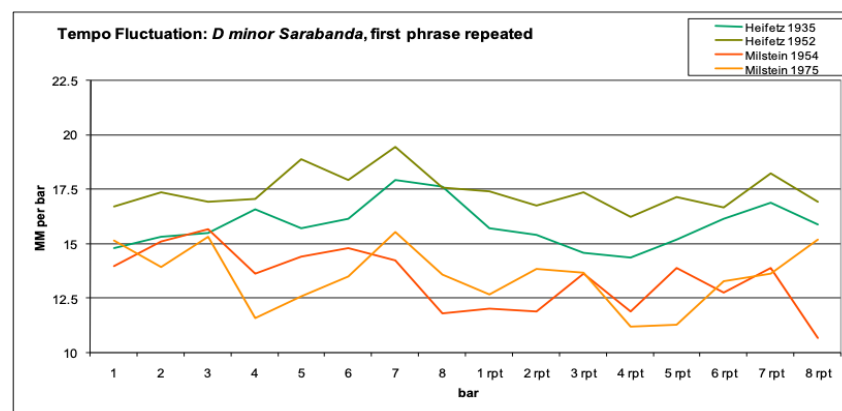


Ilustracija 20 Korelaciona mreža izvođenja

Kao što možemo da primetimo, kvantitativni pristup analizi izvođenja prilično je razvijen u muzikologiji i uglavnom podrazumeva statističku analizu i grafički prikaz tempa. Tempo je izuzetno važan parametar za proučavanje izvođenja, ali moramo da vodimo računa o tome da on sam (a naročito ne prosečan tempo!) ne daje potpunu sliku o nekom izvođenju bez analize ostalih parametara (poput ritma i dinamike), mada se neki i dalje uspešno opiru empirijskoj analizi (poput tembra i artikulacije). Ipak, tempo je izvođački parametar koji je najprisutniji u savremenim istraživanjima izvođenja – vrlo verovatno i zato što je najlakše i najpouzdanije merljiv, što je delom i direktna posledica stepena razvoja računarske tehnologije

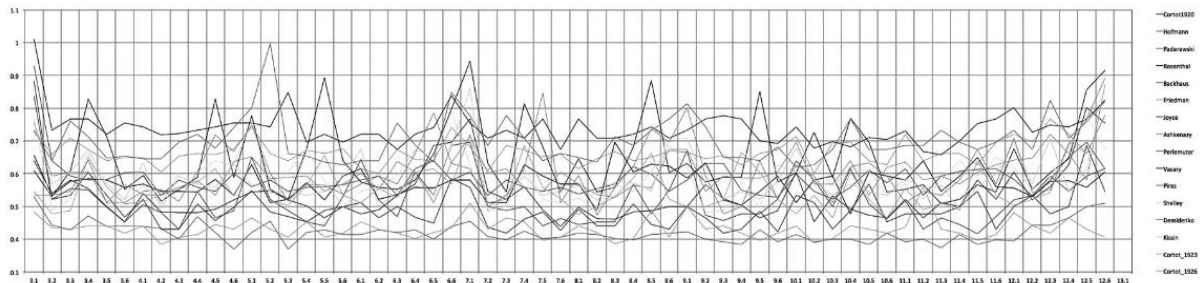
i odgovarajućih programa. Imajući to u vidu, priključujem se retoričkom pitanju Lič-Vilkinsona – da li mi zapravo istražujemo (*samo*) ono što nam računarski program (SV) omogućava i dozvoljava ili koristimo računarski program da bismo istražili upravo ono što želimo (Vollmer, 2021, September 27, 35:00–35:25)?

Brojna istraživanja fokusirana su na merenje ekspresivnog tajminga na nivou celog takta ili svakog pojedinačnog *udarca* (tzv. dobe) u taktu – i to najčešće korišćenjem metode *tapkanja uz* (engl. tap along) muziku, kako bi se (pomoću računara) precizno izmerilo vreme između udaraca. Kao rezultat ovakve metode (inače najčešće korišćene od strane muzikologa) može da se dobije grafički prikaz tajminga od takta do takta, odnosno, od udarca do udarca unutar takta. Najveća mana ovakvog (Sapovim rečima) *obrnutog dirigovanja* (engl. reverse conducting) jeste činjenica da nije u potpunosti pouzdan, budući da zavisi od preciznosti istraživača. Naime, ne meri se određena karakteristika zvuka, već naš fizički odgovor na njega – tapkanje zahteva koordinaciju uha i ruke, na osnovu predviđanja i reakcije istraživača na muziku. Ono što je dobro jeste da odstupanja nisu kumulativna i mogu biti prilično zanemarljiva na nivou celog takta. Ipak, u prethodne dve decenije, ova metoda veoma je napredovala zahvaljujući programima poput SV-a (koji omogućava naknadno korigovanje rezultata, pri normalnoj ili usporenoj reprodukciji muzike) ili *BeatRoot*-a (koji omogućava automatsko beleženje otkucaja i njihovu naknadnu korekciju; Cook, 2009b, str. 231–232), tako da je upotreba dijagrama tempa sve učestalija u muzikološkim istraživanjima. Kao primer, predstavljam deo istraživanja Dorotije Fabijan i Ejtana Ornoja (2009, str. 28), koristeći njihov grafički prikaz fluktuacije tempa prve fraze Bahove Sarabande za solo violinu u d-molu, u izvođenju Jaše Hajfeca i Nejtana Milstajna (/Nathan Milstein/; Ilustracija 21).



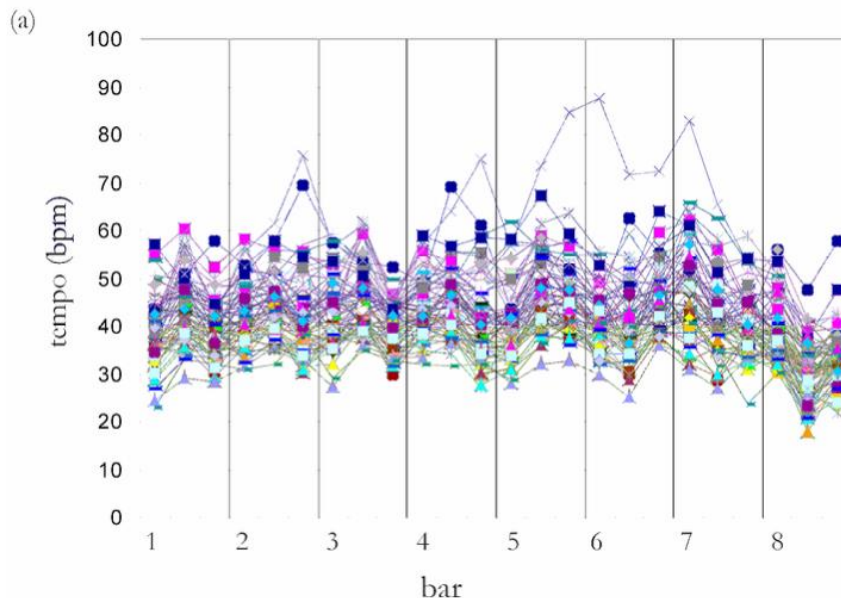
Ilustracija 21 Grafički prikaz fluktuacije tempa u izvođenjima Hajfeca i Milstajna

Mađutim, grafički prikazi nisu uvek najsvrsishodniji u smislu jasnog prenošenja informacija čitaocu, a kao dokaz tome predstavljam i jedan – mogu slobodno da kažem – haotičan (pozajmljeni) primer 16 različitih izvođenja (Ilustracija 22), budući da i sam autor to priznaje (Leech-Wilkinson, 2015, str. 341–343).



Ilustracija 22 Dijagram tempa 16 izvođenja Šopenove *Berseze* u Des duru, op. 57

Kompozitni grafikon Alana Dodsona (Ilustracija 23) – koji prikazuje ekspresivni tajming 64 izvođenja Šopenovog Prelida br. 6 – još je ekstremniji primer. Iako je autor stava da je grafikon dokaz da se većina snimaka kreće u relativno bliskoj paralelnoj formaciji i tako odaje utisak konsenzusa (2011, str. 6–7), moje mišljenje je da u takvoj *šumi* vizuelnih podataka zapravo ne možemo da vidimo pojedinačno *drvo* (tj. izvođenje), te da takav prikaz gubi svaki smisao.



Ilustracija 23 Dijagram tempa 64 izvođenja Šopenovog Prelida br. 6

Da rezimiramo: u svojim empirijskim istraživanjima muzičkog izvođenja, psiholozi i muzikolozi skloni su sistematizaciji, generalizaciji, kategorizaciji, traženju određenih obrazaca, statističkih trendova i donošenju zaključaka na osnovu većih skupova podataka i većeg broja izvođenja. Iako je empirijsko izdvajanje i merenje tajminga i dinamike istraživačima pružilo obilje novih saznanja, to je još uvek samo delimičan prikaz onoga što čini jedno muzičko izvođenje. U tom smislu, pored kvantitativnih metoda, neophodno je uključiti i kvalitativne metode koje mogu biti od izuzetnog značaja za istraživanje karakteristika koje nisu podložne kvantitativnoj analizi – poput širih društvenih dimenzija izvođenja (npr. afekta, odnosa između muzičara itd). Štaviše – kako je Mine Dogantan-Dak (2008a) primetila – iako je empirijska muzikologija zasnovana na snimcima muzičkih izvođenja (a muzičko izvođenje predstavlja jezik za sebe), prioritet je dat diskurzivnom znanju nad muzičkim. Izvođači još uvek nemaju značajniju ulogu u istraživanjima i proizvodnji znanja, mada bi njihova perspektiva o kognitivnim/afektivnim dimenzijama stvaranja muzike bila presudna u proučavanju izvođenja. Stoga, neophodno je uključiti diskurs izvođača u istraživanja – kako lingvističku (verbalnu), tako i nelingvističku (muzičku) komponentu – jer jedino na taj način možemo da otkrijemo ono što inače ne bi bilo artikulirano u disciplini (str. 294–304). Ipak, uprkos određenim nedostacima, možemo da zaključimo da su empirijske metode sve prisutnije u savremenim istraživanjima muzičkog izvođenja i da – imajući u vidu sve veće skupove i tipove podataka – svakako pomeraju granice onoga što je (bilo) moguće ispitati.

Nakon kratkog uvodnog pregleda uticajnih empirijskih istraživanja muzičkog izvođenja – koji je dočarao kompleksnost ove prakse – fokus u poslednjem potpoglavlju usmeravam na istraživanje pijanističkih izvođenja<sup>293</sup> i tako disertaciju završavam sopstvenom empirijskom analizom muzičkog izvođenja.

---

<sup>293</sup> Kako je Klark (2004) razjasnio, klavir se pokazao kao veoma zahvalan instrument za potrebe empirijskih istraživanja, pa ne čudi što većina istraživača za fokus ima baš pijanistička izvođenja – kako iz tehničkih razloga, tako i zbog koordinacije ruku, raznovrsnog repertoara za solo instrument, perkusivnog karaktera instrumenta (koji omogućava preciznu analizu), fizičke odvojenosti izvođača od instrumenta (što omogućava lakša merenja; str. 78) itd.

### 3.1. Empirijska analiza muzičkog izvođenja

*Glen Guld, „najveći interpretator Baha”. Glen Guld je pronašao svoj pristup Bahu i, sa ove tačke gledišta, on zaslužuje svoju reputaciju. Čini mi se da je njegova glavna zasluga na nivou zvučnosti, zvučnosti koja upravo Bahu najviše odgovara. Ali, po mom mišljenju, Bahova muzika zahteva više dubine i strogoće, dok je kod Gulda sve malo previše briljantno i površno. Iznad svega, on ne svira sve reprize i to je nešto što zaista ne mogu da mu oprostim. To sugerise da on zapravo ne voli Baha dovoljno.<sup>cx1</sup>*  
Svjatoslav Rihter (Monsaingeon, 2002, str. 197, prevela JM)

Poslednje potpoglavlje doktorske disertacije posvećujem analizi snimaka *Italijanskog koncerta*<sup>294</sup> Johana Sebastijana Baha, u izvođenju Svjatoslava Rihtera i Glena Gulda. Za razliku od psihologa i muzikologa – koji su skloniji traženju i otkrivanju tendencija i obrazaca, ali i sistematizovanju, klasifikovanju i izvođenju opštih zaključaka na osnovu većeg broja izvođenja – ja akcenat stavljam na estetska svojstva i individualnost malobrojnih interpretacija. Cilj mog istraživanja jeste da kroz identifikaciju i analizu merljivih i nemerljivih parametara ekspresivnosti<sup>295</sup> izvođenja i izvedbi (kako koncertnih, tako i studijskih)<sup>296</sup> dodatno argumentujem ontološki okvir koji sam ponudila u potpoglavlju 2.3.2. Drugim rečima, pomenuti primeri služe mi kao dokaz da muzičko delo nikada nije (u svojoj celosti) otelovljeno u partituri, već svaka interpretacija (u fuziji s partiturom) stvara novu izvedbu kao svojevrsnu verziju muzičkog (((dela))). Podrazumevajući da se svi izvođači i sva izvođenja međusobno razlikuju, ja akcenat stavljam na istraživanje razlika u interpretacijama odabrane kompozicije – odnosno, pokušavam da odgonetnem u kojoj meri se izvođenja iste kompozicije međusobno razlikuju i kako te razlike možemo precizno da izmerimo i opišemo. Budući da u istraživanje ne mogu da uključim *glas* odabranih izvođača – u smislu njihovog verbalnog jezika – ja uključujem njihov umetnički glas tako što analiziram njihov muzički jezik iz ugla

---

<sup>294</sup> *Italijanski koncert* BWV 971 (nem. Concerto nach Italiänischen Gusto, tj. *koncert u italijanskom stilu*) komponovan je za čembalo sa dva manuala, a objavljen je 1735. godine u drugoj svesci Bahove zbirke klavirskih vežbi (nem. Clavier-Übung II), uz Francusku uvertiru. Ovaj koncert – galantnog stila – ima trostavačnu formu kontrastirajućih stavova (brz-spor-brz), pri čemu su prvi i treći stav pisani u *ritornello*, a drugi stav u *arioso* stilu. Bah je iskoristio kontrastirajuće dinamičke oznake *forte* i *piano* da bi orkestarski zvuk – tzv. *concerto grosso (tutti) suprotstavio* solisti ili grupi solista (*concertino*) – u italijanskom maniru.

<sup>295</sup> Dorotija Fabijan i Emeri Šubert (/Emery Schubert/; 2014) pristupaju definisanju pojma ekspresivnosti i kategorizaciji nekoliko vrsta ekspresivnosti iz perspektive slušalaca – razlikujući aspekt *sadržaja* (engl. content; emocionalne ili čisto muzičke ekspresije), *sloja* (engl. layer; kompozicione ili izvođačke ekspresije) i *dimenzija* ekspresivnosti kao kombinacija sadržaja i sloja (engl. dimensions; npr. stila izvođačkog sloja, tj. izvođenja sadržaja muzičke ekspresivnosti; str. 298).

<sup>296</sup> Kao što je u potpoglavlju 2.4.2. već bilo reči, koncertna izvođenja, snimci koncertnih izvođenja i studijski snimci predstavljaju različite kategorije izvođenja; štaviše, ni uticaji tehnologije i inženjera zvuka na izvođenja i izvedbe (kao njihove krajnje proizvode) nisu zanemarljivi, ali to nije predmet ove analize.

(nekadašnjeg) izvođača. Kroz uporednu auditivnu i softverski-potpomognutu analizu određenih karakteristika izvođenja, fokus u istraživanju stavljam na performativnost muzičkog izvođenja u smislu umetničkih iskaza koje izvođači stvaraju tokom procesa izvođenja.

*Zašto Bah?* – Baha sam izdvojila podstaknuta podelom Stivena Dejvisa (1991, 2001) na „debeli” (engl. thick) i „mršava” (engl. thin) muzička dela – dok su prva „nagojena” detaljnijim uputstvima za izvođenje, potonja su manje-više čiste zvučne strukture koje nude neuporedivo više različitih mogućnosti za interpretaciju (str. 37; str. 20). S obzirom na to da u Bahovim manuskriptima (uglavnom) nema oznaka za tempo, artikulaciju, pa najčešće ni dinamiku – upravo za one elemente koji suštinski doprinose konačnom zvučnom obličju same muzike – čak i strogo poštovanje partiture omogućava nepregledno raznovrsno interpretativno polje. Upravo zbog toga, debata po pitanju *ispravnog* interpretiranja Bahove muzike već decenijama ne jenjava. Mada su se pristupi i stavovi suprotstavljenih strana vremenom menjali, među muzikolozima i istorijski informisanim izvođačima – HIPsterima (čiji su argumenti zasnovani na proučavanju traktata pomenutih u potpoglavlju 2.1.1 i već predstavljeni u potpoglavlju 2.1.2) – postoji određeni konsenzus po pitanju izvođenja barokne muzike. Uopšteno govoreći – mejnstrimeri su skloniji *legato* sviranju, lirsko-melodijski-orijentisanom pristupu i lučnom fraziranju, uz slobodniju upotrebu (desnog) pedala<sup>297</sup>, pri čemu se kontrapunktski karakter postiže uglavnom dinamičkim sredstvima. Nasuprot tome, HIPsteri teže kvalitetu *govora* (a ne *pevanja*). Prema njima, osnovni nivo jačine je *forte* (i to konstantan tokom celog dela), a tiše epizode imaju dekorativnu ulogu. Dok su pojedini autori stava da je *crescendo* i *decrescendo* gradacija dozvoljena (ističući značaj vokalne i gudačke muzike u baroku), zagovornici *terasaste dinamike* (engl. terraced dynamics) svoje stavove zasnivaju na karakteristikama baroknih instrumenata (prvenstveno čembala i orgulja). Možemo da kažemo da je u osnovi HIPsterskog stila ritmizovana, lokalno iznijansirana interpretacija, s akcentom na harmoniji, jasno definisanoj artikulaciji, naglašenom pulsu i ekspresivnoj akcentuaciji, uz umerenu upotrebu (desnog) pedala, dok se kontrapunktski karakter postiže ne toliko dinamičkim sredstvima, koliko pažljivo isplaniranom artikulacijom. Na taj način, krajnji rezultat ima karakter *živahne razigranosti*, a ne *ozbiljnog intelektualizma* (Fabian, 2014, str. 68;

---

<sup>297</sup> Mada je upotreba desnog pedala kao izražajnog sredstva jedinstvena za svakog pojedinačnog pijanistu, ona nije bila mnogo u fokusu dosadašnjih empirijskih istraživanja izvođenja.

2015b, str. 203; 2017, str. 124–128).<sup>298</sup> Neizbežno, tema sviranja barokne (pa samim tim i Bahove) muzike na savremenom klaviru predstavlja pravu okosnicu debata – između onih autora koji izvođače podsećaju na *činjenicu* da sviraju na *pogrešnom* instrumentu i autora koji ističu sličnosti klavikorda<sup>299</sup> i klavira, pozivajući izvođače da pokušaju da *ožive* stil, a ne da imitiraju određene karakteristike tadašnjih instrumenata (ipak ograničenih mogućnosti). Imajući sve to u vidu, cilj mi je da – na primeru *mršavosti* Bahove kompozicije – analiziram i prikažem performativnu *moć* odabranih pijanista da na *pogrešnom* instrumentu, ali kroz ličnu autentičnost, *ožive* odabrano (((delo))).

*Zašto Rihter i Gulda?* – Reflektore usmeravam na Rihtera i Gulda kao paradigmatičke primere *zapadnog* i *istočnog* pijanizma XX veka. Kao savremenici, oni su svoje izvođačke karijere gradili u isto vreme<sup>300</sup> – kada je diskografska industrija bila u povoju – mada su imali suprotne pristupe izvođenju i snimanju. Dok je Rihter prezirao tonski studio i bio jedan od najznačajnijih koncertnih pijanista XX veka – kao predstavnik delo-virtuoza (detaljnije u potpoglavlju 2.4.1) budući da je uvek naglašavao neophodnost poštovanja muzičkog dela i notnog zapisa, Gulda je napustio koncertni podijum i bio jedan od najznačajnijih studijskih pijanista XX veka – kao začetnik medijskog pijanizma i tehnološke virtuoznosti koji je težio stvaranju savršene izvedbe. Činjenica da njihove pijanističke karijere pripadaju eri *homogenosti*

---

<sup>298</sup> Kako su snimci i istraživanja muzičkog izvođenja pokazali, ritmičku fleksibilnost ranijih generacija sredinom XX veka zamenila je sklonost izvođača ka doslovnom (ritmički tačnom i ujednačenom) interpretiranju Bahove muzike, bez diferencijacije između *jakih* i *slabih* delova takta, pri čemu je *rubato* uglavnom bio ograničen samo na odvajanje glavnih strukturalnih jedinica, tj. na krajeve fraza (Fabian & Ornoy, 2009, str. 18). Ipak, ranih 1990-ih godina, ovaj trend je počeo da se menja, tako da izvođači (i HIPsteri i mejnstrimeri) sve više pokazuju ritmičku fleksibilnost (naglašavaju važnost melodijskog i harmonskog materijala u odnosu na ritmičku preciznost), a *rubato* je često ključno sredstvo za oblikovanje muzike (Sung & Fabian, 2011, str. 26, 30).

<sup>299</sup> Postoje indicije da je klavikord bio Bahov omiljeni instrument upravo zato što je omogućavao veću ekspresivnost i dinamičku iznijansiranoost od čembala, što pojedine autore navodi na zaključak da je izvođenje njegove muzike na klaviru ne samo *muzički zadovoljavajuće*, već i *istorijsko* (Fabian, 2017, str. 240).

<sup>300</sup> Mada je Rihter rođen mnogo pre Gulda i preminuo značajno posle njega, njihovi počeci se vezuju za 1930-e i 1940-e godine, budući da je Gulda (kao *čudo od deteta*) već u svojoj desetoj godini upisao Konzervatorijum za muziku u Torontu, dok je Rihter uglavnom bio samouk do svoje dvadeset druge godine, kada je primljen na Moskovski konzervatorijum.

izvođenja i opšte globalizacije stilova,<sup>301</sup> bila je dodatni motiv da upravo na njihovim primerima analiziram individualne interpretativne različitosti izvođača.

*Zašto Italijanski koncert?* – U traganju za najadekvatnijim muzičkim primerom za uporednu analizu muzičkih izvođenja – tj. za Bahovim delima koja su i Rihter i Guld izveli i snimili više puta (kako bih mogla da poredim ne samo izvođenja različitih pijanista, već i različita izvođenja istog pijaniste) – izdvojio se *Italijanski koncert*. Kako on nije bio jedina kompozicija u tom suženom izboru, presudila je činjenica da sam deo istraživanja za doktorsku disertaciju obavila upravo u Italiji – u *italijanskom stilu*. Dakle, u podrazumevanoj naučnoj objektivnosti – koja dominira poglavljima i stranicama do sada – dozvolila sam sebi momenat lične subjektivnosti koji na najadekvatniji način upotpunjuje i *zaokružuje* ovu disertaciju. Uostalom, muzika je umetnost koja zahteva subjektivnost, što analizom različitih izvođenja u tekstu i dokazujem. Određenu dozu objektivnosti zadržala sam izborom notnog izdanja – budući da originalni rukopis (autogram, manuskript) *Italijanskog koncerta* nije sačuvan, svoju analizu zasnivam na istorijski i muzikološki utemeljenom *Urtextu* (J. S. Bach, 1735/1970).<sup>302</sup> Za muzičke primere odabrala sam snimke sa početka i sa kraja Rihterove i Guldove karijere: tri snimka Rihterovih koncertnih izvođenja – u Moskvi oktobra 1948. godine (Urania, 2002 – SP 4208), u Turenu juna 1991. godine (Stradivarius, 1991 – 33323) i u Nojmarktu novembra 1991. godine (Decca, 1993 – 475 8634); i dva Guldova studijska snimka – iz 1959. godine (Columbia, 1960 – ML 5472) i 1981. godine (Sony Classical, 2012).

*Kako?* – Vrlo je nezahvalno opisivati muzičko izvođenje, individualna interpretativna rešenja i doživljaj prilikom slušanja, budući da se svaki pokušaj svede na subjektivnu deskripciju kojoj nedostaje objektivna analitičnost. Iako mnogo toga možemo da saznamo i zaključimo o određenom muzičkom izvođenju samo na osnovu pažljivog slušanja, upotreba računara u te svrhe otvara potpuno nove mogućnosti. Kao što sam predstavila u uvodnom delu

---

<sup>301</sup> Imajući u vidu izvođačke stilove (i unutar njih ritam, tempo, dinamika i tembr), muzikolozi uglavnom period pre 1940-ih smatraju *erom raznolikosti*, a drugu polovinu XX veka *erom homogenosti* izvođenja, tj. *opšte globalizacije stilova* (koju karakterišu suptilnost i umerenost, sporija tempa, intenzivniji ton, ujednačen metrički puls itd), usled međusobnih uticaja mejnstrimera i HIPstera kao posledice razvoja diskografske industrije. Ipak od kasnih 1980-ih i ranih 1990-ih godina ponovo je uočljiv širi spektar pristupa izvođenju, što je svojstveno preovlađujućem postmodernom stanju poslednje decenije XX veka (Fabian, 2014, str. 58, 62; Fabian & Ornoy, 2009, str. 1; Sung & Fabian, 2011, str. 20).

<sup>302</sup> *Urtext* izdanje korišćeno za analizu *Italijanskog koncerta* izdato je od strane nemačke izdavačke kuće G. Henle Verlag, specijalizovane za *Urtext* izdanja, koja je kao izvor koristila prvi otisak kompozicije, revidiran od strane samog Baha (Henle, n.d.).



ovog poglavlja, proteklih godina je uočljiv porast metoda poluautomatskog i automatskog prikupljanja podataka o tempu, dinamici i ekspresivnom tajmingu izvođenja (do nivoa pojedinačnih nota). Na taj način, veoma je olakšana uporedna analiza snimaka. Stoga, (i pored određenih manjkavosti ovakvog pristupa) domaćoj stručnoj i umetničkoj javnosti želim da približim mogućnosti korišćenja novih tehnologija u svrhu boljeg razumevanja muzičkog izvođenja kao fenomena. Za prikupljanje podataka o tempu i tajmingu – kako na nivou takta, tako i na nivou svakog zasebnog udarca u taktu – koristim SV i odgovarajući *BeatRoot* dodatak – preciznije, već pomenutu metodu tapkanja uz slušanje muzike, praćenu procesom ručnog ispravljanja dobijenih rezultata radi što veće preciznosti (kako pri normalnoj brzini, tako i pri usporenom reprodukovanju snimka). Dobijeni podaci su osnova za određivanje tempa i jačine (tj. dinamike) različitih izvođenja, ali i za potrebe vizuelizacija, štaviše, za detaljne analize različitih skupova podataka. Softver koristim isključivo za analizu proverljivih parametara poput tempa i dinamike, dok za potrebe analize ekspresivnog tajminga, tembra, artikulacije<sup>303</sup> i afekta kombinujem perspektive *fokusiranog slušanja* (engl. *focused listening*; Leech-Wilkinson, 2009b, par. 20–21), tj. *muzikološkog slušanja* (engl. *musicological listening*; Cook, 1990, str. 154) i *stručnog izvođačkog slušanja* (engl. *expert performerly listening*; Doğantan-Dack, 2008b, str. 6).<sup>304</sup> Ukrštajući tako svoje uloge teoretičarke-u-nastajanju i pijanistkinje-u-nestajanju (uz *quasi insajderski* pristup temi) – istraživanjem izvođenja „za” istraživanje o izvođenju – dajem lični doprinos razvoju discipline studija o muzičkom izvođenju u nas.

## §

Već na osnovu prvog slušanja Rihterovih izvođenja i Guldovih izvedbi,<sup>305</sup> ali i letimičnog pogleda na njihove grafičke prikaze, jasno je da je reč o veoma različitim muzičarima. Imajući to u vidu, u daljem tekstu dajem detaljniji prikaz onoga šta su zapravo

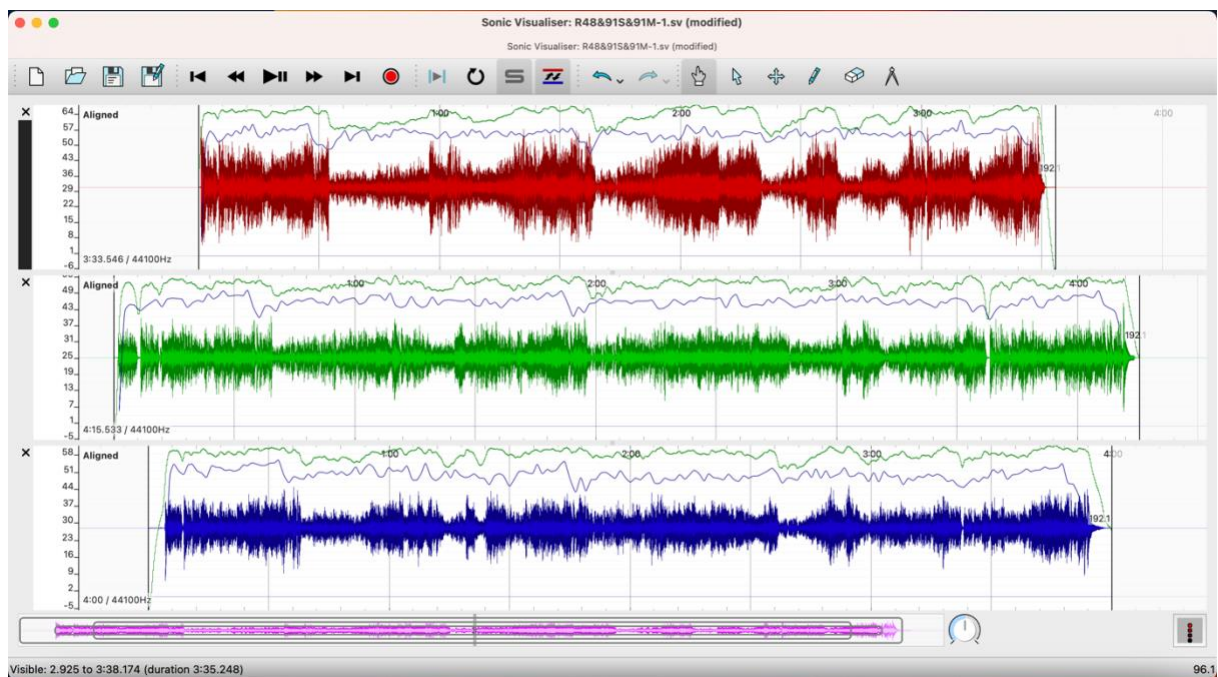
---

<sup>303</sup> U muzici, pojam *artikulacija* obično se odnosi na način izvođenja nota (npr. *legato*, *staccato*, *marcato*, *sforzato*, *tenuto* itd), ali u kontekstu performativnosti muzičkog izvođenja posebno želim da istaknem šire, nemuzičko značenje reči, a to je *iskazivanje*, *izgovaranje*.

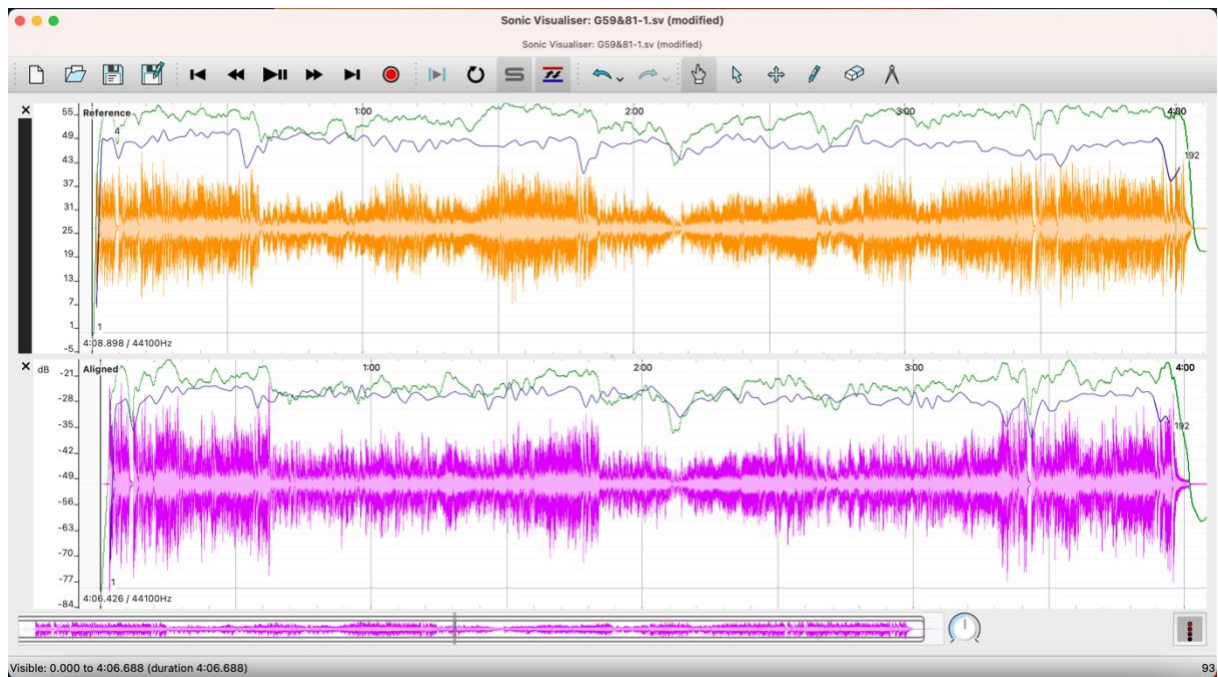
<sup>304</sup> Još u VI veku, antički filozof Boetije (Anicius Manlius Severinus Boethius) napravio je razliku između pojmova *cantor* ili *poeta* (izvođač ili kompozitor) i *musicus* (učeni slušalac sposoban za kritičko mišljenje; Cohen, 2002, str. 535).

<sup>305</sup> U tekstu dosledno naglašavam razliku između pojmova *izvođenje* (glagolske imenice nastale od nesvršenog, imperfektivnog glagola) i *izvedba* (glagolske imenice nastale od svršenog, perfektivnog glagola) – detaljno razjašnjenih u potpoglavlju 2.2.1 – kako bih istakla razlike između Rihterove i Gulдове filozofije i poetike: između favorizovanja koncertnog izvođenja (procesa) i snimka (proizvoda).

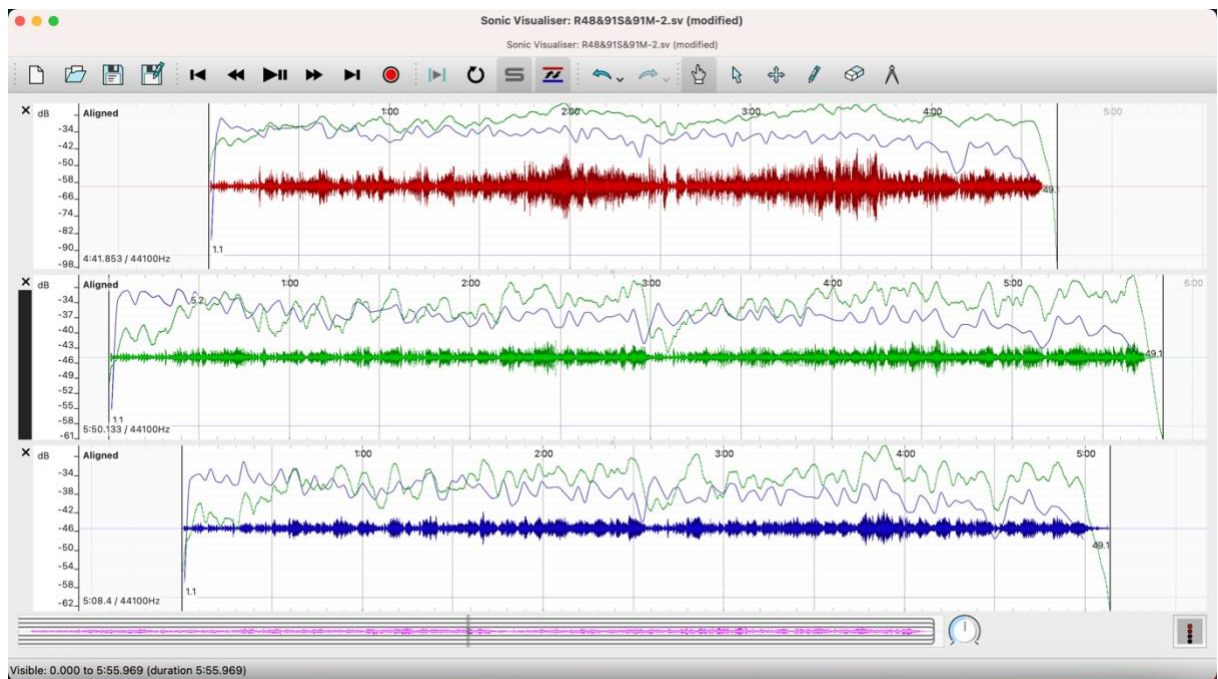
radili tokom izvođenja, tj. kako su oblikovali svoje muzičke iskaze. Bukvalno prepričavanje muzičkog toka od takta do takta bilo bi suviše banalno, tako da fokus u daljem tekstu usmeravam na određene specifičnosti (ne)čujne uhom i (ne)vidljive okom. Ilustracije 24–29 predstavljaju vizuelizacije sva tri stava Bahovog Italijanskog koncerta. Umesto možda rafiniranijih *Excel* grafikona, koristim snimke svog ekrana (engl. screenshots) napravljene tokom procesa rada u programu SV, budući da on pruža sadržajnije grafičke prikaze sinhronizovanih izvedbi (uključujući i zvučni talas koji nam je svima poznat). Radi veće preglednosti, u svim vizuelizacijama dosledno koristim nekoliko boja za prikaz zvučnog talasa: crvenu boju za Rihterovo izvođenje iz 1948. godine, zelenu za njegovo izvođenje iz juna 1991. godine, teget za izvođenje iz novembra 1991. godine, dok narandžasta boja predstavlja Guldovu izvedbu iz 1959. godine, a ljubičasta njegovu izvedbu iz 1981. godine. Osim toga, teget kriva prikazuje fluktuacije tempa, a zelena promene u jačini zvuka – tj. dinamici. Ovim ilustracijama vratiću se i kasnije u tekstu.



Ilustracija 24 Grafički prikaz tri Rihterova izvođenja I stava

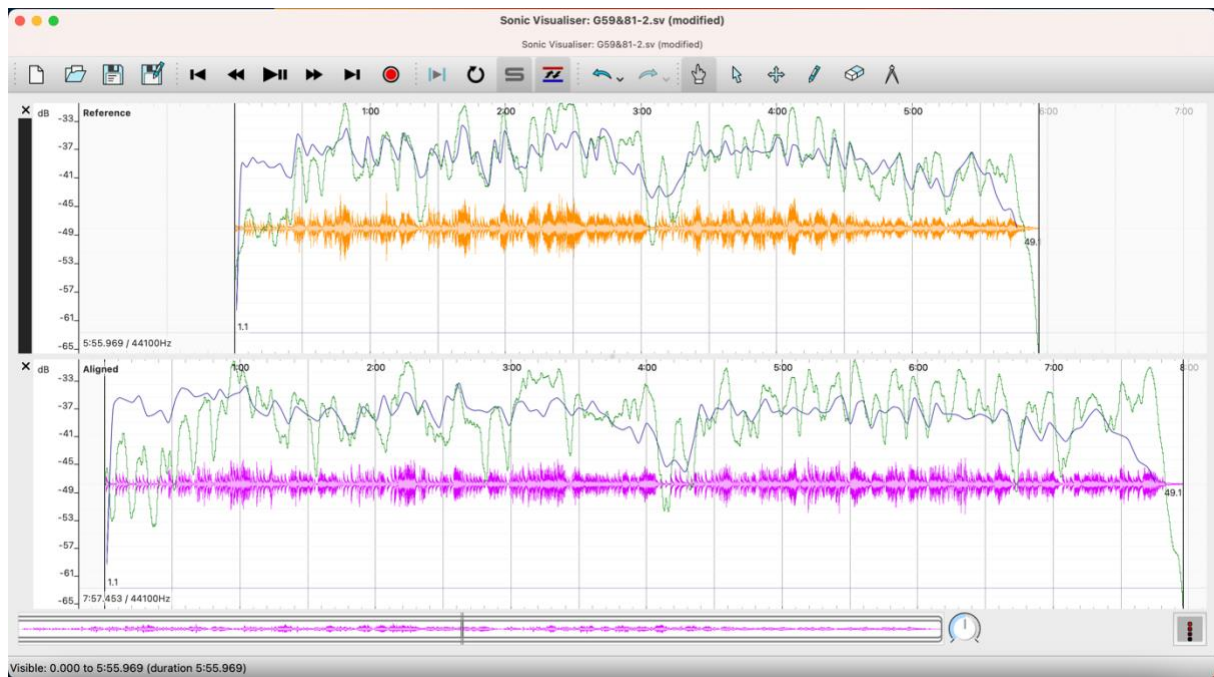


Ilustracija 25 Grafički prikaz dve Guldove izvedbe I stava

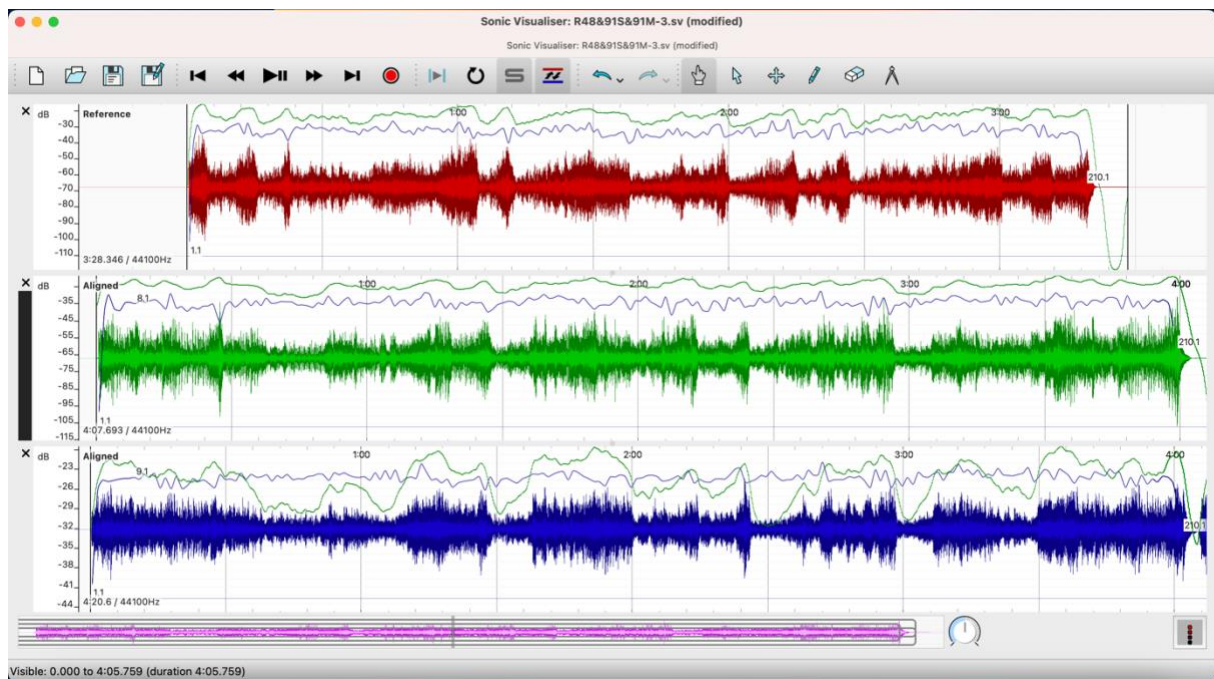


Ilustracija 26 Grafički prikaz tri Rihterova izvođenja II stava

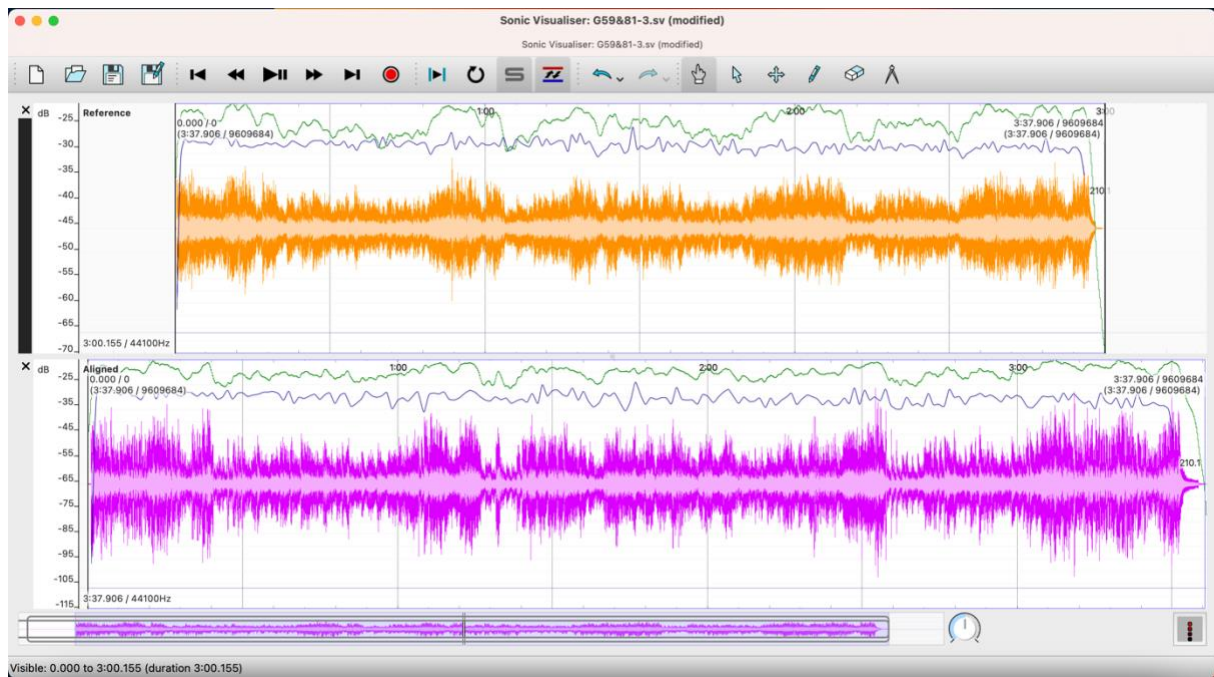




Ilustracija 27 Grafički prikaz 2 Guldove izvedbe II stava



Ilustracija 28 Grafički prikaz tri Rihterova izvođenja III stava

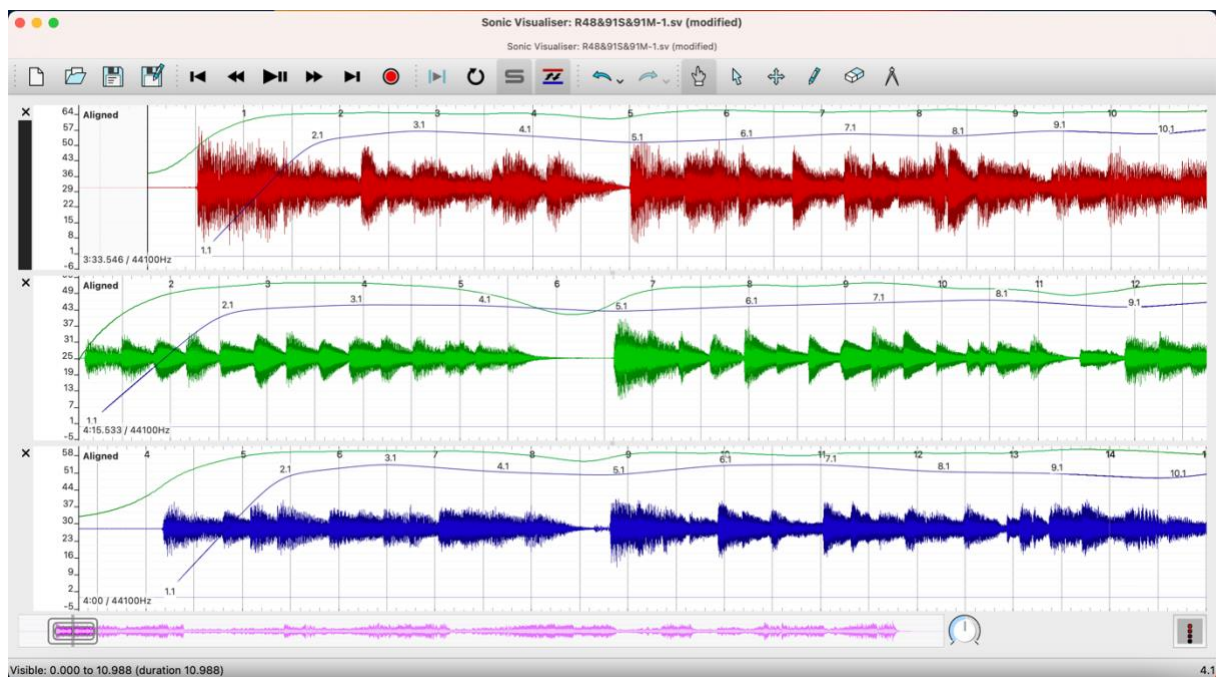


Ilustracija 29 Grafički prikaz dva Gulдове izvedbe III stava

Očekivano, sva pojedinačne performativne interpretacije se (manje ili više) razlikuju – kako između dvojice pijanista, tako i različite izvedbe istog pijaniste – kako po pitanju tempa, tako i po pitanju dinamike. Iako *sabijenih* informacija, ovakvi prikazi iz *ptičje perspektive* pružaju podatke od značaja za uporednu analizu na nivou celog stava – obrise fražiranja, kao i opseg tempa i dinamike. Na osnovu ilustracija, možemo lako da uočimo neke osnovne karakteristike, tj. *skelet* izvođenja. Dužina zvučnog talasa nam govori da su Rihterova izvođenja sva tri stava iz 1948. značajno brža od dva izvođenja iz 1991. godine. Gulдове izvedbe prvog stava su skoro istog tempa, dok su izvedbe drugog i trećeg stava iz 1981. godine značajno sporije od onih iz 1959. godine. Slično tome, Rihterova izvođenja trećeg stava iz 1991. godine maltene su istog tempa, oba sporija od izvođenja iz 1948. godine. Što se unutarstavačne fluktuacije tempa tiče, vidljiva je velika sličnost među sukcesivnim izvođenjima/izvedbama istog pijaniste, dok su razlike u dinamičkom opsegu i nijansiranju neuporedivo veće. Uopšteno govoreći – na osnovu (zelene) krive koja označava dinamiku – možemo da uočimo da su Gulдове interpretacije sva tri stava ne samo većeg dinamičkog raspona u odnosu na Rihterove, već i većih oscilacija na mikronivou. S druge strane, ako međusobno poredimo samo prikaze tri Rihterove interpretacije, izraženije dinamičke oscilacije vidljive su u izvođenju prvog stava iz 1948. godine, zatim u oba izvođenja drugog stava iz 1991. godine i u izvođenju trećeg stava iz novembra 1991. godine. Iako mogu biti od izvesne (ograničene) koristi, ovi prikazi ne daju

informacije od suštinskog značaja za razumevanje izvođenja. Stoga – sada kada imamo određenu vizuelnu svest o odabranim izvođenjima i osnovnim mogućnostima koje pruža SV – neophodno je da fokusiramo našu pažnju na svaki pojedinačni stav i svako pojedinačno izvođenje, kao i na njihove specifičnosti na mikronivou.

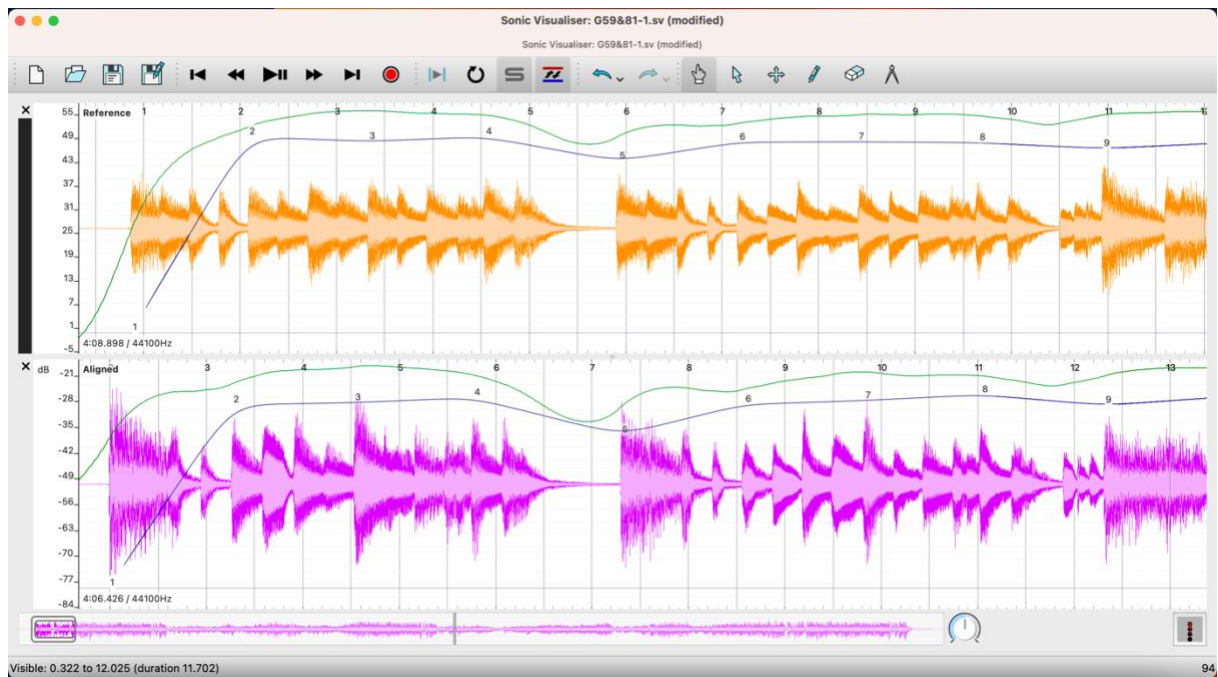
Za svečani karakter prvog stava i *tutti* deonicu (temu), Rihter je u svoja tri izvođenja odabrao tri distinktivna tempa (1948: četvrtina ~110, jun 1991: četvrtina ~84, novembar 1991: četvrtina ~104). Dok je izvođenje iz 1948. godine najbrže od svih (brže i od Guldovih: četvrtina ~96) – *Allegretto* i kao *bez daha*<sup>306</sup> – izvođenje iz juna 1991. godine značajno je sporije i odmerenije (skoro pa *Moderato*). Mada vizuelizacije celih stavova odaju utisak intenzivnije fluktuacije tempa, to je posledica dugačkog muzičkog uzorka i sabijenih fluktuacija na mikronivou; kako je detaljnija analiza pokazala, Rihterova izvođenja i Guldove izvedbe krase prilično ujednačen tempo, što uostalom čujemo pri fokusiranom slušanju, a možemo i da vidimo u Ilustracijama 30 i 31 koje odražavaju prvih osam taktova prvog stava u svih pet izvedbi.



Ilustracija 30 Rihterova izvođenja prvih osam taktova I stava

<sup>306</sup> Ostaje nam samo da se pitamo da li je uzrok tome adrenalin kao posledica koncertnog izvođenja, mladalačka energija ili baš jasan koncept?

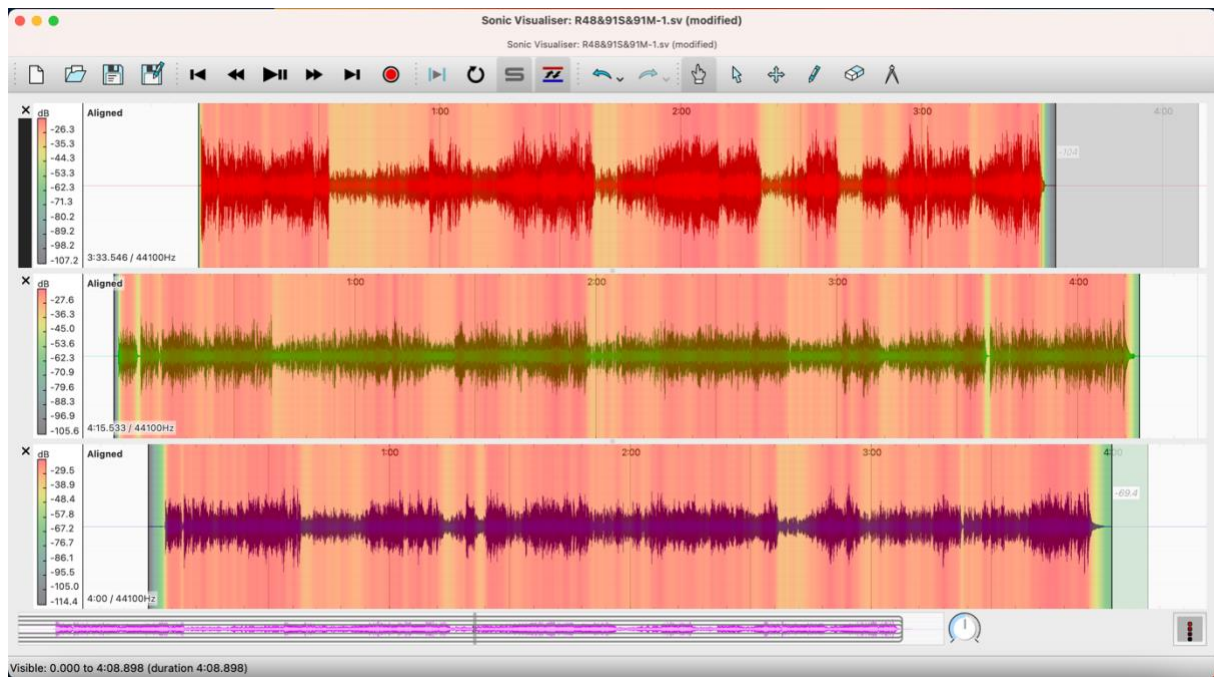




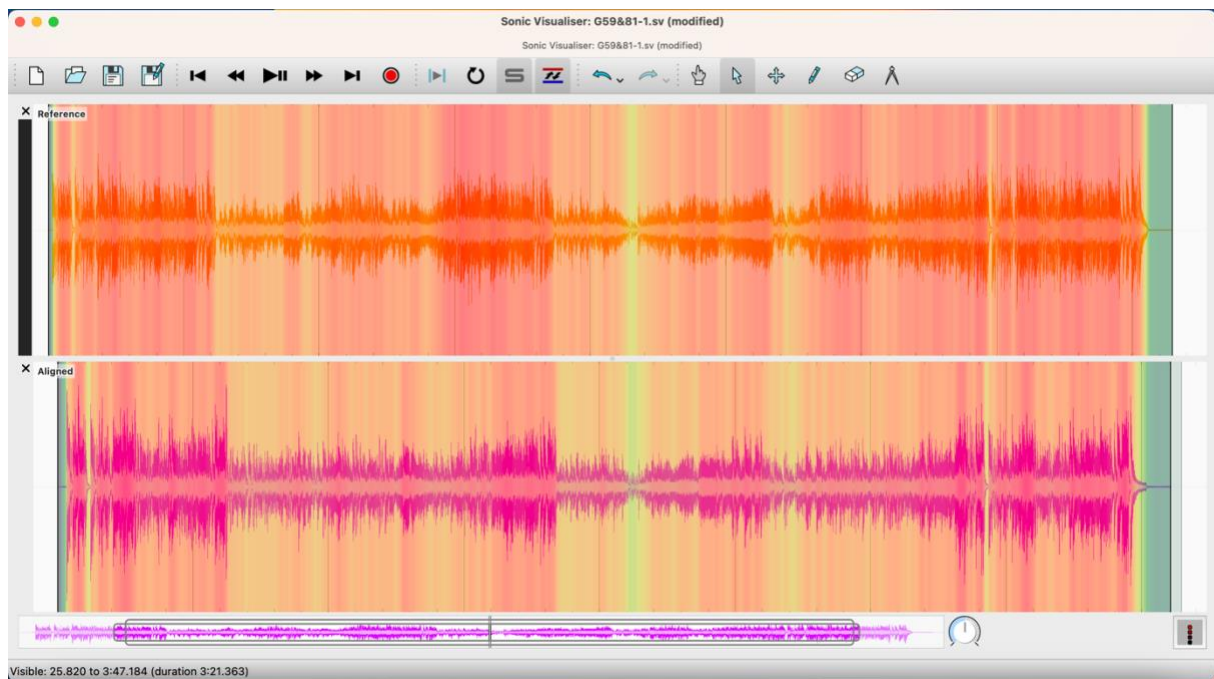
Ilustracija 31 Guldove izvedbe prvih osam taktova I stava

Kao što primeri pokazuju, tempo Rihterovih izvođenja zapravo je toliko ujednačen na mikronivou, da (teget) kriva (koja ga oslikava) naprosto nije kriva, već gotovo prava linija. Kod Gulda je primetniji *rubato*, ali u potpunoj službi fraziranja – na kraju prve i na kraju druge fraze (t. 4 i t. 8). Po završetku prve četvorotaktne fraze, Guld na trenutak zaustavlja muzički tok zarad velikog *udaha* (nem. Luft-pause), dok Rihter (u manjoj meri) to čini samo u izvođenju iz juna 1991. godine (što ilustracije iznad i prikazuju). Uz jasno usmeravanje muzičkog toka ka kraju fraze, slični primeri upotrebe *rubata* uočljivi su u svih pet izvođenja, kao npr. usporavanje pred prvu i drugu epizodu, u vidu pripreme pred kontrastirajuću *solističku* deonicu (tj. *concertino*; t. 27–28 i t. 87–88). Dok je Guld na isti način u izvedbi iz 1981. godine pridao veći značaj poslednjoj pojavi teme (t. 162–163), Rihter je koristio veći *ritenuto* na kraju stava.

I Rihter i Guld koriste umereno-terasastu dinamiku, što nam prikazuju Ilustracije 32 i 33 (pri čemu zelena i žuta boja (pozadine zvučnih talasa) označavaju tišu dinamiku, a crvena jaču). Najizraženiji *forte-piano* kontrasti čujni su i vidljivi u Rihterovom izvođenju iz 1948. godine, dok su izvođenja iz 1991. umerenijeg kontrasta (više *mezzo forte-mezzo piano*). Ipak, izvođenje iz novembra 1991. godine je nešto iznijansiranije na mikronivou, uz veće kontraste u okviru same teme (npr. t. 65–73), ali i povremene postepene *crescendo-decrescendo* promene za potrebe oblikovanja većih strukturnih celina (npr. pred kraj teme).



Ilustracija 32 Terasasta dinamika u Rihterovim izvođenjima I stava



Ilustracija 33 Terasasta dinamika u Guldovim izvedbama I stava

Guld je takođe koristio terasastu dinamiku, ali njegov pristup je značajno iznijansiraniiji na mikronivou (naročito u epizodama, do nivoa šesnaestina). U njegovim izvedbama, početak i kraj stava imaju najjaču dinamiku (*forte*), unutar stava se smenjuju *mezzo forte* i *mezzo piano*,



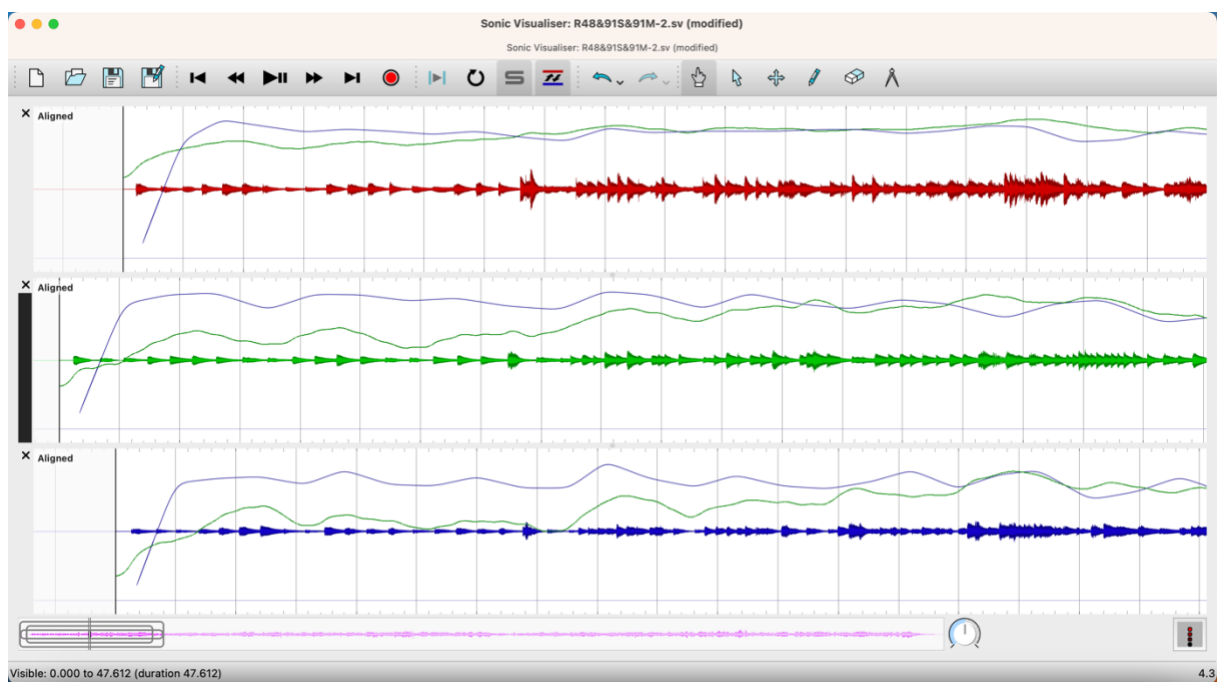
dok *pianissimo* u 103. taktu predstavlja pravi izuzetak (o čemu će biti više reči kasnije u tekstu). Dok je u izvedbi iz 1959. godine uočljiva gradacija pred treću epizodu (t. 129), u izvedbi iz 1981. godine Guld efekat gradacije postiže isticanjem leve ruke.

Najveće individualne razlike uočljive su na nivou artikulacije. U poređenju s Guldom, Rihterove interpretacije su više *pijanističke* – u smislu kontinuiranog legata, duže držanih nota, intenzivnijeg tona, češće upotrebe desnog pedala i dinamičke gradacije (koju je povremeno koristio za potrebe fraziranja). Njegov fokus je na lepoti tona i melodiji gornjeg glasa (u sva tri stava), čak i kada dinamikom pokušava da istakne neki od unutrašnjih glasova. Ipak, izvođenja iz 1991. godine su generalno umerenija u odnosu na izvođenje iz 1948. godine, a primetna je i nešto raznovrsnija artikulacija (pokušaj *détaché* sviranja, doduše pod pedalom).

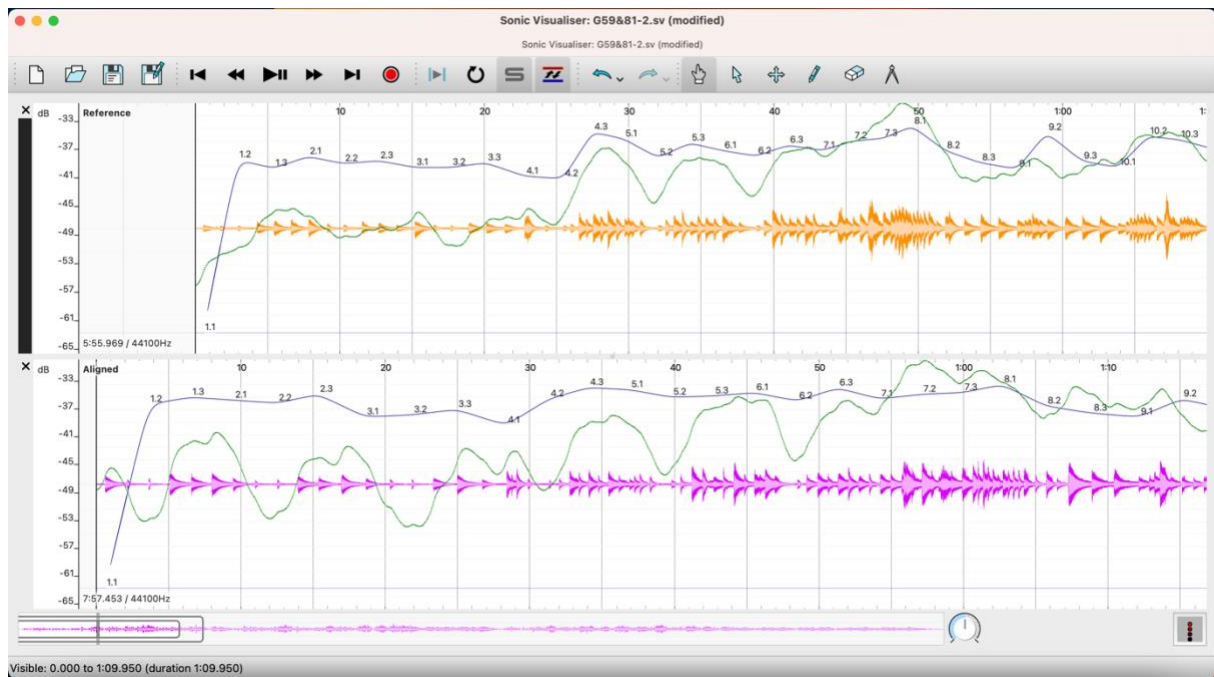
Za razliku od Rihtera čija izvođenja usled veće upotrebe legata i pedala stvaraju utisak *glatkog* – i tako ublažavaju karakter stava – Guld svira energičnije i *življe*. U Guldovim interpretacijama *Italijanskog koncerta* jasno je uočljiva većina karakteristika njegovog izvođačkog stila – pretežno *secco*, odvojenije (*détaché*) i akcentovanije sviranje – *prozračnije* i *razigranije* – uz veoma skromnu upotrebu pedala. I Rihter i Guld najmanje notne vrednosti sviraju kako su napisane – ujednačeno – a ne kao *notes inégales*. Koristeći čitav spektar artikulacionih pristupa (*legato, marcato, staccato, staccatissimo, sforzando* itd), Guld je stvorio izvedbe krajnje prefinjenog zvuka. Kod njega primećujemo još jednu važnu karakteristiku, a to je izuzetna kontrola tona i preciznost po pitanju trajanju nota – za njega su podjednako važni i početak i prestanak zvučanja tona (kao primer navodim skoro naglašeno tačno izdržanu poslednju notu stava, kako bi pauze koje slede iza nje došle do izražaja). Upravo tom raznolikošću artikulacije (a ne dinamičkim sredstvima), on je isticao kontrapunktske linije i detalje u unutrašnjim glasovima – stvarajući osećaj neprestanog dijaloga i čineći obe ruke ravnopravnim – po čemu je, uostalom, bio jedinstven. Iako je na nivou stava primetna terasasta dinamika, Guld je na mikronivou pružio obilje vešto iznijansiranih i suptilnih momenata. Ako uporedimo izvedbe iz 1959. i 1981. godine, potonja je čak ekstremna po pitanju raznovrsnosti artikulacije (više *staccato* nego *détaché*), pri čemu akorde često svira razdvojeno – *arpeggiato*, uz povremeno dupliranje oktava zarad potpunijeg volumena zvuka.

Središnji – molski – stav donosi potpuno drugačije raspoloženje i karakter, zahtevajući nešto veći emocionalni angažman i ekspresivnost izvođača. Skoro beskrajna i čudesna

melodijska linija – protkana ekspresivnim ornamentalnim nitima – neodoljivo podseća na *arioso* ili neku gudačku deonicu, čemu samo dodatno doprinosi *ostinato* bas koji simulira orkestarsku pratnju. Možemo da kažemo da je Rihterovo izvođenje drugog stava u osnovi umereno *romantičarsko* – imajući u vidu intenzivniji ton, kontinuirani *legato* i *rubato*. Tempo je istinski *Andante*, u svakom trenutku podređen melodijskom toku (1948: četvrtina ~33, jun 1991: četvrtina ~30, novembar 1991: četvrtina ~33). Izvođenje iz juna 1991. godine je odmerenije od preostala dva – i u smislu tempa, i u smislu ekspresivnih elemenata, dok je izvođenje iz novembra iste godine najiznijansiranije po pitanju ekspresivnog tajminga i dinamike (što prikazuje Ilustracija 34). Želim posebno da istaknem Rihterovo izvođenje iz juna 1991. godine, kao pravi primer lučnog fraziranja. Kao što možemo da vidimo, tempo i dinamika su usklađeni i imaju manje-više paralelno kretanje (brže-glasnije i sporije-tiše). Ova činjenica zapravo uopšte ne čudi ako imamo u vidu (ranije u tekstu već navedeno) istraživanje Krejga Sapa koji je izdvojio Nejgauzovu interpretaciju kao savršen primer lučnog fraziranja – u skladu sa već navedenim zaključkom istraživanja da je takva interpretativna praksa zapravo odlika predstavnika ruske pijanističke škole druge polovine XX veka. Kao Nejgauzov učenik, Rihter je neretko koristio lučno fraziranje i u preostala dva stava, definitivno češće od Gulda.



Ilustracija 34 Rihterova izvođenja prvih šest taktova II stava

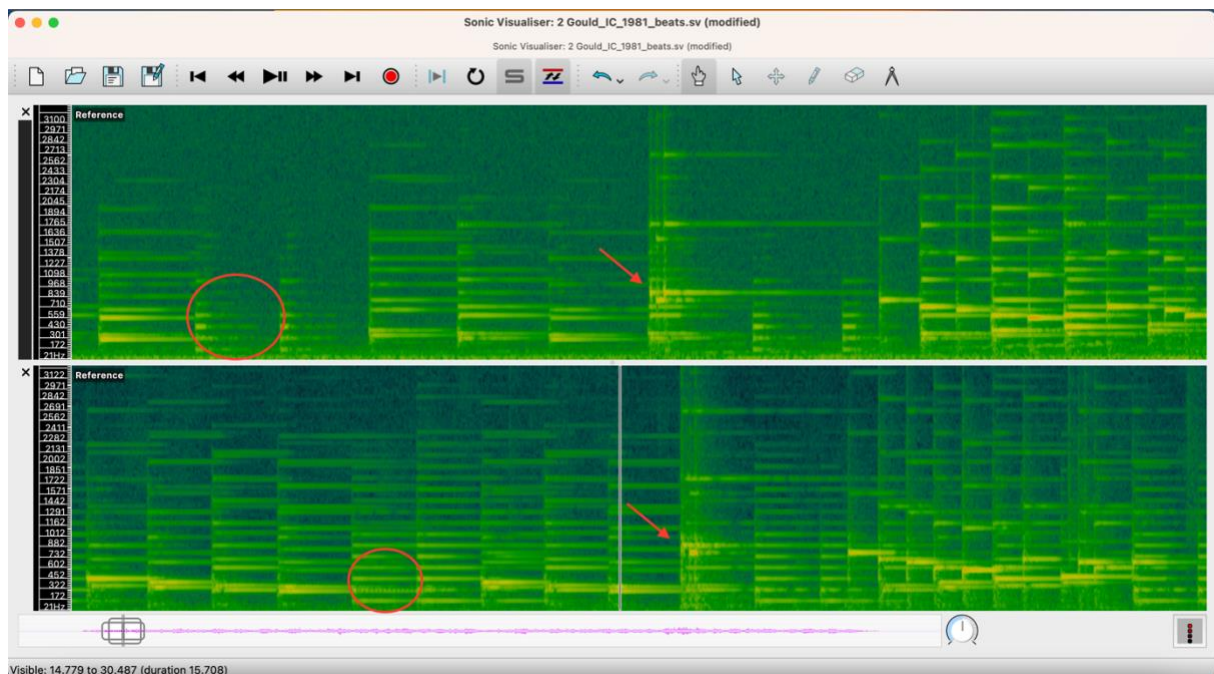


Ilustracija 35 Guldove izvedbe prvih šest taktova II stava

Guld je odabrao značajno sporija tempa (1959: četvrtina ~19, 1981: četvrtina ~25), toliko sporija da je čujan i osetan fokus na svakoj osmini.<sup>307</sup> Dinamika nije terasasta kao u prvom stavu, već oba umetnika koriste gradaciju (*crescendo* i *decrescendo*) kako bi postigli željenu ekspresivnost. Najuzbudljivije je na nivou mikrodinamike i mikrorubata. Za razliku od Rihtera koji ceo stav svira pretežno *legato* i sa desnim pedalom (u sva tri izvođenja), Guldove izvedbe krase raznovrsna artikulacija kojom ističe unutrašnje glasove. Na taj način – kroz uodnošavanje (pretežno *legato*) melodije s ostinatnom (*détaché*, *staccato*, ali i *legato*) deonicom leve ruke – on stvara veći osećaj punoće notne teksture. Upravo to uodnošavanje glasova izuzetno je interesantno za detaljniju analizu i razumevanje celokupne Guldove interpretacije. Naime, u Rihterovim izvođenjima deonica leve ruke tonski je ujednačena i u potpunosti podređena melodiji desne ruke (u smislu pratnje), dok kod Gulda leva ruka ima poseban značaj. U njenoj deonici uočljiva su dva nivoa – ostinatni *portato* (1959) ili *staccato* (1981) bas – kao izmaštani gudački *portato* ili *pizzicato* – na koji se nadovezuju paralelne (*legato*) terce. Dok je u svih pet interpretacija primetan umereni *rubato* u funkciji melodije, uloga Guldovog ostinatnog basa – kao neizbežne konstante – jeste uporno vraćanje melodijskog

<sup>307</sup> Kao što možemo da vidimo u filmu koji je ovekevećio Guldov proces snimanja *Italijanskog koncerta* 1959. godine, na početku drugog stava on desnom rukom čak diriguje svojoj levoj ruci, naglašavajući svaku osminu (NFB, 2014, May 7, 9:20–9:43).

toka na početni tempo. Kao što Ilustracija 35 prikazuje, taj dijaloški odnos između različitih glasova i ruku potpomognut je i dinamičkim sredstvima, a ponekad služi i da bi se održao trenutni nivo dinamike – dok zvuk dužih notnih vrednosti u desnoj ruci neumitno iščezava. (Zelena) kriva koja označava dinamiku iznenađujuće je valovita, i to uglavnom u ravnomernim razmacima. Ono što kriva zapravo prikazuje jeste sveukupna dinamika: kada se čuje samo ostanatni bas (jer u desnoj ruci nema melodije ili se ona sastoji od dužih nota pa zvuk prirodno nestaje) – ukupni volumen zvuka je manji i obrnuto, kada dođe do melodijskog razvoja u kombinaciji sa basovom linijom – ukupni volumen zvuka je veći. Na taj način, u Guldovim izvedbama kao da dolazi do *rastezanja* strukture, pri čemu svaka ruka *vuče* na svoju stranu – desna u smeru melodijskog neprekidnog toka, a leva u smeru ujednačenog tempa – što celom stavu pridaje neobičan efekat *disanja*.



Ilustracija 36 Spektrogramski prikaz trećeg i četvrtog takta II stava u Guldovoj izvedbi (1981) i Rihterovom (1991) izvođenju

Podatke o artikulaciji veoma je teško precizno softverski izdvojiti, ali određene karakteristike moguće je dočarati spektrogramima. Ilustracija 36 prikazuje prvih šest taktova drugog stava, pri čemu gornja polovina ekrana predstavlja Guldovu izvedbu iz 1981. godine, dok je na donjoj polovini Rihterovo izvođenje iz novembra 1991. godine. Ono što ovom vizuelizacijom želim posebno da istaknem jeste ostanatni bas. Kako bi čitaoci kojima spektrogramska vizuelizacija nije bliska lakše pratili tekst, zaokružila sam crvenom bojom po jednu ostanatnu osminu (od dve u nizu) u obe interpretacije – kako bih ukazala na razliku između *staccato* i *legato* pristupa dva umetnika – nakon kojih slede četiri *legato* paralelne terce unutrašnjeg glasa, dok je (nešto glasniji) početak *cantilene* u desnoj ruci obeležen strelicom. Kao što se jasno vidi na primeru – notni zapis ne daje nikakva uputstva po pitanju artikulacije. Dok Rihter dosledno koristi ujednačenu *legato* artikulaciju u obe ruke i u svim glasovima (dakle, bez ikakvih prekida između tonova), Guldova artikulacija je raznovrsnija, pa se tako *staccato* ostanatni bas (sa jasno čujnim i vidljivim razmakom između tonova) svaki put dosledno izdvaja od *legato* melodije unutrašnjih glasova i deonice desne ruke.

Ako uporedimo Guldove dve izvedbe, očigledno je da je on 1981. godine dosledno sproveo i dodatno razvio ideje predstavljene 1959. godine, s tim da su i tempo i artikulacija dovedeni do krajnjih granica, uz poigravanje artikulacionim (*legato*, *staccato*, *marcato*, *staccatissimo*, *legato*, *détaché*) sredstvima na nivou čak tridesetdvojki i ukrasa. Snimak iz 1981. godine, dakle, donosi upadljive promene u odnosu na snimak iz 1959. godine – ekstremno spor tempo u *piano* dinamici i *staccato* ostanatni bas stvaraju osećaj kao da je vreme stalo.

Potpuni kontrast tome donosi treći stav u *moto perpetuo* stilu. Dok Rihter stavlja naglasak na početni ton – dajući mu tako poseban značaj, Guld težište stavlja na drugu četvrtinu takta (u ovom slučaju, polovinu). Među Rihterovim izvođenjima, najuočljivije razlike su na nivou tempa – dok je 1948. godine (u svojim tridesetim godinama) odabrao veoma brz tempo (polovina ~130) što je rezultiralo veoma energičnom interpretacijom, izvođenja iz 1991. godine

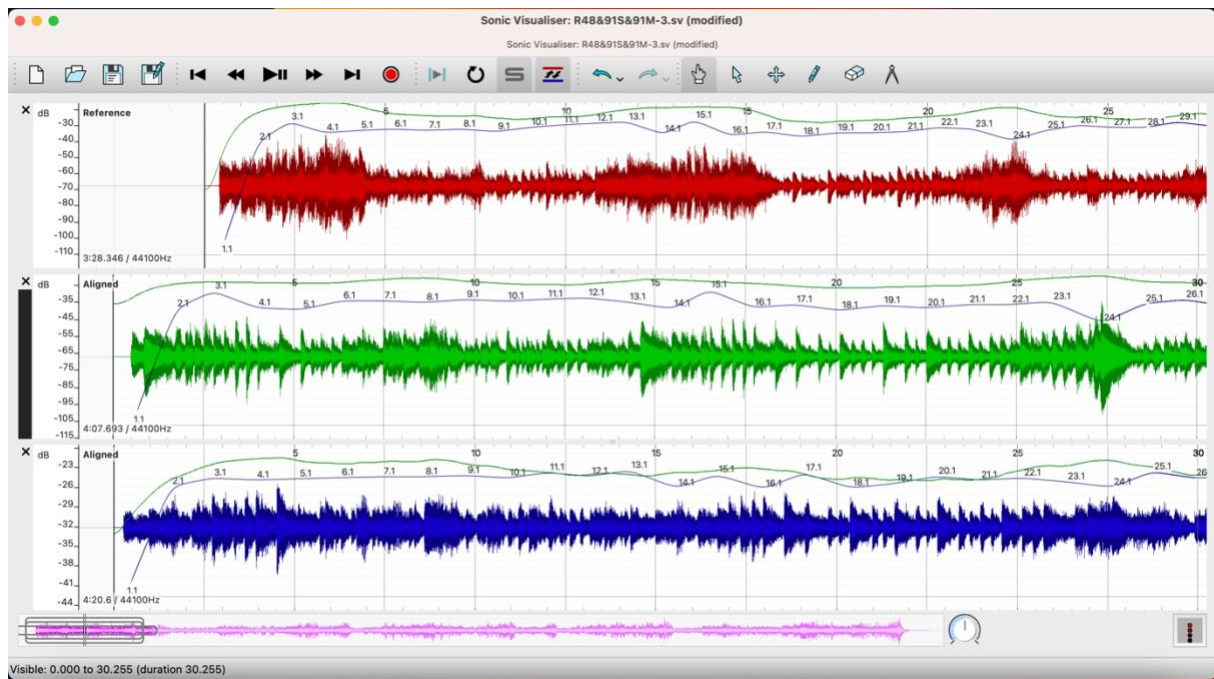
(u njegovim sedamdesetim godinama) značajno su sporija<sup>308</sup> (jun: polovina ~100, novembar: polovina ~96), manje energična, poletna i razdragana. Guld, i inače poznat po ekstremnim tempima, u izvedbi iz 1959. godine demonstrira zadivljujuću izvođačku tehniku – kako po pitanju brzine, tako i po pitanju jasnoće, artikulacije i tonske raznolikosti, isticanja polifonih detalja, odsustva pedala itd. Kao i u slučaju prethodnih stavova, izvedba iz 1981. godine predstavlja dosledno, ali značajno ekstremnije razvijene ideje iz 1959. godine – sporijeg tempa (polovina ~120), neuporedivo raznovrsnije i *razgovetnije* artikulacije, uz češći *staccato* i *sforzato*. Kao primer posebno želim da izdvojim Guldovu kombinaciju *sforzata*, *staccata*, *subito forte* i *subito piano* elemenata od 77. do 84. takta kojom je postigao nesvakidašnje veran efekat gudačkog zvuka.

I Rihterova izvođenja i Gulдове izvedbe trećeg stava krase izrazito ujednačena metrička preciznost *alla šivaća* mašina (koristim poređenje koje je napravio Lorens Drajfus 1983, a citirala Dorotija Fabijan; 2014, str. 62) – doduše, ne mehanička, već uz suptilnu upotrebu *rubata* za potrebe fraziranja (samo pred kraj fraze ili početak epizode), što prikazuju Ilustracije 37 i 38. Izbor tempa, ipak, nije presudan za sveukupni zvučni efekat, koliko odvojena, metrički ritmizovana artikulacija i akcentuacija – što su obojica koristili kako bi izbegli monotoniju. U Guldovom slučaju, veoma inspirativnoj izvedbi posebno je doprinela i slojevitost koju je postigao čestim dijalogom između glasova – istinskim *nadigravanjem* leve i desne ruke. Kako je uporedna analiza pokazala, Rihter je 1948. godine svirao neuporedivo više *legato* nego 1991. godine, kada je više koristio *détaché* tehniku i akcentuaciju, uz umerenu upotrebu pedala. Ovu činjenicu ističem kao očiglednu posledicu direktnog uticaja HIPstera na mejnstrimere.

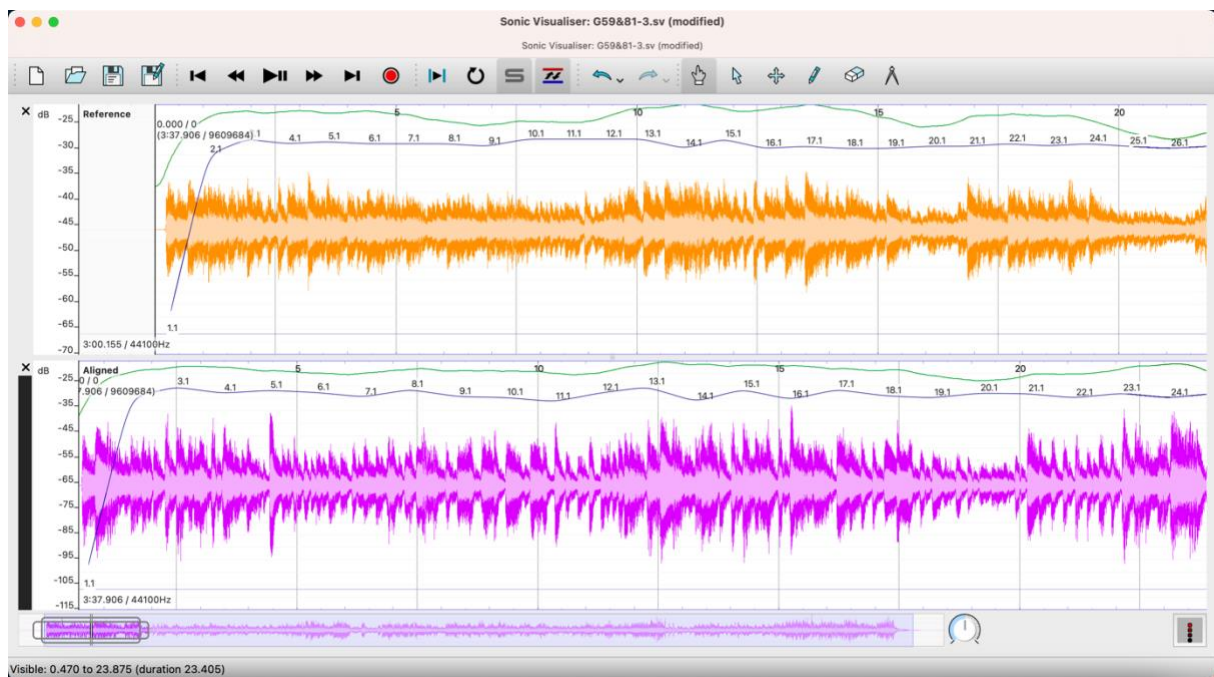
---

<sup>308</sup> Razlozi sporijeg tempa, naravno, mogu biti raznorodni (muzičke i nemuzičke prirode), a često i kombinovani. Moja pretpostavka je da su dva nemuzička faktora potencijalno uticala na Rihterov izbor sporijeg tempa u izvođenjima 1991. godine – za razliku od Gulda, on je svoja izvođenja namenio koncertnoj publici – većem prostoru moderne koncertne dvorane koja, usled razdvojenosti izvođača i publike, diktira tempo na osnovu brzine prostiranja zvuka (od izvođača do slušaoca u poslednjem redu) i njegove jasnoće. S druge strane, povremeno *tromije* sviranje bržih pasaža – katkad čak *teškom rukom* – ukazuje na (razumljiv) manjak gipkosti, mada je koncertno izvođenje u sedamdeset šestoj godini života (štaviše, na tako zavidnom nivou!) samo po sebi impresivan poduhvat vredan poštovanja.





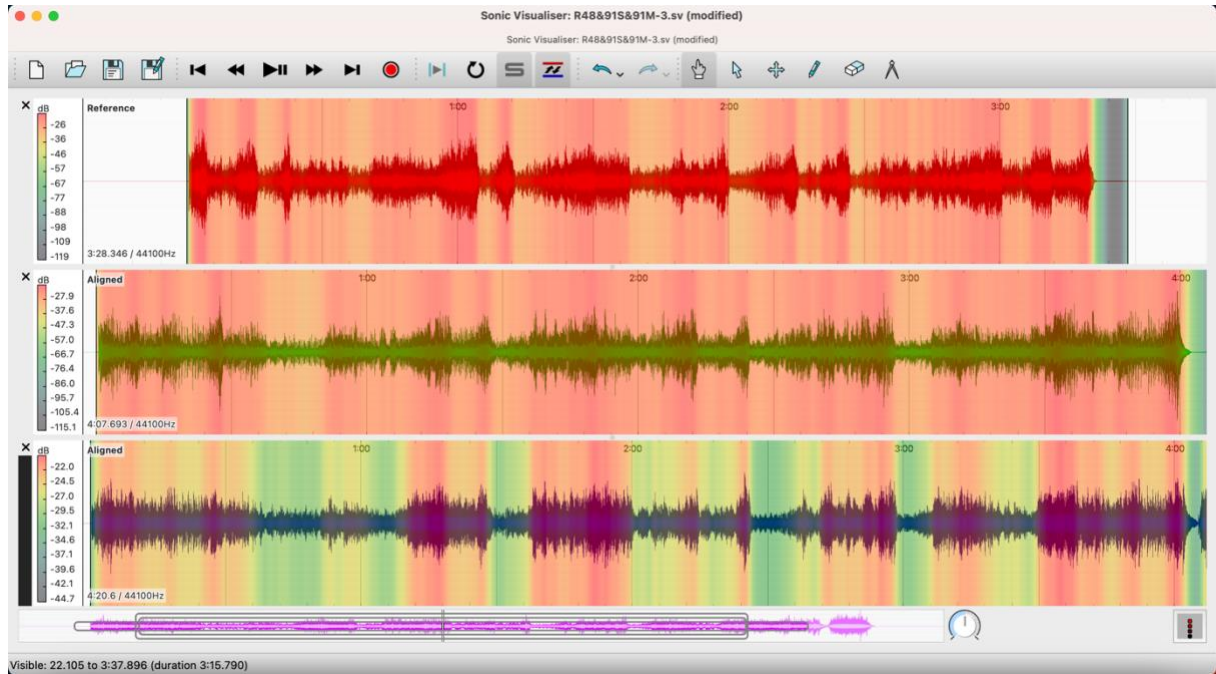
Ilustracija 37 Rihterova izvođenja prva 24 takta III stava



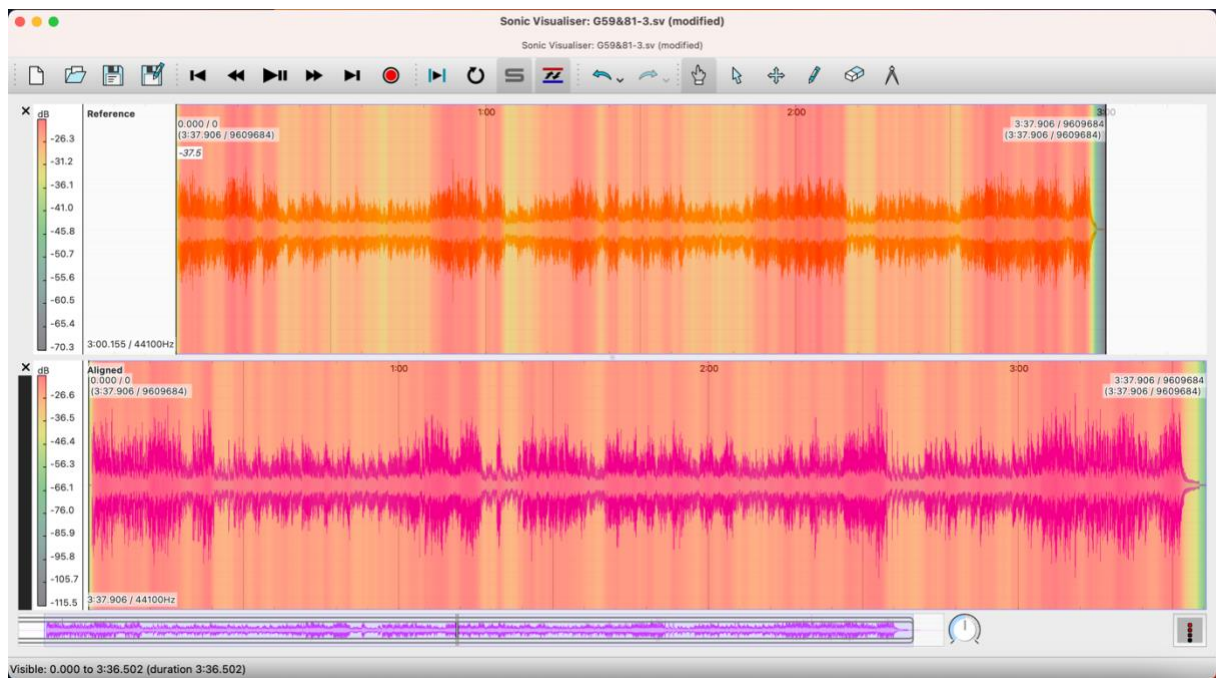
Ilustracija 38 Gulдове izvedbe prva 24 takta III stava

Kao što Ilustracije 39 i 40 prikazuju, sve interpretacije krasi terasasta dinamika. Ona je najmanje izražena u Rihterovom izvođenju iz juna 1991. godine i Guldovoj izvedbi iz 1981. godine, a nešto više u Rihterovom izvođenju iz 1948. godine i Guldovoj izvedbi iz 1959. godine

– prevashodno u *mezzo forte* i *mezzo piano* dinamičkim nivoima, s većim nijansiranjima na mikronivou, uz povremenu gradaciju. Rihterovo izvođenje iz novembra 1981. godine predstavlja pravi primer terasaste dinamike u *forte-piano* rasponu, s najviše nijansiranja na mikronivou (što sporiji tempo svakako omogućava), uz vrlo izražene *subito* kontraste.



Ilustracija 39 Terasasta dinamika u Rihterovim izvođenjima III stava



Ilustracija 40 Terasasta dinamika u Guldovim izvedbama III stava



Uopšteno govoreći, donošenje ozbiljnijih zaključaka o izvođenju samo na osnovu tempa vrlo je nezahvalno, budući da je reč o veoma subjektivnoj i relativnoj komponenti (ono što je brzo za jednog izvođača ne mora biti i za drugog). Izbor tempa zavisi i od sale (bilo koncertne ili studijske), izvođača, instrumen(a)ta; štaviše, nije nužno presudan za kvalitetno izvođenje – za razliku od artikulacije. U Rihterovim izvođenjima čujna je rezonantnija akustika i povremena nesavršenost *živog* koncertnog izvođenja, dok Gulдове snimke krase zadivljujuća preciznost, jasnoća i izobilje detalja. U poređenju s koncertnim izvođenjem, studijsko nema vizuelnu komponentu i zbog toga zahteva prenaplašenost u realizaciji ideja. Posledično, kod Gulda uočavamo umerenu fluktuaciju tempa na mikronivou, dok su blagi *accelerando* i *ritardando* u Rihterovim izvođenjima pretežno korišćeni za potrebe fraziranja većih strukturnih odeljaka.

Dok je Rihter bio tipičan predstavnik mejnstrimera ruske pijanističke škole (s fokusom na melodijskoj liniji, legato artikulaciji, intenzivnijem tonu i lučnom fraziranju, uz slobodnije korišćenje desnog pedala), ali s jasno uočljivim uticajem HIPstera u kasnijim izvođenjima, Guld je – iako ekstremni mejnstrimer – odabrao pristup koji je više u skladu s baroknim izvođačkim konvencijama. Čak i u slučaju izuzetno brze interpretacije trećeg stava iz 1959. godine, suština uopšte nije u virtuoznosti u smislu brzine, već u snažnom pulsu. Imajući u vidu njegovu sposobnost dočaravanja baroknog stila, retoričku smelost, zatim, terasastu dinamiku, arhitektoniku zasnovanu na harmoniji, fluktuaciju tempa na mikronivou, kao i isticanje kontrapunktskih linija korišćenjem veoma raznovrsne artikulacije (od legata do ekstremnog stakatisima), Gulдове izvedbe možemo da smestimo negde između dve suprotstavljene kategorije HIPstera i mejnstrimera; štaviše, možemo da kažemo da one čak više pripadaju prvoj nego potonjoj. Uprkos *pogrešnom* instrumentu i slobodnijem tumačenju pojedinih HIP pravila (poput dužih legato melodijskih linija i povremeno ekstremno brzog tempa), njegove izvedbe odišu svežinom osobene i idiosinkratične mešavine HIPsterskih i mejnstrimerskih uticaja. Rihterovi i Guldovi snimci kao da su zvučne ilustracije Taraskinovog centralnog argumenta da dominantna (mejnstrim) praksa *modernog izvođenja* predstavlja kontinuirani nastavak romantičarskog stila i kao takva ubrzano postaje *istorijska* (deo kumulativne tradicije), dok je *istorijsko izvođenje* uistinu *moderno*, štaviše, *avangardno* u težnji da pruži savremenu perspektivu prošlosti (1995, str. 102, 140), što je detaljnije već problematizovano u potpoglavlju 2.1.2.

Raznovrsnost artikulacije je od presudnog značaja, kako za kvalitet samog izvođenja, tako i za uporednu analizu – ne samo u kontekstu *Italijanskog koncerta* (budući da izvođač mora da dočara različite grupe instrumenata, a sam instrument ne omogućava drastično različite tembre) – već i generalno. Kako je Dorotija Fabijan (2017) naglasila – artikulacija ima odlučujuću ulogu u izvođačkom stilu – ona predstavlja dominantnu interpretativnu silu koja stvara interpretaciju, tj. *muzički diskurs* (upravljajući njegovim karakterom, pulsom, ritmom i fraziranjem), a „kada artikulacija odražava principe figuracije, kada je izvedena iz tehnika sviranja iz XVIII veka i kada je vođena funkcijom metra i pulsa u baroknoj muzici, ona postaje najdirektnije sredstvo za stvaranje govora u tonovima”<sup>cxli</sup> (str. 241, 245).

Mada je evidentno da ne postoje dva identična izvođenja, uporedna analiza različitih performativnih interpretacija istog izvođača rezultirala je uglavnom identifikovanjem sličnosti, a ne korenitih razlika. Na primeru Rihtera i Gulda, koji su u kasnijim interpretacijama razradili ideje iz svojih ranijih izvođenja/izvedbi (u pogledu ekspresivnog tajminga, dinamičkih nijansiranja na makro i mikronivou, artikulacije, akcentuacije i sl), možemo samo da potvrdimo pretpostavku koju je Ferdinando Balo u svojoj kritici izneo 1930-ih godina (predstavljenu u potpoglavlju 2.3.1). Sve izvedbe određenog izvođača imaju osoben i prepoznatljiv karakter (1936, str. 298) – što su Danijel Lič-Vilkinson (2009c), Ejtan Ornoj (2008) i Dorotija Fabijan (2015b) dokazali u svojim već pomenutim opsežnijim istraživanjima početkom ovog veka. Što se globalnog tempa (na nivou stava) tiče, oba umetnika su u kasnijim izvođenjima koristila ista ili umerenija tempa, sažimajući tako opseg tempa između stavova. Imajući u vidu značaj raznovrsne artikulacije, možemo da kažemo da su Rihterove interpretacije iz 1991. godine doslednije izvođenju iz 1948. godine (budući da se promene svode na tempo i dinamiku), dok su veće razlike otkrivene u Guldovim izvedbama (koje pored tempa i dinamike u značajnijoj meri uključuju artikulaciju), u smislu slobodnijih rešenja u kasnijoj interpretaciji (ekstremnijeg tempa, dinamike i artikulacije, kao i *moćnije* akcentuacije).

Konačno, dolazimo do trenutka kada teoretičarka u meni primećuje značaj kvantitativnih merenja i grafičkih prikaza muzičkog izvođenja (budući da usmeravaju pažnju na određene karakteristike izvođenja koje bi možda prošle nezapaženo ili koje uopšte nije moguće pojmiti čulom sluha), dok, istovremeno, pijanistkinja u meni apeluje da takav pristup zasigurno ne daje potpunu sliku o nekom izvođenju. Naime, muzičko izvođenje ne možemo da prikažemo *zamrznutim* grafikonima – ono je *živo* i predstavlja proces stvaranja muzike (ne u

smislu komponovanja, već zvučnog oblikovanja) koji ima sposobnost da *dirne*. Kao što je i sam Kuk (2009a) zaključio – što se više istraživač oslanja na kvantitativne, proverljive podatke (poput analize tempa, tajminga i sl), to je važnije ukrstiti ih s kvalitativnim podacima – kao što čine etnomuzikolozi i predstavnici interdisciplinarnih studija o izvođenju (str. 788). Dakle, u pokušaju da izbegnem tekstualistički pristup onih muzikologa koji snimke izvođenja tretiraju isključivo kao *quasi* tekstove (i na taj način samo zamenjuju partituru snimkom izvođenja), ja se fokusiram na stvaranje značenja u prolaznosti izvođenja, na njegov društveni kontekst i njegovu recepciju (u skladu s Kukovom preporukom; 2010, str. 13-14).

Korist od kvalitativnog, subjektivnijeg pristupa od izuzetnog je značaja za bolje razumevanje muzičkog izvođenja kao fenomena, jer ono svakako predstavlja proces neuporedivo kompleksniji od prostog čulnog/čujnog doživljaja zvučnih talasa u vazduhu. Kako je Dorotija Fabijan (2013) zaključila, izvođenje se ne odnosi na apsolutne stvari, već na moć ubeđivanja i afekt (str. 8). U skladu s etnografskom metodom studija recepcije (već predstavljenom u poglavlju 2.4) – koja publiku stavlja u centar, preusmeravajući pažnju istraživača sa komponovanja na publiku i doživljavanje određenih kulturnih tekstova, stvaranje njihovih značenja u činu recepcije i izvlačenje zadovoljstva iz toga (Đorđević, 2009, str. 274) – u daljem tekstu pažnju usmeravam na afekt. Termin afekt ne koristim u kontekstu barokne definicije pojma, već u smislu osećaja (telesne reakcije na muziku) koji prethodi spoznaji i prepoznatoj emociji – na moć muzike da izazove prirodne, direktne, čak, *preljudske*, odgovore u organizmu, pre nego što naš razum uopšte shvati šta se dešava (Leech-Wilkinson, 2009b, par. 12). Kao što sam ranije u tekstu nagovestila, u mom fokusu nisu osnovne emocije, već težim identifikaciji afekta i ekspresivnih sredstava koje izvođači koriste za njegovo postizanje, uz pokušaj dočaravanja doživljaja iz ugla stručnog izvođačkog slušaoca. Baš kao što partitura omogućava različite performativne interpretacije muzičkog teksta, tako i svako izvođenje omogućava drugačija slušanja i razumevanja od strane slušalaca i zato ovakav vid analize podrazumeva krajnju subjektivnost.

Za početak izdvajam Rihterovo izvođenje iz juna 1991. godine za koje verujem da spada u tip *inteligentnih/intelektualnih* interpretacija (bez romantičarske spontanosti i prenaglašenosti), u skladu s (njegovim već citiranim) uverenjem da Bahova muzika zahteva više dubine i strogoće. Slušajući ovo izvođenje, u mislima mi odzvanjaju njegove (u potpoglavlju 2.4.2 već citirane) reči – da, kada sluša svoje snimke, uvek ostane razočaran i

neispunjenih očekivanja – budući da nema svežine, ni osećaja iznenađenja (Monsaingeon, 2002, str. 169). Rečju: afekta? Iako to zasigurno nije slučaj sa svim njegovim snimcima, za izvođenje iz Turena i sam Rihter (krajnje skromno i samokritično) priznaje da je svirao kao student – marljivo, ali bez umetnosti: „To je pokušaj sviranja u stilu Baha. Ali da, ja sam još uvek student. Mislim da drugačije ne može. Možda će učenik jednog dana dobro svirati”<sup>exlii</sup> (Monsaingeon, 2002, str. 345).<sup>309</sup>

Nasuprot Rihterovom manje ličnom izvođenju, Gulдове interpretacije odišu autentičnošću i svežinom. Međutim, kako da analiziramo i prikazemo afekt – u svojoj toj njegovoj neobjašnjivosti i neuhvatljivosti? Na moje lično iznenađenje – kako je softverska analiza pokazala – izgleda da je to ponekad ipak donekle moguće. Vratimo se nakratko Ilustraciji 33 – vizuelizaciji terasaste dinamike Guldovih izvedbi prvog stava. Obratimo pažnju na *usamljenu* žutu (1959), odnosno zelenu (1981) tananu vertikalnu pri sredini stava (t. 103; 1959: 2:07; 1981: 2:05), okruženu globalno terasastom dinamikom. Prizor koji vidimo jeste muzički tren koji ja doživljavam kao afekt – taj *bljesak svetlosti* koji neočekivano i niotkuda dospeva direktno u telo slušaoca – baš poput Šuvakovićeve *snopa* sila (2016, str. 55, 206) i Nejgauzovog *prodirućeg zraka intuicije i nadahnuća* (kao što je već citirano u potpoglavlju 2.3.3). Dok u Rihterovim izvođenjima na tom mestu čujemo *forte* dinamiku, Guld se odlučio za *pianissimo*, 1981. godine čak ekstremniji nego 1959. godine (što ilustracija zapravo prikazuje). Neko će možda (pogrešno) protumačiti da afekt poistovećujem sa dinamičkim kontrastom što je, naravno, daleko od moje ideje. Da je dovoljno svirati samo tiše ili glasnije, afekt ne bi bio tako nedokučiv fenomen, a vrhunskih izvođača bi bilo neuporedivo više. Treća pojava *concerto grosso* teme (u B-duru) očigledno je imala poseban značaj za Gulda koji afekt postiže kombinacijom nekoliko izražajnih sredstava, koja su u upečatljivom neskladu s ostatkom stava. Osim pomoću dinamike, on ovu pojavu teme izdvaja i apsolutnom promenom atmosfere, tembra i artikulacije (*détaché* zamenjuje *legato*), nešto sporijim tempom, isticanjem melodije u gornjem glasu i upotrebom oba pedala, postižući čaroban efekat zvonkog *vakuuma*, dozvoljavajući nam da u etru, na tren, primetimo svako (pojedinačno obasjano) *zrnce* njegove interpretacije. Ako uporedimo izvođenje i partituru, a pozovemo se na gorepomenutu

---

<sup>309</sup> Ipak, ne smemo da smetnemo s uma činjenicu da je snimak iz 1948. godine nastao kada je Rihter imao 33 godine, dok je 1991. imao čak 76 godina; nasuprot tome, Guld je svoje snimke napravio u *punoj snazi* – u svojim 27, odnosno 49 godina.

klasifikaciju ekspresivnosti Emerija Šuberta i Dorotije Fabijan, možemo da zaključimo da je reč o izvanrednom primeru muzičke ekspresivnosti tzv. izvođačkog sloja, štaviše, o primeru uspešnog perlokucionog čina.

U kontekstu pomenutog efekta i sličnog afekta, želim da izdvojim i Guldovu interpretaciju drugog stava, posebno izvedbu iz 1981. godine, za koju verujem da u potpunosti odgovara rečima Mine Dogantan-Dak (2008b; kojima je opisala njegovu izvedbu drugog stava Bahovog Petog klavirskog koncerta u f-molu iz 1958. godine): „ako se traži paradigma ‘lepote’ u oblasti pijanističkog dodira i dinamičkog oblikovanja, može se naći u izvedbi ovog pijaniste”<sup>exliiii</sup> (str. 12). Naime, u ovoj izvedbi ne izdvajam neki pojedinačni segment, već se osvrćem na stav u celosti i tako u diskurs o muzičkom izvođenju uvodim pojam tzv. *produženog afekta* koji se proteže kroz čitav drugi stav. Najpre, na makronivou, ekstremno spor tempo navodi me na pomisao da ga je Guld odabrao na osnovu vremenske dužine prostiranja zvučnog talasa – kao krajnji tempo u kojem zvuk može da opstane od jednog do drugog tona i koji (u poslednjem trenutku) onemogućava njegovo potpuno iščezavanje. Na taj način, on je stvorio očaravajući efekat tonskog *bestežinskog stanja* i nemogućnosti pada Bahovog, čini se, beskonačnog melodijskog toka. Kao što je već bilo reči, leva ruka ima poseban značaj u *rastezanju* muzičke strukture između ostinatnog *staccato* basa (koji ima za cilj povratak melodijskog toka na početni tempo), unutrašnjih glasova i *secco* (na momente čak *détaché* i *staccato*) melodije u gornjem glasu – pri čemu obe ruke *vuku* na svoju stranu, pridajući celom stavu neobičan efekat *disanja*. Slučajnost ili ne, ali Guld je i u drugom stavu koristio delikatno tišu dinamiku za isticanje pojedinačnih segmenata – poput t. 27 (04:10) – kada je najveći dinamički pad u stavu iskombinovao s nešto sporijim tempom (nakon *ritardanda*) i efektom sviranja *izdaleka*.<sup>310</sup> Na mikronivou, Guld postiže afekt direktnim prenošenjem svoje telesnosti na muziku – ne samo ispevavanjem imaginarnog odnosa između dva tona, već takoreći fizičkom ispunjenošću i gotovo opipljivom iznijansiranošću odnosa između tonova koje postiže izrazito senzualnom, a istovremeno tako odmerenom artikulacijom. Kontinuirani ostinatni puls postepeno gubi na preciznosti i ujednačenosti u poslednjih desetak taktova, zajedno s utihnjujućom dinamikom, doprinoseći tako opštem efektu *života u nestajanju*.

---

<sup>310</sup> Suprotno Rihтеру, koji i ovde koristi *forte* dinamiku.

Ali, da li išta od navedenog možemo da identifikujemo u samoj u muzici (bilo partituri ili izvođenju) ili je sve proizvod moje lične projekcije? Da li ja kao slušalac doživljam muziku ili zahvaljujući muzici spoznajem i doživljam sebe, otkrivajući tako ono što drugačije ne bih mogla? Kako je Dorotija Fabijan (2015b) na svom primeru zaključila – od svega po malo – i notni zapis ima svoj afektivni potencijal, i (manje ili više) suptilne razlike u izvođenjima rezultiraju različitim afektivnim značenjima (ponekad čak i kontrastirajućim), dok svaki slušalac ponaosob može da čuje istu izvedbu (i bude ganut) na drugačiji način, u skladu sa svojim psihološkim predispozicijama (str. 246). Štaviše, nemoguće je u potpunosti unapred pripremiti i samo naknadno realizovati interpretaciju – izvođači prilagođavaju svoje sviranje datim okolnostima (prostoru, instrumentu, akustici itd) na osnovu onoga što i sami čuju u realnom vremenu. Dakle, sve i da izvođači to žele da postignu, dva izvođenja ne mogu biti istovetna (čak ni u slučaju jednog istog izvođača). U tom smislu, moj pristup je zasnovan na širem shvatanju pojma empirije i empirijskog istraživanja. Za razliku od isključivog fokusa na proverljivosti podataka – koji je inače uobičajen u empirijskim naukama – ja ne ignorišem deo definicije pojma koji se odnosi na *iskustvo* – na empiriju kao *nauku o iskustvu* – na *praktično iskustvo, posmatranje* ili *doživljaj* (Merriam-Webster, n.d.). Preusmeravanje fokusa sa kvantitativne na kvalitativnu analizu muzičkog izvođenja (ponajviše u kontekstu afekta koji ono proizvodi) nameće se kao jedino logično, budući da je upravo afekt ono što čulno doživljavamo pri slušanju muzike – muzičko izvođenje se odvija u zvuku i prodire u naše telo putem čula sluha – mi ga doživljavamo kroz telo, empatično i afektivno (Fabian, 2015b, str. 271). Jednostavno, u tome i jeste sva lepota i suština muzike i muzičkog izvođenja. Iz perspektive izvođača, kvantitativna analiza ogoljuje i demistifikuje muzičko izvođenje na proverljiv i uverljiv, ali ipak nekako banalan način. Poput mađioničarskog trika koji u potpunosti izgubi čaroliju kada ga raščlanimo na najsitnije detalje i poteze (kako bismo spoznali šta mađioničar zapravo radi) – kvantitativni pristup katkad zanemari smisao muzičkog izvođenja. Da bismo bolje razumeli muzičko izvođenje, neophodno je da ga ostavimo na nivou *magije* i rituala (gde i pripada), i da se mi prilagodimo njegovoj logici i prirodi – da ga sagledamo kao kompleksniji i višeslojni fenomen koja zahteva različite (interdisciplinarne) istraživačke pristupe – i naučne i interpretativno-deskriptivne, i objektivne i subjektivne, i kvantitativne i kvalitativne.

Da sumiramo poglavlje – empirijsko proučavanje muzičkog izvođenja sve je prisutnije i razvijenije u akademskoj zajednici i otvorilo je mnoga pitanja (možda čak i više nego što je

dalo odgovora). U odnosu na početak veka, danas imamo svakako mnogo više znanja o tome koji aspekti muzičkog izvođenja su merljivi, a koji ne. Ipak, još uvek najmanje znamo o afektivnoj strani izvođenja. Podaci dobijeni pomoću SV-a omogućili su nam da saznamo više o određenim aspektima izvođenja koji bi u realnom vremenu slušanja možda ostali neprimećeni. Ali, kao što je Lič-Vilkinson (2015) zaključio – svaka analiza je proizvod određenog konteksta (određenog mesta i određenog vremena) – treba da se oslobodimo zablude da govorimo apsolutnu istinu.

Nadovezujući se na tezu Filipa Auslandera da razmišljati o muzici kao o izvođenju znači staviti u prvi plan izvođače i njihov konkretan odnos s publikom – a ne pitanje odnosa između muzičkih dela i izvođenja (kao što je citirao Kuk; 2009b, str. 245) – ja sam isključivo usredsređena na izvođače i na ono što oni rade tokom izvođenja. U tom smislu, moj pristup proističe iz studija o (muzičkom) izvođenju budući da je njihov postulat da se značenje muzike stvara u procesu i činu izvođenja. Kako je Kuk naglasio: „Razmišljati o muzici kao izvođenju znači fokusirati se na to kako se značenje stvara u realnom vremenu – u činu izvođenja, i podjednako u činu slušanja, bilo uživo ili na snimku. Treba se fokusirati na različita značenja koja proizlaze iz različitih načina na koje se muzika izvodi”<sup>cxliv</sup> (Cook, 2014a, str. 6). Imajući to u vidu, Rihterove i Guldove performativne interpretacije nisam analizirala kao reprodukcije, već kao subjektivne (zamišljene i realizovane) vizije *Italijanskog koncerta* i kao stupnjeve njegove *evolucije*. Na primeru njihovih snimaka dokazala sam da se sve izvedbe (istog notnog zapisa) međusobno razlikuju i moraju razlikovati od ostalih izvedbi istog dela – ne samo svojim zvučnim kvalitetima, već i energijom koju oslobađaju i njenim učinkom (afektom). Pod velikim uticajem poststrukturalističke materijalističke teorije umetnosti, moj materijalistički pristup zasnovan je na tezi da muzički tekst nema zatvoreno i definitivno značenje, već ga izvođač(i) i slušaoci stvaraju u procesu izvođenja/slušanja. Empirijski pristup samo mi služi da dodatno pokažem *kako* izvođenja znače to što znače (Cook & Pettengill, 2013, str. 15) i trudim se da razumem izvođenje u odnosu na druga izvođenja, što je svojstveno paradigmi studija o izvođenju.

Kao što su različiti analizirani snimci performativnih interpretacija Rihtera i Gulda pokazali, *govor u tonovima* i neverbalni performativ izvođača nedvosmislenog značenja: „*Ja* tvrdim da je Bah hteo da kaže *ovo*“ postižu ekspresivnošću – kombinacijom artikulacije, dinamike, agogike, akcentuacije i tempa, jedinstvenom za svako izvođenje. Muzičko značenje,

dakle, nije inherentno, već ga izvođači konstruišu u procesu izvođenja, što predstavlja najznačajniji oblik performativnosti muzičkog izvođenja. Izvođači imaju na raspolaganju mnogo različitih načina da nas ubede u svoju zamisao, a suština tog perlokucionog intenziteta jeste u afektu i delovanju zvuka na naše telo. U tom činu delovanja na naša tela (uključujući nevoljne reakcije i asocijacije), promenljivi intenzitet muzike dovodi do stvaranja složenog, višestrukog i pomešanog osećaja značenja (Leech-Wilkinson, 2015, str. 355–356). Značenje – a samim tim i izvođač kao autor – rađa se u činu izvođenja, i u odnosu sa publikom; negde između teksta i konteksta. Dok je Rihterov fokus bio na zamislima kompozitora (kako god ih mi definisali), Guld je kroz idiosinkratičan pristup Bahu podjednako osvetlio i muzičku kompoziciju i sopstveni pijanizam – s akcentom na zaokruženoj, *savršenoj* izvedbi. Imajući u vidu da njihovi snimci nisu samo dokaz različitih performativnih interpretacija, već i različitih intelektualnih pristupa izvođenju i svrsi koje je ono imalo za njih – kao *snimci izvođenja* i *snimci kompozicija* – možemo da kažemo da njihove izvedbe imaju i različit ontološki status.

Za razliku od prakse muzičke analize i istorijski informisanog izvođenja, moj pristup nije *page-to-stage* (prema kojem izvođenje predstavlja *samo* reprodukciju muzičkog dela otelovljenog u partituri, a analiza ima preskriptivnu snagu u jednosmernom toku od analize do izvođenja), već suprotno tome; mogli bismo reći – *stage-to-page* pristup. Moje istraživačko pitanje nije kako izvođač interpretira već fiksirano, zaokruženo i nepromenljivo muzičko delo otelovljeno u partituri, već (zašto da ne uvedemo i) *stage-to-(((work)))* pristup – na koji način izvođač stvara značenje (((dela))) u procesu izvođenja kao fuzije? Kvantitativnom analizom ekspresivnog tajminga, tempa i dinamike – tačnije odstupanja u odnosu na lokalnu normu i okruženje (u skladu sa definicijom ekspresivnosti kao promene; Leech-Wilkinson, 2009b, par. 15) – ali i kvalitativnom analizom artikulacije, tembra i afekta, fokus sa odnosa između izvođenja i partiture (tj. kompozicione strukture i sposobnosti izvođača da *ozvuči* tu strukturu) preusmerila sam na komparativnu analizu različitih izvođenja, percipirajući izvođenje (pa makar i snimljeno) kao čin, a partituru ne kao krajnje ishodište muzike, već kao njeno svojevrsno polazište.



## 4. Zaključak

Na disertaciji sam radila veoma dugo. Tačnije, sam proces aktivnog istraživanja i pisanja nije ni izbliza toliko trajao, koliko su me različiti neočekivani životni putevi uporno udaljavali od nje. Ipak, nikada u potpunosti odvojena, ja sam joj se uvek iznova vraćala – ne samo zbog teme koja je nepopustljivo zaokupljala moju pažnju, pa ni zbog intelektualnog izazova koji sam sebi postavila (u smislu naučnog doktorata nakon osnovnog umetničkog usmerenja), već zato što je to bio moj način da se izborim sa svojom (sada slobodno mogu da kažem) profesionalnom traumom. Disertacija je bila moje *utočište* – moja *querencia*. I, zaista – kako je Micuko Ušida mudro rekla: „Bile su potrebne godine da shvatim da nije dovoljno svirati klavir” (a ja dodajem: nije ni nužno) – „[...] to je zadatak za ceo život, razumeti kako muzika zaista funkcioniše”<sup>cxlv</sup> (Hewett, 2017).

Tokom svih ovih godina rada na disertaciji – kad god sam nekome pokušala da približim svoju temu – nailazila sam na zbunjenost sagovornika; jer, svakome ko nije upoznat sa tradicionalnom muzikologijom, ideja o muzici *kao* izvođenju izgleda *tautološka*: kako muzika uopšte može biti nešto drugo (Cook, 2010, str. 4)? Do samog kraja rada na disertaciji i potvrđivanja svih početnih hipoteza – uverena pritom da ispisivanje 301 stranice, uz korišćenje 694 jedinice literature i drugih izvora na tu temu ipak nije izlišno – želela sam da doprinesem prevazilaženju tzv. *disciplinarne dileme* (Auslander, 2004, str. 3) – sistemskih propusta u tradicionalnoj muzikologiji i studijama o izvođenju. Naime, i pored toga što muziku čujemo i spoznajemo kao umetnost zvuka – zahvaljujući izvođačima i njihovim izvođenjima – tradicionalna muzikologija (ukorenjena u književnosti) zasnovana je na ideji da je muzika ono što je zapisano u notnom tekstu. Do kraja XX veka, paradoksalno, muzikolozi su uglavnom zanemarivali muzičko izvođenje (kao manje važno od partiture), a autori u oblasti studija o izvođenju – muziku uopšte. I tako, dok su (tradicionalni) muzikolozi bili usredsređeni samo na notni zapis – ignorišući značaj i sveprisutnost studija o izvođenju, *vice versa* – predstavnici studija o izvođenju skoro pola veka isključivali su muzičko izvođenje iz svojih istraživanja.<sup>311</sup>

---

<sup>311</sup> Jedan od razloga može biti i taj što su predstavnici pozorišnih studija uglavnom muzičko izvođenje smatrali nedramskim, ta predrasuda se kasnije samo prenela u oblast studija o izvođenju (Auslander, 2013, str. 349).

Ipak, kao što sam u disertaciji predočila, nisu svi tradicionalni muzikolozi (u potpunosti) ignorisali izvođenje. Najznačajnije promene u tom smislu doneo je *performativni zaokret* koji je od 1970-ih godina snažno uticao i na druge društvene nauke i umetnosti. On je u muzikologiji, međutim, poprimio vrlo specifične (čak začudne) oblike koji su samo dodatno usmerili pažnju na partituru, uporno poistovećujući muziku s njom. Kao prvi primer, HIPsterski pokret (pretežno vezan za evropski kontinent) bio je okrenut izvođačima i izvođenju samo naizgled. Interesovanje za izvođenje koje su HIPsteri (muzikolozi, izvođači, ali i muzikolozi-izvođači kao svojevrсни hibridi) pokazali bilo je zasnovano na muzikološkom istraživanju i istorijskom značaju notnog zapisa, što je u potpunoj suprotnosti s osnovnom idejom performativnog zaokreta i studija o izvođenju. Prema rečima Kuka (2001a), muzikolozi su tako bili i *zakonodavci* (engl. legislators) i *policajci* (engl. law enforcement officers; par. 4).<sup>312</sup> Slično tome, *analitički informisano izvođenje* pod uticajem Volasa Berija – kao subdisciplina muzičke teorije (prvenstveno u Sjedinjenim Američkim Državama) – zasnivalo se na analizi partiture kao polazne osnove za izvođenje, tj. na *page-to-stage* pristupu. Apsurdno, punu podudarnost s konceptom performativnog zaokreta doneli su tek *blasfemičari* krajem XX i početkom XXI veka kada su muziku počeli da poimaju *kao* izvođenje. Osnovni princip kojim se oni rukovode jeste da značenje muzike nije sadržano i *skriveno* u partituri, već da se ono stvara u realnom vremenu – kako u činu izvođenja, tako i u činu slušanja (koncertnog izvođenja ili studijske izvedbe) – što rezultira brojnim značenjima koja proizilaze iz različitih interpretacija i konteksta. Bez tendencije da stvore novu disciplinu, oni su samo proširili granice muzikologije, preispitujući je *iznutra* (Cook, 2013a, str. 1; 2014a, str. 6–7).

Partitura je u muzikologiji svakako (bila i ostala) privilegovana u odnosu na muziciranje koje percipiramo čulom sluha – tj. muzičko izvođenje; ali, kako je Kuk (2003) istakao – u imaginarnom muzeju i intertekstualnom polju horizontalnog povezivanja različitih izvođenja, muzičko delo ne postoji *iznad* polja svojih instanci, već ga obuhvata i na taj način delo konstantno evoluira – podela na delo *i* izvođenje podjednako je pogrešno kao podela na muziku *i* izvođenje (str. 207). Auslanderovim (2013) rečima – rešenje gorepomenute disciplinarne dileme (u vidu ontološkog i/ili epistemološkog jaza između muzike i izvođenja), stoga, jeste u

---

<sup>312</sup> Sa istim značenjem, u srpskom jeziku koristimo izreku: „Kadija te tuži, kadija ti sudi”.

samoj spoznaji činjenice da dileme zapravo i nema – „muzika *jeste* ono što muzičari *rade*”<sup>cxlvi</sup> (str. 355).

Potaknuta autorima poput Lidije Ger, Kristofera Smola, Nikolasa Kuka, Danijela Lič-Vilkinsona i drugih (koji su doveli u pitanje koncept muzičkog dela na kom je zasnovana tradicionalna muzikologija), ja u disertaciji zastupam koncept muzike kao izvođenja, pri čemu svaka izvedba predstavlja *eho* muzičkog (((dela))). Muzičko (((delo))) je neraskidivo povezano s izvođenjem/izvođenjima, štaviše, zahteva ga/ih. Zahvaljujući svojoj performativnosti (tačnije, različitim tipovima performativnosti), tako percipirano muzičko izvođenje predstavlja poslednju fazu razvoja muzičkog (((dela))).

Da ne bude zabune, moj cilj (zasigurno) nije podrivanje autoriteta kompozitora i poništavanje značaja partiture, već samo prepoznavanje i priznavanje većeg značaja i uloge izvođača i izvođenja u oblikovanju značenja muzike. Uostalom, dobro je primetila Dženet Šmalfelt (2016) – Kukova čuvena knjiga (u kojoj je utemeljio svoj koncept muzike *kao* izvođenja) nosi naziv *Beyond the Score* (Više od partiture), a ne *Without the Score* (Bez partiture) – on svoje empirijske analize izvođenja ipak zasniva na notnom zapisu i interpretacijama istog (par. 8).

Budući da je muzičko izvođenje kompleksan fenomen koji zahteva različite perspektive i pristupe, disertaciju sam zamislila kao interdisciplinarni *most* između naučnika i teoretičara s jedne strane, i umetnika s druge. Istraživanjem istraživanja *o* izvođenju, ali i istraživanjem izvođenja *za* studije o izvođenju, želela sam da doprinesem popunjavanju *diskurzivne praznine*, uodnošavanjem različitih disciplina i teorija – poput muzikologije, estetike, filozofije, studija o muzičkom izvođenju, teorije performativa itd. – s idejom afirmacije muzičara *kao* izvođača, ali i uspostavljanja osnova empirijskog istraživanja muzičkog izvođenja u domaćoj stručnoj literaturi. Štaviše, pored istraživanja *o* izvođenju i istraživanja *za* studije o izvođenju (podele koja je jasno vidljiva u sadržaju disertacije), posebnu pažnju posvetila sam i istraživanju *u* izvođenju, pridajući veliki značaj izvođačima kao istraživačima. Umetničkom istraživanju vrlo svesno nisam posvetila posebno poglavlje, želeći da ono – kao *generalbass* – bude konstanta koja povezuje različita poglavlja disertacije.

Ne zaboravimo – muzika je, ipak, izvođačka umetnost, a muzičko izvođenje svojevrsni ritual. Specifičnih iskustvenih raspoloženja, on ima za cilj da predstavi određene zvukove, dok

integritet izvođenja održavaju mesto, vreme, delo, muzičari, publika i sve ostalo što doprinosi fokusu ritualne pažnje (Godlovitch, 2003, str. 378–380). Inspirisana studijama o izvođenju, određene elemente rituala prepoznajem i u svom doktoratu – poput procesa društvene inicijacije opisanog kod Šeknera (2003, str. 274), mentor i komentor postarali su se da ja kao *Homo performans* (tj. *izvođeća životinja*; Turner, 1987) obavim svoj deo posla i bolje spoznam sebe kao izvođača-istraživača kako bi uopšte moglo da dođe do odbrane kao *obreda prelaska*, tj. čina akademske inicijacije. Osim toga, proizvodnja znanja o muzici je, sama po sebi, performativna (Born, 2010, str. 205). U tom smislu, nadam se da će moja disertacija nastaviti nešto da *čini*, odražavajući moje i formirajući nečije tuđe vrednosti i stavove. Budući da sam nastojala da napravim određeni *iskorak* u lokalnoj akademskoj zajednici u oblasti studija o muzičkom izvođenju, verujem da su doprinosi moje disertacije brojni, čak, neki od njih jedinstveni u domaćoj stručnoj literaturi, poput: iscrpnog pregleda literature o muzičkom izvođenju, krajnje istančane diferencijacije ključnih pojmova u oblasti studija o izvođenju i studija o muzičkom izvođenju, zatim, približavanja italijanske (ne)pozitivističke estetike, muzikologije i kritike koje inače nisu prisutne u našoj stručnoj literaturi, ali i pružanja sopstvenog teorijskog okvira za (bolje) razumevanje ontološkog statusa muzike, identifikovanja i definisanja nekoliko različitih tipova performativnosti muzičkog izvođenja i virtuoznosti, kao i postavljanja temelja u oblasti empirijske analize muzičkog izvođenja kod nas, s akcentom na empiriji kao nauci o iskustvu i doživljaju.<sup>313</sup> Ali, možda je ipak bolje da ovu vrstu procene prepustim drugima.

Napokon – za razliku od (vas) čitalaca – čije će iskustvo biti liminoidnog karaktera (tzv. transportacija) – ja disertaciju završavam višestruko transformisana. Inspirisana Kejdžom i aluzijom s početka disertacije, želim da verujem da *sviram* više nego ikada i, poput Dejvida Tjudora, *podizem* imaginarni poklopac klavijature, označavajući time kraj ovog *izvođenja*, ali i početak brojnih budućih.

---

<sup>313</sup> I pored toga, brojne interesantne i važne teme ostale su *netaknute* – nabrojaću samo neke od njih, kao podsetnik i podstrek za buduća istraživanja: fenomen sviranja u ansamblu – kako u smislu društvene saradnje i implicitne komunikacije između muzičara, tako i u smislu stvaranja zajedničke interpretacije i značenja muzike, zatim, različite vrste empirijskih analiza (izvođenja savremene umetničke muzike, umetničkog istraživanja kao eksperilokucionog izvođačkog čina, procesa vežbanja i dr), uticaj publike na izvođača/e, proučavanje izvođenja u širem kulturalnom i društvenom kontekstu itd.

*(Non) feci quod potui, faciant meliora potentes.* (Nejgauz, 1970, str. 12)<sup>314</sup>

---

<sup>314</sup> „Ja (ni)sam uradio što sam mogao, neka drugi urade bolje”.

## 5. Spisak literature

- Adorno, T. (1934/1990). The Form of the Phonograph Record. *October*, 55, 56–61. (originally published in 1934).
- Adorno, T. (1938/1982). On The Fetish Character in Music and the Regression of Listening. In A. Arato & E. Gebhardt (Eds.), *Frankfurt School Reader* (pp. 270–299). New York: The Continuum Publishing Company. (originally published in 1938).
- Adorno, T. (1955/1995). Bach Defended against his Devotees (S. a. S. Weber, Trans.). In *Prisms* (pp. 133–146). Cambridge: The MIT Press. (originally published in 1955).
- Adorno, T. (1970/1979). *Estetička teorija*. Beograd: Nolit. (originalno objavljeno 1970).
- Adorno, T. (1990). Opera and the Long-Playing Record. *October*, 55, 62–66.
- Agawu, K. (2004). How We Got Out of Analysis, and How to Get Back In Again. *Music Analysis*, 23, 267–286.
- Agawu, K. (2009). *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Agger, B. (1998). *Cultural Studies as Critical Theory*. London: The Falmer Press.
- Al Jazeera English. (2013, October 29). The Frost Interview - Daniel Barenboim: ‘Spaces of dialogue’. Video file. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=VGRXCXS19ao>.
- Alperson, P. (2004). The Philosophy of Music: Formalism and Beyond. In P. Kivy (Ed.), *The Blackwell Guide to Aesthetics* (pp. 254–275). Malden, Oxford, Carlton: Blackwell.
- Altenburg, J. E. (1795). *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter und Pauker-Kunst*. Halle: Joh. Christ. Hendel.
- Anatole, L. (1996). The Performance of Scriabin’s Piano Music: Evidence from the Piano Rolls. *Performance Practice Review*, 9(1, Article 8).
- Argerich, S. (2012). Documentary: Bloody Daughter. Video file. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=WV2jPWYQOqE>
- Artaud, P.-Y., & Geay, G. (1980). *Flûtes au présent: traité des techniques contemporaines sur les flûtes traversières à l'usage des compositeurs et des flûtistes*. Paris: Editions Jobert & Editions musicales transatlantiques.
- Atar, R. (2007). Form Created by Performance: Bartók’s Recording of His “Improvisations” op. 20. *Studia Musicologica*, 48(1/2), 103–111.
- Auer, L. (1921). *Violin Playing as I Teach it*. New York: Frederick A. Stokes Company.
- Auslander, P. (2003). General Introduction. In *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (Vol. 1, pp. 1–24). London & New York: Routledge.
- Auslander, P. (2004). Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto. *Contemporary Theatre Review*, 14(1), 1–13.
- Auslander, P. (2006a). Music as Performance: Living in the Immaterial World. *Theatre Survey*, 47(2), 261–269.
- Auslander, P. (2006b). Musical Personae. *The Drama Review*, 50(1), 100–119.
- Auslander, P. (2008a). Live and technologically mediated performance. In T. C. Davis (Ed.), *The Cambridge Companion to Performance Studies* (pp. 107-119). Cambridge: Cambridge University Press.
- Auslander, P. (2008b). *Theory of Performance Studies. A Student’s Guide*. London, New York: Routledge.

- Auslander, P. (2009). Reactivation: Performance, Mediatization and the Present moment. In M. Chatzichristodoulou, J. Jefferies, & R. Zerihan (Eds.), *Interfaces of Performance (Digital Research in the Arts and Humanities) (2009).pdf* (pp. 81–93). Farnham: Ashgate.
- Auslander, P. (2013). Afterword. In N. Cook & R. Pettengill (Eds.), *Taking It to the Bridge: Music as Performance* (pp. 349–357). Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Bach, C. P. E. (1753). *Versuch über die wahre art das clavier zu spielen*. Berlin: In verlegung des auctoris, gedruckt bey C. F. Henning.
- Bach, J. S. (1735/1970). Italienisches Konzert BWV 971. [Urtext: Rudolf Steglich]. Munich: G. Henle Verlag. (Originalno delo štampano 1735).
- Bader, R. (Ed.) (2018). *Springer Handbook of Systematic Musicology*. Berlin & Heidelberg: Springer-Verlag.
- Badura-Skoda, E. (2000). Did J. S. Bach Compose ‘Pianoforte Concertos’? *Bach*, 31(1), 1–16.
- Baillot, P., Levasseur, P.-F., Catel, C.-S., & Baudiot, C.-N. (1804). *Méthode de violoncelle du Conservatoire*. Paris.
- Baillot, P., Rode, P., & Kreutzer, R. (1803). *Méthode de violon*. Paris: Magasin De Musique Du Conservation.
- Baldassarre, A. (2013). Text, Sound and the Freedom of Interpretation: Observations on Beethoven’s Music. *MusikTheorie*, 28, 325–350.
- Ball, P. (2008). Facing the music. *Nature*, 453(8), 160–162.
- Ballo, F. (1936). Interpretazione e trascrizione. In L. Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale: Antologia* (pp. 297–309). Milano: Feltrinelli Editore.
- Barenboim, D. (2002). *A Life in Music*. New York: Arcade Publishing.
- Barenboim, D. (2009). *Music Quickens Time*. London, New York: Verso.
- Barenboim, D. (2016, September 30). Sound – Daniel Barenboim | Deconstructed [subtitulado]. Video file. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=wKUi0c7bg2Q>
- Barenboim, D., Lewin, M., & Huscher, P. (2002). *A Life in Music*. New York: Arcade Publishing.
- Barolsky, D. (2007). The Performer as Analyst. *Music Theory Online*, 13(1). doi:10.30535/mt.13.1.6
- Barone, J. (2017, March 3). Frank Gehry and Daniel Barenboim on Their New Concert Hall in Berlin. *the New York Times*. Retrieved from <https://www.nytimes.com/2017/03/03/arts/music/frank-gehry-and-daniel-barenboim-on-their-new-concert-hall-pierre-boulez-saal-in-berlin.html>
- Barrett, H., & Barrett, B. M. (1996). *The Viola: Complete Guide for Teachers and Students*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- Bart, R. (1975/2000). Zadovoljstvo u tekstu. U R. Bart (ur.), *Zadovoljstvo u tekstu & Varijacije o pismu*. Beograd: Službeni glasnik (ćirilica; originalno objavljeno 1975).
- Barthes, R. (1977/1986a). Od djela do teksta. U M. Beker (ur.), *Suvremene književne teorije* (str. 181–186). Zagreb: Sveučilišna naklada Liber (originalno objavljeno 1977).
- Barthes, R. (1977/1986b). Smrt autora. U M. Beker (ur.), *Suvremene književne teorije* (str. 176–180). Zagreb: Sveučilišna naklada Liber (originalno objavljeno 1977).
- Bartolozzi, B. (1982). *New Sounds for Woodwind* (R. S. Brindle, Trans.). London and New York: Oxford University Press.
- Baumgartner, N. (1999). Currents in Bach Interpretation in Contemporary Germany. *Bach*, 30(2), 1–26.
- Baumgartner, N. (2002). European Bach Interpretation at the Turn of the Millennium. *Bach*, 33(1), 1–56.

- Bazzana, K. (2004). *Wondrous Strange: The Life and Art of Glenn Gould*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Beal, A. C., Holzaepfel, J., Kahn, D., Kotz, L., Levitz, T., Lochhead, J., . . . Stiles, K. (2004). The Art of David Tudor: Indeterminacy and Performance in Postwar Culture. *Leonardo Music Journal*, 14, 59–63.
- Beard, D., & Gloag, K. (2005). *Musicology: The Key Concepts*. London, New York: Routledge.
- Beker, M. (1985). Barthesova teorija o tekstu (tekst kao tkivo bez čvrstih granica u prostoru i vremenu). *Polja*(avgust), 276-277.
- Benjamin, W. (1935/1974). Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije. U *Eseji* (pp. 114-149). Beograd: Nolit. (originalno objavljeno 1935).
- Benser, C. (2012). *At the Piano. Interviews with 21st-Century Pianists*. Lanham, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press.
- Benson, M. (2002). *Englesko-spskohrvatski rečnik* (četvrto izdanje ed.). Niš: Zograf.
- Bergson, A. (1907/1991). *Stvaralačka evolucija*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. (originalno objavljeno 1907).
- Bergson, A. (1932/1989). *Dva izvora morala i religije*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada. (originalno objavljeno 1932).
- Bergzon, A. (1920). *O duši i telu*. Beograd: Izdanje C. B. Cvijanovića. (ćirilica).
- Berman, B. (2008). *Prokofiev's Piano Sonatas: A Guide for the Listener and the Performer*. New Haven and London: Yale University Press.
- Bernhard, T. (2015). *Gubitnik* (Z. Krasni, Trans.). Beograd: Lom.
- Berr, F. (1836). *Méthode complète de clarinette*. Paris: J. Meissonnier.
- Berry, W. (1989). *Musical Structure and Performance*. New Haven: Yale University Press.
- Bertinetto, A. G. (2008). *A transcendental argument against musical formalism*. Paper presented at the XVII International Congress of Aesthetics, Ankara.
- Bial, H. (Ed.) (2004). *The Performance Studies Reader*. London, New York: Routledge.
- Bishop, L., & Goebel, W. (2015). When they listen and when they watch: Pianists' use of nonverbal audio and visual cues during duet performance. *Musicae Scientiae*, 19(1), 84–110. doi:10.1177/1029864915570355
- Blake, A. (2009). Recording practices and the role of the producer. In N. Cook, E. Clarke, D. Leech-Wilkinson, & J. Rink (Eds.), *The Cambridge Companion to Recorded Music* (pp. 36–53). Cambridge: Cambridge University Press.
- Blum, D. (1980). *Casals and the art of interpretation*. Berkeley, CA: University of California.
- Bohlman, P. V. (1999). Ontologies of Music. In N. Cook & M. Everist (Eds.), *Rethinking Music* (pp. 17–34). Oxford: Oxford University Press.
- Bolt, B. (2016). Artistic Research: A Performative Paradigm? *PARSE. Journal of Art and Research*, 3, 129–142.
- Borgdorff, H. (2007). The Debate on Research in the Arts. *Dutch Journal of Music Theory*, 12(1), 1–17.
- Borgdorff, H. (2009). Artistic Research within the Fields of Science. *Sensuous Knowledge*, 6.
- Borgdorff, H. (2013). A Brief Survey of Current Debates on the Concepts and Practices of Research in the Arts. In M. Wilson & S. v. Ruiten (Eds.), *SHARE Handbook for Artistic Research Education* (pp. 146–152). Amsterdam, Dublin, Gothenburg: ELIA (European League of Institutes of the Arts) & SHARE, Step-Change for Higher Arts Research and Education.
- Born, G. (2009). Afterword. Recording: From reproduction to representation to remediation. In N. Cook, E. Clarke, D. Leech-Wilkinson, & J. Rink (Eds.), *The Cambridge Companion to Recorded Music* (pp. 286–304). Cambridge: Cambridge University Press.



- Born, G. (2010). For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn. *Journal of the Royal Musical Association*, 135(2), 205–243. doi:10.1080/02690403.2010.506265
- Botstein, L. (2001). Artur Schnabel and the Ideology of Interpretation. *The Musical Quarterly*, 85(4), 587–594.
- Botstein, L. (2006). An Unforgettable Life in Music: Mstislav Rostropovich (1927–2007). *The Musical Quarterly*, 89(2–3), 153–163.
- Bottoms, S. (2011). In Defense of the String Quartet: An Open Letter to Richard Schechner. In J. M. Harding & C. Rosenthal (Eds.), *The Rise of Performance Studies. Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum* (pp. 23–38).
- Bowen, J. A. (1996). Tempo, duration, and flexibility: Techniques in the analysis of performance. *Journal of Musicological Research*, 16, 111–156.
- Bowles, E. A. (1997). The Timpani and their Performance (Fifteenth to Twentieth Centuries): an Overview. *Performance Practice Review*, 10(2), 192–211. doi:10.5642/perfpr.199710.02.04
- Boyden, D. D. (1990). *The History of Violin Playing from Its Origins to 1761: And Its Relationship to the Violin and Violin Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Brée, M. (1902/2013). *The Leschetizky Method: A Guide to Fine and Correct Piano Playing*. Mineola: Dover Publications. (originally published in 1902).
- Brendel, A. (2013). *A Pianist's A to Z: A Piano Lover's Reader*. London: Faber & Faber.
- Brett, P. (1988). Text, Context, and the Early Music Editor. In N. Kenyon (Ed.), *Authenticity and Early Music: A Symposium* (pp. 83–114). Oxford, New York: Oxford University Press.
- Brower, H. M. (1915). *Piano Mastery: Talks with Master Pianists and Teachers, and an Account of a Von Bülow Class, Hints on Interpretation*. New York: Frederick A. Stokes Company.
- Brown, C. (1999). *Classical & Romantic Performing Practice 1750–1900*. Oxford: Oxford University Press.
- Brown, E. (1986). The Notation and Performance of New Music. *The Musical Quarterly*, 72(2), 180–201.
- Brown, H. M. (1988). Pedantry or Liberation? A Sketch of the Historical Performance Movement. In N. Kenyon (Ed.), *Authenticity and Early Music: A Symposium* (pp. 27–56). Oxford, New York: Oxford University Press.
- Brown, H. M., & Sadie, S. (Eds.). (1990a). *Performance Practice: Music After 1600*. New York, London: W. W. Norton & Company Incorporated.
- Brown, H. M., & Sadie, S. (Eds.). (1990b). *Performance Practice: Music Before 1600*. New York, London: W. W. Norton & Company Incorporated.
- Brown, R. (2002). *The Early Flute: A Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brüstle, C. (2009). Timekeepers – Sound Artists – Drum Machines: Studies of Notation and Performance in Contemporary Music for Solo Percussionist. *Twentieth-Century Music*, 6(1), 63–81. doi:10.1017/S147857221000006X
- Budd, M. (1992). *Music and the Emotions: The Philosophical Theories*. London & New York: Routledge.
- Butler, J. (2003). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. In P. Auslander (Ed.), *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (Vol. IV, pp. 97–110). London & New York: Routledge.

- Butler, J. (2011, June 6). Judith Butler: Your Behavior Creates Your Gender | Big Think. Video file. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=Bo7o2LYATDc>.
- Butt, J. (1990). *Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Butt, J. (1994). *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Butt, J. (2002). *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Butterfield, M. (2002). The Musical Object Revisited. *Music Analysis*, 21(iii), 327–380.
- Buzoni, F. (1907/2014). *Nacrt za jednu novu estetiku muzike* (D. Ilić, prev.). Beograd: Muzička biblioteka Studio Lirica.
- BWVWagner. (2011, August 10). Mstislav Rostropovich at the Kronberg Academy Interview Part 2. Video file. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=Cvowys-OnxU&list=PL02891FE808ACD4F3&index=20>.
- Cai, C. (1989). Brahms's Pianos and the Performance of His Late Works. *Performance Practice Review*, 2(1), 58–72.
- Cameron, R. P. (2008). There are No Things That are Musical Works. *British Journal of Aesthetics*, 48(3), 295–314. doi:doi:10.1093/aesthj/ayn022
- Caplan, B., & Matheson, C. (2004). Can a Musical Work be Created? *British Journal of Aesthetics*, 44(2), 113–134.
- Caplan, B., & Matheson, C. (2006). Defending Musical Perdurantism. *British Journal of Aesthetics*, 46(1), 59–69.
- Carlson, M. (2001). *Performance: a critical introduction*. London, New York: Routledge.
- Carter, S., & Kite-Powell, J. (2012). *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Cartier, J.-B. (1798). *L'art du violon*. Paris: Decombe.
- Casella, A. (1931). Creazione ed interpretazione. In L. Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale: Antologia* (pp. 514–519). Milano: Feltrinelli Editore.
- CHARM. (2009a). Sonic Visualiser. Retrieved from [https://charm.rhul.ac.uk/analysing/p9\\_0\\_1.html](https://charm.rhul.ac.uk/analysing/p9_0_1.html)
- CHARM. (2009b). Style, performance, and meaning in Chopin's Mazurkas. Retrieved from [https://www.charm.rhul.ac.uk/projects/p2\\_3.html](https://www.charm.rhul.ac.uk/projects/p2_3.html)
- CHARM. (2009c). Tools developed by the CHARM Mazurka project. Retrieved from [https://www.charm.rhul.ac.uk/analysing/p9\\_4.html](https://www.charm.rhul.ac.uk/analysing/p9_4.html)
- Chiantore, L. (2019). *Tone Moves: A History of Piano Technique*. Barcelona: Musikeon Books.
- Christensen, T. (2015). Monumental Theory. In P. De Assis (Ed.), *Experimental Affinities in Music* (pp. 197–212). Leuven: Leuven University Press.
- Christiani, A. F. (1885). *The Principles of Expression in Pianoforte Playing*. New York, London: Harper & Brothers Publishers.
- Cione, E. (1932a). Ancora a proposito dell'interpretazione musicale. In L. Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale: Antologia* (pp. 549–551). Milano: Feltrinelli Editore.
- Cione, E. (1932b). A proposito dell'interpretazione musicale. In L. Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale: Antologia* (pp. 532–535). Milano: Feltrinelli Editore.
- Clarke, E. (2002a). Listening to performance. In J. Rink (Ed.), *Musical Performance: A Guide to Understanding* (pp. 185–196). Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Clarke, E. (2002b). Understanding the psychology of performance. In J. Rink (Ed.), *Musical Performance: A Guide to Understanding* (pp. 59–72). Cambridge, New York: Cambridge University Press.

- Clarke, E. (2004). Empirical Methods in the Study of Performance. In N. Cook & E. Clarke (Eds.), *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects* (pp. 77–102). Oxford & New York: Oxford University Press.
- Clarke, E. (2011). Psychology of Music. In T. Gracyk & A. Kania (Eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (pp. 603–613). London & New York: Routledge.
- Clarke, E., & Cook, N. (2004). Introduction: What Is Empirical Musicology? In N. Cook & E. Clarke (Eds.), *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects* (pp. 3–14). Oxford & New York: Oxford University Press.
- Clarke, E., & Davidson, J. W. (1998). The body in performance. In W. Thomas (Ed.), *Composition—Performance—Reception: Studies in the Creative Process in Music* (pp. 74–92). Aldershot: Ashgate Press.
- Clarke, E., & Doffman, M. (2014). Expressive Performance in Contemporary Concert Music. In D. Fabian, R. Timmers, & E. Schubert (Eds.), *Expressiveness in music Performance: Empirical Approaches across Styles and Cultures* (pp. 98–114). Oxford: Oxford University Press.
- Clarke, E., & Doffman, M. (2017). *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music* (Vol. 2). New York: Oxford University Press.
- Clementi, M. (1801). *Introduction to the Art of Playing on the Pianoforte*. London: Clementi.
- Clough, P. T., & Halley, J. (Eds.). (2007). *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham and London: Duke University Press.
- CMPCP: The AHRC Research Centre for Musical Performance as Creative Practice. Retrieved from <http://www.cmpcp.ac.uk>.
- Coessens, K. (2013). Exploring Musical Integrity and Experimentation. In P. De Assis, K. Coessens, & W. Brooks (Eds.), *Sound & Score. Essays on Sound, Score and Notation* (pp. 61–66). Leuven: Leuven University Press.
- Cohen, A. (2002). Performance theory. In T. Christensen (Ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory* (pp. 534–553). Cambridge: Cambridge University Press.
- Collins. (n.d.). Vortrag. Retrieved from <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/german-english/vortrag>
- Comeau, G., & Jardaneh, N. (2009). *Piano Pedagogy: A Research and Information Guide*. London, New York: Routledge.
- Cone, E. T. (1995). The pianist as critic. In J. Rink (Ed.), *The Practice of Music Performance: Studies in Musical Interpretation* (pp. 241–253). Cambridge: Cambridge University Press.
- Cook, N. (1990). *Music, Imagination, and Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, N. (1999). Analysing Performance and Performing Analysis. In N. Cook & M. Everist (Eds.), *Rethinking Music* (pp. 239–261). Oxford: Oxford University Press.
- Cook, N. (2000a). An Imaginary Object. In *Music: A Very Short Introduction* (pp. 51–73). Oxford: Oxford University Press.
- Cook, N. (2000b). *Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, N. (2001a). Between Process and Product: Music and/as Performance. *Music Theory Online* 7, 2(April 2001).
- Cook, N. (2001b). Theorizing Musical Meaning. *Music Theory Spectrum*, 23(2), 170–195.
- Cook, N. (2003). Music as Performance. In M. Clayton, T. Herbert, & R. Middleton (Eds.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction* (pp. 204–214). New York & London: Routledge.

- Cook, N. (2004). Computational and Comparative Musicology. In N. Cook & E. Clarke (Eds.), *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects* (pp. 103–126). Oxford & New York: Oxford University Press.
- Cook, N. (2005). *Towards the compleat musicologist?* Paper presented at the Sixth International Conference on Music Information Retrieval, ISMIR, London.
- Cook, N. (2007a). Between Science and Art: Approaches to Recorded Music. *Musicae Scientiae*, XI(2), 153–154.
- Cook, N. (2007b). In Praise of Symbolic Poverty. In N. Cook (Ed.), *Music, Performance, Meaning: Selected Essays* (2nd ed., pp. 301–306). London & New York: Routledge.
- Cook, N. (2007c). Performance analysis and Chopin's mazurkas. *Musicae Scientiae*, XI(2), 183–207.
- Cook, N. (2008). Beyond the Notes. *Nature*, 453(26), 1186–1187.
- Cook, N. (2009a). Changing the musical object: approaches to performance analysis. In Z. Blažeković & B. Dobbs Mackenzie (Eds.), *Music's Intellectual History* (pp. 775–790). New York: RILM.
- Cook, N. (2009b). Methods for analysing recordings. In N. Cook, E. Clarke, D. Leech-Wilkinson, & J. Rink (Eds.), *The Cambridge Companion to Recorded Music* (pp. 221–245). Cambridge: Cambridge University Press.
- Cook, N. (2010). The Ghost in the Machine: Towards a Musicology of Recordings. *Musicae Scientiae*, XIV(2), 3–21.
- Cook, N. (2012). Introduction: Refocusing Theory. *Music Theory Online*, 18(1).
- Cook, N. (2013a). *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, N. (2013b). Bridging the Unbridgeable? Empirical Musicology and Interdisciplinary Performance Studies. In N. Cook & R. Pettengill (Eds.), *Taking It to the Bridge: Music as Performance* (pp. 70–85). Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Cook, N. (2014a). Between Art and Science: Music as Performance. *Journal of the British Academy*, 2, 1–25. doi:10.5871/jba/002.001
- Cook, N. (2014b). Implications for Music Studies. In D. Fabian, R. Timmers, & E. Schubert (Eds.), *Expressiveness in Music Performance: Empirical Approaches across Styles and Cultures* (pp. 331–334). Oxford: Oxford University Press.
- Cook, N. (2015). Performing Research: Some Institutional Perspectives. In M. Doğantan-Dack (Ed.), *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice* (pp. 11–33). London & New York: Routledge.
- Cook, N. (2018). *Music as Creative Practice* (Vol. 5). New York: Oxford University Press.
- Cook, N., & Dibben, N. (2009). Emotion in culture and history: perspectives from musicology. In P. N. Juslin & J. Sloboda (Eds.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications* (pp. 45–72). Oxford: Oxford University Press.
- Cook, N., & Everist, M. (1999a). Preface. In N. Cook & M. Everist (Eds.), *Rethinking Music* (pp. v–xiv). Oxford: Oxford University Press.
- Cook, N., & Everist, M. (Eds.). (1999b). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, N., & Pettengill, R. (2013). Introduction. In N. Cook & R. Pettengill (Eds.), *Taking It to the Bridge: Music as Performance* (pp. 1–19). Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Cooke, J. F. (1917). *Great Pianists on Piano Playing: Study Talks with Foremost Virtuosos*. Philadelphia: Theo. Presser Co.
- Cottrell, S. (2010). The rise and rise of phonomusicology. In A. Bayley (Ed.), *Recorded Music: Performance, Culture and Technology* (pp. 15–35). Cambridge: Cambridge University Press.

- Cottrell, S. (2012). Musical performance in the twentieth century and beyond: an overview. In C. Lawson & R. Stowell (Eds.), *The Cambridge History of Musical Performance* (pp. 725–751). Cambridge: Cambridge University Press.
- Couperin, F. (1717). *L'art de toucher le clavecin* (M. Halford Ed.). Paris: facsimile edition, Van Nuys, Alfred Music, 2005.
- Cox, J. (2013). What I say and What I do: The Role of Composers' Own Performances of Their Scores in Answering Our Research Questions about Their Works and How We Should Interpret Them. In P. De Assis, K. Coessens, & W. Brooks (Eds.), *Sound & Score. Essays on Sound, Score and Notation* (pp. 12–32). Leuven: Leuven University Press.
- Crabtree, P. D., & Foster, D. H. (2005). *Sourcebook for Research in Music* (2nd ed.). Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Croce, B. (1921). *The Essence of Aesthetic*. London: William Heinemann.
- Croce, B. (1995). *Aesthetic As Science of Expression and General Linguistic*. New Brunswick, London: Transaction Publishers.
- Crutchfield, W. (1988). Fashion, Conviction, and Performance Style in an Age of Revivals. In N. Kenyon (Ed.), *Authenticity and Early Music: A Symposium* (pp. 19–26). Oxford, New York: Oxford University Press.
- Cuomo, C. (1997). *Fedele D'Amico critico e storico*. (Tesi di Laurea in Storia della Musica Moderna e Contemporanea). Università degli Studi di Bologna, Bologna.
- Cuomo, C. (2004). *Massimo Mila, la musica come pensiero: dalla formazione intellettuale e politica alla prima maturità (1928–1950)*. (dottorato di ricerca in Musicologia e Beni Musicali). Università di Bologna, Bologna.
- Cvejić, B. (2007). *Izvan muzičkog dela: Performativna praksa*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Cvejić, Ž. (2016). *Ukroćeni virtuoz*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije.
- Cvetković, S. (2021). *Kontekstualni i interpretativni aspekti pijanističke prakse u epohi modernizma*. (doktorska disertacija; ćirilica).
- Cyr, M. (1992). *Performing Baroque Music*. Portland: Amadeus Press.
- Czerny, C. (1830). *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule Op. 500*. Wolfenbüttel: Hollesche Buch-Kunst & Musikalien-Handlung.
- D'Amico, F. (1962a). *I casi della musica*. Milano: Il Saggiatore.
- D'Amico, F. (1962b). La verità di Dallapiccola. In F. D'Amico (Ed.), *I casi della musica* (pp. 152–155). Milano: Il Saggiatore.
- D'Amico, F. (1962c). Massimo Mila ha cinquant'anni. In F. D'Amico (Ed.), *I casi della musica* (pp. 392–396). Milano: Il Saggiatore.
- D'Amico, F. (1962d). Musica in piazza. In F. D'Amico (Ed.), *I casi della musica* (pp. 354–358). Milano: Il Saggiatore.
- D'Amico, F. (2000). *Tutte le cronache musicali : "L'Espresso" 1967–1989*. Roma: Bulzoni.
- Dalton, D., Dalton, D. J., & Primrose, W. (1988). *Playing the Viola: Conversations with William Primrose*. Oxford: Oxford University Press.
- Danuser, H. (2015). Execution—Interpretation—Performance: The History of a Terminological Conflict. In P. De Assis (Ed.), *Experimental Affinities in Music* (pp. 177–196). Leuven: Leuven University Press.
- Dart, T. (1953). *The Interpretation of Music*. Cambridge: Jesus College.
- Davidson, J. W. (2014). Introducing the Issue of Performativity in Music. *Musicology Australia*, 36(2), 179–188.
- Davies, D. (2008). *Art as Performance: New Directions in Aesthetics*. Hoboken: John Wiley & Sons.

- Davies, D. (2009). Works and Performances in the Performing Arts. *Philosophy Compass*, 4(5), 744–755.
- Davies, D. (2011). *Philosophy of the Performing Arts*. Hoboken, New Jersey: Wiley-Blackwell.
- Davies, D. (2018). Locating the Performable Musical Work in Practice: A Non-Platonist Interpretation of the “Classical Paradigm”. In P. De Assis (Ed.), *Virtual Works—Actual Things: Essays in Music Ontology* (pp. 45–64). Leuven: Leuven University Press.
- Davies, S. (1987). Authenticity in Musical Performance. *BjA*, 27, 39–50.
- Davies, S. (1991). The Ontology of Musical Works and the Authenticity of their Performances. *Noûs*, 25(1), 21–41. doi:10.2307/2216091
- Davies, S. (1994). *Musical Meaning and Expression*. Ithaca: Cornell University Press.
- Davies, S. (2001). *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford: Clarendon Press.
- Davies, S. (2003a). Authenticity in Musical Performance. In *Themes in the Philosophy of Music* (pp. 81–93). Oxford, New York: Oxford University Press.
- Davies, S. (2003b). *Themes in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Davies, S. (2006). Performance interpretations of musical works. *The Nordic Journal of Aesthetics*, 18(33–34), 8–22.
- Davies, S. (2009). Emotions expressed and aroused by music: philosophical perspectives. In P. N. Juslin & J. Sloboda (Eds.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications* (pp. 73–98). Oxford: Oxford University Press.
- Davies, S. (2011a). Infectious music: music-listener emotional contagion. In A. Coplan, & P. Goldie (Eds.), *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives* (pp. 134–148). Oxford: Oxford University Press.
- Davies, S. (2011b). *Musical Understandings: And Other Essays on the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Davies, S. (2011c). Notations. In T. Gracyk & A. Kania (Eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (pp. 70–79). Abingdon: Taylor & Swift.
- Davies, S. (2011d). Once again, this time with feeling. In *Musical Understandings: And Other Essays on the Philosophy of Music* (pp. 66–70). Oxford: Oxford University Press.
- Davies, S. (2012). Authentic Performances of Musical Works. *Teorema: Revista Internacional De Filosofia*, 31(3), 81–88.
- Davis, T. C. (Ed.) (2008). *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Assis, P. (2013). Prelude. In P. d. Assis, K. Coessens, & W. Brooks (Eds.), *Sound & Score. Essays on Sound, Score and Notation* (pp. 5–9). Leuven: Leuven University Press.
- De Assis, P. (2018a). *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press.
- De Assis, P. (2018b). *Virtual Works—Actual Things: Essays in Music Ontology*. Leuven: Leuven University Press.
- De Assis, P. (Ed.) (2015). *Experimental Affinities in Music*. Leuven: Leuven University Press.
- De Assis, P., Coessens, K., & Brooks, W. (Eds.). (2013). *Sound & Score. Essays on Sound, Score and Notation*. Leuven: Leuven University Press.
- De Assis, P., & Gilmore, B. (Eds.). (2014). *Artistic Experimentation in Music. An Anthology*. Leuven: Leuven University Press.
- De Marinis, M. (2003). Dramaturgy of the spectator. In P. Auslander (Ed.), *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (Vol. 2, pp. 219–235). London, New York: Routledge.

- De Poli, G. (2004). Methodologies for expressiveness modelling of and for music performance. *Journal of New Music Research*, 33(3), 189–202.
- De Schloezer, B. (1931). Comprendere la Musica. In L. Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale: Antologia* (pp. 141–152). Milano: Feltrinelli Editore.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2000). Percept, Affect, and Concept. In C. Cazeaux (Ed.), *The Continental Aesthetics Reader* (pp. 465–487). London & New York: Routledge.
- Dempster, S. (1979). *The Modern Trombone: A Definition of Its Idioms*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Derrida, J. (1988). Signature Event Context. In *Limited Inc* (pp. 1–24). Evanston: Northwestern University Press.
- Derrida, J. (2012). *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. New York & London: Routledge.
- Dick, R. (1975). *The other flute: a performance manual of contemporary techniques*. Oxford: Oxford University Press.
- Dickie, G. (1974). *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Dinov Vasić, M. (2019). *Studije izvođačkih umetnosti: performativnost i funkcija telesnog gesta u pijanizmu*. (doktorska disertacija).
- Dirst, M. (2012). *Engaging Bach: The Keyboard Legacy from Marpurg to Mendelssohn*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dishman, E. (2002). Performative In(ter)ventions. Designing Future Technologies Through Synergetic Performance. In N. Stucky & C. Wimmer (Eds.), *Teaching Performance Studies* (pp. 235–246). Carbondale: Southern Illinois University.
- Dodd, J. (2000). Musical Works as Eternal Types. *British Journal of Aesthetics*, 40(4), 424–440.
- Dodd, J. (2002). Defending Musical Platonism. *British Journal of Aesthetics*, 42(4), 380–402.
- Dodd, J. (2007). *Works of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Dodd, J. (2008). Musical Works: Ontology and Meta-Ontology. *Philosophy Compass*, 3(6), 1113–1134.
- Dodd, J. (2015). Performing Works of Music Authentically. *European Journal of Philosophy*, 23(3), 485–508. doi:10.1111/j.1468-0378.2012.00546.x
- Dodge, C., & Jerse, T. A. (1997). *Computer Music: Synthesis, Composition, and Performance* (2nd ed.). Wadsworth: Schirmer.
- Dodson, A. (2011). Expressive timing in expanded phrases: an empirical study of recordings of three Chopin preludes. *Music Performance Research*, 4, 2–29.
- Doğantan-Dack, M. (2002). *Mathis Lussy: A Pioneer in Studies of Expressive Performance*. Bern: Peter Lang.
- Doğantan-Dack, M. (2008a). Recording the performer's voice. In M. Doğantan-Dack (Ed.), *Recorded Music: Philosophical and Critical Reflections* (pp. 293–313). London: Middlesex University Press.
- Doğantan-Dack, M. (2008b). *Something old, something new, something borrowed, something true: questions of aesthetics and epistemology in using recordings*. Paper presented at the CHARM Symposium 6: Playing with recordings, London.
- Doğantan-Dack, M. (2012a). The Art of Research in Live Music Performance. *Music Performance Research*, 5, 34–48.
- Doğantan-Dack, M. (2012b). 'Phrasing – the Very Life of Music': Performing the Music and Nineteenth-Century Performance Theory. *Nineteenth-Century Music Review*, 9(1), 7–30. doi:10.1017/S1479409812000055

- Doğantan-Dack, M. (2013). Familiarity and Musical Performance. In E. King & H. M. Prior (Eds.), *Music and Familiarity: Listening, Musicology and Performance* (pp. 271–288). Farnham: Ashgate.
- Doğantan-Dack, M. (2014). Philosophical Reflections on Expressive Music Performance. In D. Fabian, R. Timmers, & E. Schubert (Eds.), *Expressiveness in Music Performance: Empirical Approaches across Styles and Cultures* (pp. 3–21). Oxford: Oxford University Press.
- Doğantan-Dack, M. (2015a). Artistic Research in Classical Music Performance: Truth and Politics. *PARSE. Journal of Art and Research*, 1(1), 27–40. Retrieved from <http://parsejournal.com/article/artistic-research-in-classical-music-performance/#note-609-5>
- Doğantan-Dack, M. (2015b). Introduction. In M. Doğantan-Dack (Ed.), *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice* (pp. 1–8). London & New York: Routledge.
- Doğantan-Dack, M. (2017). Expressive freedom in classical performance: insights from a pianist–researcher. In J. Rink, H. Gaunt, & A. Williamon (Eds.), *Musicians in the Making: Pathways to Creative Performance*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Đoković, P. (2016). *Uticaj evropskog pokreta za ranu muziku na izvođačku praksu u Srbiji*. (doktorska disertacija; ćirilica).
- Donington, R. (1963). *The Interpretation of Early Music*. London: Faber and Faber.
- Donington, R. (1989). The Present Position of Authenticity. *Performance Practice Review*, 2(2), 117–125.
- Đorđević, J. (2009). *Postkultura: uvod u studije kulture*. Beograd: CLIO.
- Dreyfus, L. (1983). Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century. *The Musical Quarterly*, 69(3), 297–322.
- Dreyfus, L. (2007). Beyond the Interpretation of Music. *Dutch Journal of Music Theory*, 12(3), 253–272.
- Dunsby, J. (1989). Guest editorial: performance and analysis of music. *Music Analysis*, 7(1/2), 5–20.
- Dunsby, J. (2002). Performers on performance. In J. Rink (Ed.), *Musical Performance: A Guide to Understanding* (pp. 225–236). Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Duport, J.-L. (1806). *Essai sur le doigté du violoncelle, et sur la conduite de l'archet*. Paris: Imbault.
- Eco, U. (1992). Overinterpreting texts. In S. Collini (Ed.), *Interpretation and Overinterpretation* (pp. 45–66). Cambridge: Cambridge University Press.
- Eddy, A. M. (1990). American Violin Method-Books and European Teachers, Geminiani to Spohr. *American Music*, 8(2), 167–209.
- Edidin, A. (1998). Playing Bach His Way: Historical Authenticity, Personal Authenticity, and the Performance of Classical Music. *Journal of Aesthetic Education*, 32(4), 79–91. doi:10.2307/3333387
- Edidin, A. (1999). Three Kinds of Recording and the Metaphysics of Music. *British Journal of Aesthetics*, 39(1), 24–39.
- Edidin, A. (2012). Consequentialism about Historical Authenticity. *Performance Practice Review*, 13(1), 1–13.
- Edlund, B. (1996). On Scores and Works of Music: Interpretation and Identity. *British Journal of Aesthetics*, 36(4), 367–380.



- Eigeldinger, J.-J. (2013). *Chopin: pianist and teacher – as seen by his pupils*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Evans, A. (2009). *Ignaz Friedman: Romantic Master Pianist*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Everist, M. (1999). Reception Theories, Canonic Discourses, and Musical Value. In N. Cook & M. Everist (Eds.), *Rethinking Music* (pp. 378–402). Oxford: Oxford University Press.
- Fabian, D. (2001). The Meaning of Authenticity and The Early Music Movement: A Historical Review. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 32(2), 153–167. doi:10.2307/1562264
- Fabian, D. (2013). Ornamentation in Recent Recordings of J.S. Bach's Solo Sonatas and Partitas for Violin. *Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online*, 11(II), 1–21.
- Fabian, D. (2014). Commercial Sound Recordings and Trends in Expressive Music Performance: Why Should Experimental Researchers Pay Attention? In D. Fabian, R. Timmers, & E. Schubert (Eds.), *Expressiveness in music Performance: Empirical Approaches across Styles and Cultures* (pp. 58–79). Oxford: Oxford University Press.
- Fabian, D. (2015a). Affect and Individual Difference: Towards a Holistic Account of Performance. In *A Musicology of Performance: Theory and Method Based on Bach's Solos for Violin* (pp. 201–271). Cambridge: OpenBook Publishers.
- Fabian, D. (2015b). *A Musicology of Performance: Theory and Method Based on Bach's Solos for Violin*. Cambridge: Open Book Publishers.
- Fabian, D. (2015c). Violinists, Violin Schools and Emerging Trends. In *A Musicology of Performance: Theory and Method Based on Bach's Solos for Violin* (pp. 75–126). Cambridge: Open Book Publishers.
- Fabian, D. (2017). *Bach Performance Practice, 1945–1975: A Comprehensive Review of Sound Recordings and Literature*. London and New York: Routledge.
- Fabian, D., & Ornoy, E. (2009). Identity in Violin Playing on Records: Interpretation Profiles in Recordings of Solo Bach by Early Twentieth-Century Violinists. *Performance Practice Review*, 14(1). doi:10.5642/perfpr.200914.01.03
- Fabian, D., Timmers, R., & Schubert, E. (2014a). Introduction. In D. Fabian, R. Timmers, & E. Schubert (Eds.), *Expressiveness in Music Performance: Empirical Approaches across Styles and Cultures* (pp. xxi–xxx). Oxford: Oxford University Press.
- Fabian, D., Timmers, R., & Schubert, E. (Eds.). (2014b). *Expressiveness in Music Performance: Empirical Approaches across Styles and Cultures*. Oxford: Oxford University Press.
- Fallowfield, E. (2009). *A handbook of Cello Technique for Performers and Composers*. (PhD thesis). Birmingham.
- Fang, H.-C. (2008). *The twentieth-century revolution in string playing as reflected in the changing performing practices of viola players from Joseph Joachim to the present day: a practice-based study*. (PhD thesis).
- Fernández Morante, B., & Davis, C. (2014). A Panoramic Survey of Beethoven's Hammerklavier Sonata, Op. 106: Composition and Performance. *Notes*, 71(2), 237–262.
- Fétis, F.-J., & Moscheles, I. (1840/1973). *Méthode des méthodes de piano*. New York: Minkoff Reprints (originally published in 1840).
- Fleisher, L. (2015). The Inner Ear: An Interview with Leon Fleisher. In P. De Assis (Ed.), *Experimental Affinities in Music* (pp. 168–176). Leuven: Leuven University Press.
- Focht, I. (1980). Muzika kao dah sa drugih planeta – Ferruccio Busoni. U *Savremena estetika muzike – Petnaest teorijskih portreta*. Beograd: Nolit.

- Foss, L. (1963). The Changing Composer-Performer Relationship: A Monologue and a Dialogue. *Perspectives of New Music*, 1(Spring), 45–53.
- Frederickson, J. (1989). Technology and Music Performance in the Age of Mechanical Reproduction. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 20(2), 193–220.
- Friberg, A., & Bisesi, E. (2014). Using Computational Models of Music Performance to Model Stylistic Variations. In D. Fabian, R. Timmers, & E. Schubert (Eds.), *Expressiveness in music Performance: Empirical Approaches across Styles and Cultures* (pp. 240–259). Oxford: Oxford University Press.
- Frisk, H., & Östersjö, S. (2006). *Negotiating the Musical Work. An empirical study on the interrelation between composition, interpretation and performance*. Paper presented at the EMS: Electroacoustic Music Studies Network, Beijing.
- Fuko, M. (1983). Šta je autor? U *Mehanizmi književne komunikacije* (Vol. Teorija istraživanja 2, str. 32–45). Beograd: Institut za književnost i umetnosti, Izdavačka radna organizacija „Rad”.
- Gabrielsson, A. (1999). The Performance of Music. In D. Deutsch (Ed.), *The Psychology of Music* (2nd ed., pp. 501–602). San Diego: Academic Press.
- Gabrielsson, A. (2001). Emotion perceived and emotion felt: Same or different? *Musicae Scientiae*, 5(1), 123–147.
- Gabrielsson, A. (2003). Music Performance Research at the Millennium. *Psychology of Music*, 31(3), 221–272.
- Gabrielsson, A., & Juslin, P. N. (1996). Emotional expression in music performance: Between the performer’s intention and the listener’s experience. *Psychology of Music*, 24, 68–91.
- Galeazzi, F. (1791–1796). *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l’arte di suonare il violino analizzata, ed a dimostrabili principi ridotta*. Rome: Stamperia Pilucchi Cracas.
- Garbarino, G. (1978). *Metodo per clarinetto*. Milan: Edition Suvini Zerboni.
- Gatti, G. M. (1930a). Ancora dell’interpretazione musicale. In L. Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale: Antologia* (pp. 496–499). Milano: Feltrinelli Editore.
- Gatti, G. M. (1930b). Dell’interpretazione musicale. In L. Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale: Antologia* (pp. 485–491). Milano: Feltrinelli Editore.
- Geminiani, F. (1751). *The art of playing on the violin*. London: Oxford University Press.
- Gerig, R. R. (2007). *Famous Pianists and Their Technique*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Giani, M. (2008). Music Criticism and Esthetics in 20th Century Italy: Between Croce, Phenomenology and Marxism. *Sonus*, 29(1), 22–63.
- Giesecking, W., & Leimar, K. (1972). *Piano Technique*. New York: Dover Publications.
- Ginzburg, L. (1931). Le due interpretazioni. In L. Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale: Antologia* (pp. 499–501). Milano: Feltrinelli Editore.
- Glasgow, J. (2007). Hi-Fi Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65(2).
- Glennie, E. (2017). Reflection. In D. Leech-Wilkinson & H. M. Prior (Eds.), *Music and Shape* (pp. 3). Oxford: Oxford University Press.
- Godlovitch, S. (1988). Authentic Performance. *The Monist*, 71(2), 258–277.
- Godlovitch, S. (1990). Music Performance and the Tools of the Trade. *Iyyun: The Jerusalem Philosophical Quarterly*, 39, 321–338.
- Godlovitch, S. (1997). Innovation and Conservatism in Performance Practice. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55(2), 151–168. doi:10.2307/431261

- Godlovitch, S. (1999). Performance Authenticity: Possible, Practical, Virtuous. In S. Kemal & I. Gaskell (Eds.), *Performance and Authenticity in the Arts* (pp. 154–174). Cambridge: Cambridge University Press.
- Godlovitch, S. (2003). The integrity of musical performance. In P. Auslander (Ed.), *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (Vol. 1, pp. 371–393). London, New York: Routledge.
- Goebel, W., Dixon, S., De Poli, G., Friberg, A., Bresin, R., & Widmer, G. (2005). ‘Sense’ in Expressive Music Performance: Data Acquisition, Computational Studies, and Models. In M. Leman & D. Cirotteu (Eds.), *Sound to Sense, Sense to Sound: A State-of-the-Art*. Berlin: Logos Berlin.
- Goebel, W., Dixon, S., & Schubert, E. (2014). Quantitative Methods: Motion Analysis, Audio Analysis, and Continuous Response Techniques. In D. Fabian, R. Timmers, & E. Schubert (Eds.), *Expressiveness in Music Performance: Empirical Approaches across Styles and Cultures* (pp. 221–239). Oxford: Oxford University Press.
- Goebel, W., & Widmer, G. (2009). On the Use of Computational Methods for Expressive Music Performance. In T. Crawford & L. Gibson (Eds.), *Modern Method for Musicology: Prospects, Proposals, and Realities* (pp. 93–114). Ashgate Publishing Limited: Farnham.
- Goehr, L. (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford/New York: Clarendon Press/Oxford University Press.
- Goffman, E. (1956). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh.
- Golby, D. (2016). *Instrumental Teaching in Nineteenth-Century Britain*. London: Routledge.
- Goodman, E. (2002). Ensemble Performance. In J. Rink (Ed.), *Musical Performance: A Guide to Understanding* (pp. 153–167). Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- goodmanmusica. (2016, January 31). Vladimir Horowitz – Radio interview 1975. Video file. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=QlyuFbeUu8k>
- Gordon, S. (2005). *Mastering the Art of Performance: A Primer for Musicians*. Oxford: Oxford University Press.
- Gordon, S. (2017). *Beethoven’s 32 Piano Sonatas: A Handbook for Performers*. New York: Oxford University Press.
- Gotlieb, H., & Konečni, V. J. (1985). The Effects of Instrumentation, Playing Style, and Structure in the Goldberg Variations by Johann Sebastian Bach. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 3(1), 87–101.
- Gould, G. (1984a). Let’s Ban Applause! In T. Page (Ed.), *The Glenn Gould Reader* (pp. 245–250). London: Faber & Faber.
- Gould, G. (1984b). The Prospects of Recording. In T. Page (Ed.), *The Glenn Gould Reader* (pp. 331–353). London: Faber & Faber.
- Gould, G. (1984c). Strauss and the Electronic Future. In T. Page (Ed.), *The Glenn Gould Reader* (pp. 92–99). London: Faber & Faber.
- Gould, T. (1995). The Unhappy Performative. In A. Parker & E. Kosofsky Segwick (Eds.), *Performativity and performance* (pp. 19–44). London, New York: Routledge.
- Gracyk, T. (1996). *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*. Durham: Duke University Press.
- Gracyk, T. (1997). Listening to Music: Performances and Recordings. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55(2), 139–150.
- Graziosi, G. (1938). Note sull’interpretazione. In L. Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale: Antologia* (pp. 337–359). Milano: Feltrinelli Editore.
- Gritten, A., & King, E. (Eds.). (2006). *Music and Gesture*. London & New York: Routledge.

- Gritten, A., & King, E. (Eds.). (2011). *New Perspectives on Music and Gesture*. Farnham: Ashgate.
- Grodner, M., & Sweeney, M. P. (2013). *A Double Bassist's Guide to Refining Performance Practices*. Bloomington: Indiana University Press.
- Guion, D. M. (1996). Performing on the Trombone: A Chronological Survey. *Performance Practice Review*, 9(2), 178–193. doi:10.5642/perfpr.199609.02.06
- Habeneck, F. A. (c. 1840). *Méthode théorique et pratique de violon*. Paris: Canaux.
- Habron, J. (2016). 'Sonorous Air': The Transcendent in Ferruccio Busoni's Aesthetics of Music. In F. J. Stone-Davis (Ed.), *Music and Transcendence* (pp. 35–48). Farnham: Ashgate.
- Haines, J. (2004). *Eight Centuries of Troubadours and Trouvères: The Changing Identity of Medieval Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hamilton, A. (2003). The Art of Recording and the Aesthetics of Perfection. *British Journal of Aesthetics*, 43(4), 345–364.
- Hamilton, K. (2008). *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Hanslik, E. (1854/1977). *O muzički lijepom*. Beograd: BIGZ. (originalno objavljeno 1854).
- Harnoncourt, N. (1988). *Baroque Music Today: Music as Speech. Ways to a New Understanding of Music* (M. O'Neill, Trans.). Huddersfield: Amadeus Press.
- Hatten, R. S. (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert (Musical Meaning and Interpretation)*. Bloomington IN: Indiana University Press.
- Haynes, B. (2007). *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Heaton, R. (2009). Reminder: A recording is not a performance. In N. Cook, E. Clarke, D. Leech-Wilkinson, & J. Rink (Eds.), *The Cambridge Companion to Recorded Music* (pp. 217–220). Cambridge: Cambridge University Press.
- Heaton, R. (2012a). Contemporary Performance Practice and Tradition. *Music Performance Research*, 5, 96–104.
- Heaton, R. (2012b). Instrumental performance in the twentieth century and beyond. In C. Lawson & R. Stowell (Eds.), *The Cambridge History of Musical Performance* (pp. 778–797). Cambridge: Cambridge University Press.
- Hecker, T. (2008). Glenn Gould, the Vanishing Performer and the Ambivalence of the Studio. *Leonardo Music Journal*, 18, 77–83.
- Henck, H. (1988). *Experimentelle Pianistik*. Mainz: Schott Music.
- Henle. (n.d.). Details - G. Henle Verlag. Retrieved from [https://www.henle.de/us/detail/?Title=Concerto+italien+BWV+971\\_160](https://www.henle.de/us/detail/?Title=Concerto+italien+BWV+971_160)
- Hermann, E. (1999). *Shinichi Suzuki: The Man and His Philosophy (Revised)*. Van Nuys: Alfred Music Publishing.
- Hersh, A. (2009). *A Pianist's Dictionary: Reflections on a Life*. Lanham, Boulder, New York, Toronto, Plymouth: Hamilton Books.
- Hewett, I. (2017). Mitsuko Uchida interview: 'It's not enough to play the piano – it takes a lifetime to understand music'. *The Telegraph*. Retrieved from <https://www.telegraph.co.uk/music/what-to-listen-to/mitsuko-uchida-interview-not-enough-play-piano-takes-lifetime/>
- Hill, D. (1996). *Extended Techniques for the Horn: A Practical Handbook for Students, Performers and Composers*. Van Nuys: Warner Bros. Publications.
- Hill, P. (1986). 'Authenticity' in Contemporary Music. *Tempo*(159), 2–8.

- Hill, P. (2002). From score to sound. In J. Rink (Ed.), *Musical Performance: A Guide to Understanding* (pp. 129-143). Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Hindemith, P. (1952). *A Composer's World: Horizons and Limitations*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Hirakouji, S. P. (2008). *The "Piano without Hammers": Reconsidering Debussy's Pianism*. (Doctoral thesis).
- Hirschelman, E. (2011). *Acoustic Artistry: Tapping, Slapping, and Percussion Techniques for Classical and Fingerstyle Guitar*. Milwaukee: Musicians Institute Press/Hal Leonard.
- Hoffman, E. (2013). On Performing Electroacoustic Musics: a non-idiomatic case study for Adorno's theory of musical reproduction. *Organised Sound*, 18(01), 60–70.
- Hofman, N. (2020). *Izvođenje elektroakustičke muzike*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Hofmann, J. (1920). *Piano Playing, with Piano Questions Answered*. Philadelphia: Theodore Presser Co.
- Holden, R. (2011). The iconic symphony: performing Beethoven's Ninth Wagner's way. *The Musical Times*, 152(1917), 3–14.
- Holzaepfel, J. (2001). *David Tudor, John Cage, and Comparative Indeterminacy*. Paper presented at the The Art of David Tudor: Indeterminacy and Performance in Postwar Culture, Getty Research Institute.
- Howat, R. (1995). What do we perform? In J. Rink (Ed.), *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation* (pp. 3–20). Cambridge: Cambridge University Press.
- Howell, T. (1974). *The Avant-garde Flute: A Handbook for Composers and Flutists*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Huang, J., & Krumhansl, C. L. (2011). What does seeing the performer add? It depends on musical style, amount of stage behavior, and audience expertise. *Musicae Scientiae*, 15(3), 343–364.
- Hudson, R. (1994). *Stolen Time: The History of Tempo Rubato*. Oxford: Clarendon Press.
- Hueffer, F. (Ed.) (2009). *Correspondence of Wagner and Liszt: 1854–1861*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hugo, A., & Wunderlich, J. G. (1804). *Méthode de flûte du Conservatoire*. Paris: Imprimerie du Conservatoire, an XII.
- Huizinga, J. (2003). Nature and significance of play as a cultural phenomenon. In P. Auslander (Ed.), *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (Vol. 1, pp. 36-56). London, New York: Routledge.
- Hummel, J. N. (1828). *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*. Vienna: Haslinger.
- Humphries, J. (2000). *The Early Horn: A Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Iddon, M. (2013). *John Cage and David Tudor: Correspondence on Interpretation and Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ingarden, R. (1991). *Ontologija umetnosti (studije iz estetike)* (P. Vujičić & L. Rosić, prev.). Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Jackson, R. (1988). *Performance Practice, Medieval to Contemporary: a Bibliographical Guide*. New York: Garland.
- Jackson, R. (1997). Authenticity or Authenticities? Performance Practice and the Mainstream. *Performance Practice Review*, 10(1), 1–10. doi:10.5642/perfpr.199710.01.02
- Jacobs, J. E. (1990). Identifying Musical Works of Art. *Journal of Aesthetic Education*, 24(4), 74–85.

- Jamason, C. (2012). The performer and the composer. In C. Lawson & R. Stowell (Eds.), *The Cambridge History of Musical Performance* (pp. 105–134). Cambridge: Cambridge University Press.
- Joachim, J., & Moser, A. (1905). *Violinschule*. Berlin: N. Simrock.
- Johnson, P. (2002). The legacy of recordings. In J. Rink (Ed.), *Musical Performance: A Guide to Understanding* (pp. 197–212). Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Jonás, A. (1922–29). *Master School of Modern Piano Playing & Virtuosity*. New York: Carl Fischer Inc.
- Jovičević, A. (2007). Uvod u Uvod studija izvođenja. U A. Jovičević & A. Vujanović (ur.), *Uvod u studije performansa* (str. 3–18). Beograd: Fabrika knjiga.
- Jovičević, A., & Vujanović, A. (2007). *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga.
- Juslin, P. N. (1997). Emotional communication in music performance: A functionalist perspective and some data. *Music Perception*, 14, 383–418.
- Juslin, P. N. (2003). Five facets of musical expression: a psychologist's perspective on music performance. *Psychology of Music*, 31, 273–302.
- Juslin, P. N., & Persson, R. S. (2002). Emotional Communication. In R. Parncutt & G. McPherson (Eds.), *The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning* (pp. 219–236). Oxford: Oxford University Press.
- Kafka, F. (1984). Domaćinova briga (B. Živojinović, prev.). U *Izabrana dela, knjiga 4, Celokupne pripovetke* (str. 306–307). Beograd: Nolit.
- Kallinen, K., & Ravaja, N. (2006). Emotion perceived and emotion felt: Same and different. *Musicae Scientiae*, X(2), 191–213.
- Kania, A. (2013). Platonism vs. Nominalism in Contemporary Musical Ontology. In C. M. Uidhir (Ed.), *Art and abstract objects* (pp. 197–212). Oxford: Oxford University Press.
- Kania, A., & Gracyk, T. (2011). Performances and Recordings. In T. Gracyk & A. Kania (Eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (pp. 80–90). Oxfordshire: Taylor & Francis.
- Kanno, M. (2007). Prescriptive notation: Limits and challenges. *Contemporary Music Review*, 26(2), 231–254.
- Kanno, M. (2012). As if the composer is dead. *Mortality*, 17(2), 170–181.
- Kartomi, M. (2014). Concepts, Terminology and Methodology in Music Performativity Research. *Musicology Australia*, 36(2), 198–208. doi:<http://dx.doi.org/10.1080/08145857.2014.958268>
- Katz, M. (2004). *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Oakland: University of California Press.
- Katz, M. (2006a). Portamento and the Phonograph Effect. *Journal of Musicological Research*, 25, 211–232.
- Katz, M. (2006b). *The Violin: A Research and Information Guide*. New York: Routledge.
- Keefe, S. P. (2009). Mozart the Performer-Composer at Work on the Viennese Piano Concertos.pdf. *Journal of the Royal Musical Association*, 134(2), 185–242.
- Keller, P. (2014). Ensemble Performance: Interpersonal Alignment of Musical Expression. In D. Fabian, R. Timmers, & E. Schubert (Eds.), *Expressiveness in Music Performance: Empirical Approaches across Styles and Cultures* (pp. 260–282). Oxford: Oxford University Press.
- Kennaway, G. (2014). *Playing the Cello, 1780–1930*. Farnham: Ashgate Publishing Limited.
- Kenyon, N. (2012). Performance today. In C. Lawson & R. Stowell (Eds.), *The Cambridge History of Musical Performance* (pp. 3–34). Cambridge: Cambridge University Press.

- Kenyon, N. (Ed.) (1988). *Authenticity and Early Music: A Symposium*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Kerman, J. (1980). How We Got into Analysis, and How to Get out. *Critical Inquiry*, 7(Winter 1980), 311–331.
- Kerman, J. (1985). *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Kientzy, D. (1982). *Les sons multiples aux saxophones*. Paris: Salabert Editions.
- Kirby, M. (2003). On acting and not-acting. In P. Auslander (Ed.), *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (Vol. 1, pp. 309–323). London, New York: Routledge.
- Kirkell, L. (1975). *Innovative instrumental techniques and performance problems in selected unaccompanied violoncello literature written after 1960*. University of California.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (2004). Performance Studies. In H. Bial (Ed.), *The Performance Studies Reader* (pp. 43–56). London, New York: Routledge.
- Kite-Powell, J. (Ed.) (2007). *A Performer's Guide to Renaissance Music*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Kivy, P. (1987). Platonism in Music: Another Kind of Defense. *American Philosophical Quarterly*, 24(3), 245–252.
- Kivy, P. (1995). *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca N.Y. & London: Cornell University Press.
- Kivy, P. (2002). On the historically informed performance. *The British Journal of Aesthetics*, 42(2), 128–144.
- Klajn, I. (2003). *Tvorba reči u savremenom srpskom jeziku 2 – sufiksacija i konverzija*. Beograd, Novi Sad: Zavod za izdavanje udžbenika i nastavna sredstva, Matica srpska, Institut za srpski jezik SANU. (ćirilica).
- Klajn, I. (2005). *Gramatika srpskog jezika*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Klajn, I., & Šipka, M. (ur.). (2008) *Veliki rečnik stranih reči i izraza*. Novi Sad: Prometej. (ćirilica).
- Knowles, J. G., & Cole, A. L. (Eds.). (2008). *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*. Thousand Oaks: Sage Publications Ltd.
- Kochevitsky, G. (1975). Performing Bach's Keyboard Music — Embellishments, Part V, Acciaccaturas and Broken Chords Part VI, Mordents and Inverted Mordents. *Bach*, 6(3), 20–35.
- Kochevitsky, G. (1995). *The Art of Piano Playing: A Scientific Approach*. Miami: Summy-Birchard Company.
- Kogan, G. (2010). *Busoni as Pianist*. Rochester: University of Rochester Press.
- Konstantinović, Z. (1983). Mehanizmi književne komunikacije: semiotika – teorija informacija – retorika. In *Mehanizmi književne komunikacije* (Vol. Teorija istraživanja 2, pp. 7-20). Beograd: Institut za književnost i umetnosti, Izdavačka radna organizacija „Rad”.
- Koopman, C., & Davies, S. (2001). Musical Meaning in a Broader Perspective. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59(3), 261–273.
- Kopp, D. (2014). On Performing Chopin's Barcarolle. *Music Theory Online*, 20(4).
- Korsyn, K. (1999). Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue. In N. Cook & M. Everist (Eds.), *Rethinking Music* (pp. 55–72). Oxford: Oxford University Press.
- Kramer, L. (2002). *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

- Kramer, L. (2003). Musicology and Meaning. *The Musical Times*, 144(Summer 2003), 6–12.
- Kramer, L. (2004). Odradek Analysis: Reflections on Musical Ontology. *Music Analysis*, 23(ii–iii), 287–309.
- Kramer, L. (2011). *Interpreting Music*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Kuijken, B. (2013). *The Notation Is Not the Music: Reflections on Early Music Practice and Performance*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Lang, L. (2008). *Lang Lang: Playing with Flying Keys*. New York: Random House Children's Books.
- Lang, L., & Ritz, D. (2008). *Journey of a Thousand Miles: My Story*. New York: Random House Publishing Group.
- Langer, S. K. (1953). *Feeling and Form: A Theory of Art*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Latartara, J., & Gardiner, M. (2007). Analysis, Performance, and Images of Musical Sound: Surfaces, Cyclical Relationships, and the Musical Work. *Current Musicology*, 84, 53–78.
- Latham, E. D. (2003). Analysis and Performance Studies: A Summary of Current Research. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie [Journal of the German-speaking Society of Music Theory]*, 1(2/2–3), 157–162.
- Lawson, C. (2000). *The Early Clarinet: A Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lawson, C. (2002). Performing through history. In J. Rink (Ed.), *Musical Performance: A Guide to Understanding* (pp. 3–16). Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Lawson, C., & Stowell, R. (1999). *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lawson, C., & Stowell, R. (2012). *The Cambridge History of Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leavy, P. (Ed.) (2015). *Method Meets Art: Arts-Based Research Practice*. New York & London: The Guilford Press.
- Leavy, P. (Ed.) (2019). *Handbook of Arts-Based Research*. New York & London: The Guilford Press.
- Leech-Wilkinson, D. (2006). Expressive gestures in Schubert singing on record. *Nordisk Estetisk Tidskrift*, 33/34, 50–70.
- Leech-Wilkinson, D. (2007). Sound and meaning in recordings of Schubert's "Die junge Nonne". *Musicae Scientiae*, XI(2), 209–236.
- Leech-Wilkinson, D. (2009a). *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances*. London: CHARM.
- Leech-Wilkinson, D. (2009b). Expressive gestures. In D. Leech-Wilkinson (Ed.), *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*. London: CHARM: The AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music.
- Leech-Wilkinson, D. (2009c). Recordings and histories of performance style. In N. Cook, E. Clarke, D. Leech-Wilkinson, & J. Rink (Eds.), *The Cambridge Companion to Recorded Music* (pp. 246–262). Cambridge: Cambridge University Press.
- Leech-Wilkinson, D. (2009d). Style change: causes and effects. In D. Leech-Wilkinson (Ed.), *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*. London: CHARM: The AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music.



- Leech-Wilkinson, D. (2009e). Understanding the sources: Performance and recordings. In D. Leech-Wilkinson (Ed.), *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances*. London: CHARM.
- Leech-Wilkinson, D. (2010). Performance style in Elena Gerhardt's Schubert song recordings. *Musicae Scientiae*, XIV(2), 57–84.
- Leech-Wilkinson, D. (2012). Compositions, Scores, Performances, Meanings. *Music Theory Online*, 18(1).
- Leech-Wilkinson, D. (2015). Cortot's Berceuse. *Music Analysis*, 34(iii), 335–363.
- Leech-Wilkinson, D., & Prior, H. M. (2017). *Music and Shape* (Vol. 3). New York: Oxford University Press.
- Leimer, K., & Giesecking, W. (1933). *The Shortest Way to Pianistic Perfection*. Bryn Mawr: Theodore Presser Co.
- Leimer, K., & Giesecking, W. (1938). *Rhythmics, Dynamics, Pedal and Other Problems of Piano Playing* (F. C. Rauser, Trans.). Bryn Mawr: Theodore Presser Company.
- Leong, D. (2016). Analysis and Performance, or wissen, können, kennen. *Music Theory Online*, 22(2).
- Leong, D. (2019). *Performing Knowledge: Twentieth-Century Music in Analysis and Performance*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Lester, J. (1995). Performance and Analysis: Interaction and Interpretation. In J. Rink (Ed.), *The Practice of Performance* (pp. 197–215). Cambridge: Cambridge University Press.
- Levinson, J. (1980). What a Musical Work Is. *The Journal of Philosophy*, 77(1), 5–28.
- Levinson, J. (1996). *The Pleasures of Aesthetics*. Ithaca: Cornell University Press.
- Levinson, J. (2006). Musical Expressiveness as Hearability-as-expression. In M. Kieran (Ed.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art* (pp. 192–204). Oxford: Blackwell.
- Levinson, J. (2011). What a Musical Work Is, Again. In *Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics* (pp. 215–263). Oxford & New York: Oxford University Press.
- Levitz, T. (2001). *David Tudor's Corporeal Imagination*. Paper presented at the The Art of David Tudor: Indeterminacy and Performance in Postwar Culture, Getty Research Institute.
- Levy, J. M. (2001). The Power of the Performer: Interpreting Beethoven. *The Journal of Musicology*, 18(1), 31–55.
- Liszt, F. (1989). *An Artist's Journey* (C. Suttoni, Trans.). Chicago: University of Chicago Press.
- Lochhead, J. I. (1994). Performance Practice in the Indeterminate Works of John Cage. *Performance Practice Review*, 7(2), 233–241.
- Lochhead, J. I. (2001). *Controlling Liberation: David Tudor and the "Experimental" Sound Ideal*. Paper presented at the The Art of David Tudor: Indeterminacy and Performance in Postwar Culture, Getty Research Institute.
- Loges, N., & Lawson, C. (2012). The teaching of performance. In C. Lawson & R. Stowell (Eds.), *The Cambridge History of Musical Performance* (pp. 135–168). Cambridge: Cambridge University Press.
- Losseff, N. (2011). Projective identification, musical interpretation and the self. *Music Performance Research*, 4, 49–59.
- Lourenço, S. (2010). European Piano Schools: Russian, German and French classical piano interpretation and technique. *2010*, 2(1), 6–14. doi:10.7559/citarj.v2i1.7
- MacDonald, C. (2002). Schumann's Piano Practice: Technical Mastery and Artistic Ideal. *The Journal of Musicology*, 19(4), 527–563.

- MacDonald, C. (2013). *Introducing Extended Saxophone Techniques*. Pacific: Mel Bay Publications, Incorporated.
- Mantere, M. (2012). *The Gould Variations: Technology, Philosophy and Criticism in Glenn Gould's Musical Thought and Practice* (Vol. Frankfurt am Main): Peter Lang.
- Mantere, M. (2013). The Textual Afterlife of a Musical Hero: Glenn Gould's Reception in Posthumous Literature. *Studia Musicologica Norvegica*, 39, 37–62.
- Marinković, S. (2014). *Status discipline Teorija i istorija izvođaštva u visokom školstvu u Srbiji*. Rad prezentovan na konferenciji Umetnost i kultura danas: duh vremena i problemi interpretacije, Niš. (ćirilica).
- Markham, E. (1912). The Theory of Music and Piano Technique. In L. C. Elson (Ed.), *University Musical Encyclopedia* (Vol. VIII). New York: The University Society.
- Martens, F. H. (1919). *Violin Mastery Talks with Master Violinists and Teachers*. New York: Frederick A. Stokes Company.
- Martyn, B. (2016). *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor*. London and New York: Routledge.
- Massumi, B. (2002a). The Autonomy of Affect. In B. Massumi (Ed.), *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (pp. 23–45). Durham: Duke University Press Books.
- Massumi, B. (2002b). Introduction. In B. Massumi (Ed.), *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (pp. 1–21). Durham: Duke University Press Books.
- Matejić, J. (2014). Stanislav Vinaver – paradigma modernizma i bergsonizma u srpskoj međuratnoj estetici i umetnosti. U M. Šuvaković (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek* (Vol. III, Moderna i modernizmi, str. 717–723). Beograd: Orion art i Fakultet muzičke umetnosti.
- Matravers, D. (2011). Arousal Theories. In T. Gracyk & A. Kania (Eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (pp. 212–222). Oxfordshire: Taylor & Francis.
- Mattheson, J. (1739). *Der vollkommene Capellmeister: das ist gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, and vollkommen inne haben muss, der einer Capelle mit ehren und nutzen vorstehen Will*. Hamburg: Christian Herold.
- McKenzie, J. (2002). *Perform or Else: From Discipline to Performance*. London, New York: Routledge.
- McNiff, S. (1998). *Art-based Research*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Meifred, P.-J. (1840). *Méthode de cor chromatique ou à pistons*. Paris: Richault.
- Menuhin, Y. (1977). *Unfinished Journey*. New York: Knopf.
- Menuhin, Y. (1997). *Unfinished Journey: Twenty Years Later*. New York: Fromm Intl.
- Merriam-Webster. (n.d.). Empirical. Retrieved from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/empirical>
- Michaud, Y. (2004). *Umjetnost u plinovitu stanju. Ogled o trijumfu estetike*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Mikić, V. (2001). *Muzika u tehnokulturi*. (doktorska disertacija). Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd.
- Mila, M. (1956). *L'esperienza musicale e l'estetica*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.
- Mila, M. (1959). *Cronache musicali 1955–1959*. Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Mila, M. (1989). *Massimo Mila alla Scala: Scritti 1955–1988*. Milano: Rizzoli.
- Miler, T. (2009). Valter Benjamin. U M. Šuvaković & A. Erjavec (ur.), *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti* (str. 174–192). Beograd: Atoča.
- Milohnić, A. (2013). *Teorije savremenog teatra i performansa*. Beograd: Orion art.

- Milsom, D. (2003). *Theory and Practice in Late Nineteenth-century Violin Performance: An Examination of Style in Performance, 1850–1900*. Farnham: Ashgate.
- Milsom, D. (2012). Practice and Principle: Perspectives upon the German ‘Classical’ School of Violin Playing in the Late Nineteenth Century. *Nineteenth-Century Music Review*, 9(1), 31–52. doi:10.1017/S1479409812000067
- Mohn, C., Argstatter, H., & Wilker, F.-W. (2010). Perception of six basic emotions in music. *Psychology of Music*, 39(4), 503–517.
- Mok, L. Y. (2014). *Glenn Gould, Oscar Peterson, and New World Virtuositities*. (Doctoral dissertation). Harvard University, Preuzeto sa <https://dash.harvard.edu/handle/1/13064972>
- Monsaingeon, B. (2001, March 16). The wild man of classical music. *The Guardian*. Retrieved from [https://www.theguardian.com/friday\\_review/story/0,3605,452239,00.html](https://www.theguardian.com/friday_review/story/0,3605,452239,00.html)
- Monsaingeon, B. (Ed.) (2002). *Sviatoslav Richter: Notebooks and Conversations*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Monteiro, F. (2007). *Virtuosity: Some (quasi phenomenological) thoughts*. Paper presented at the International Symposium on Performance Science.
- Moore, L. G. (1976). *Contemporary cello techniques from the twentieth-century repertory*. Ball State University, Muncie.
- Morgan, R. (1988). Tradition, Anxiety, and the Current Musical Scene. In N. Kenyon (Ed.), *Authenticity and Early Music: A Symposium* (pp. 57–82). Oxford, New York: Oxford University Press.
- Mozart, L. (1756). *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg: Johann Jacob Lotter.
- Mrazović, P. (2009). *Gramatika srpskog jezika za strance* (Drugo, prerađeno i dopunjeno izdanje ed.). Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Musgrave, M. (2012). Performance in the nineteenth century: an overview. In C. Lawson & R. Stowell (Eds.), *The Cambridge History of Musical Performance* (pp. 577–610). Cambridge: Cambridge University Press.
- Music Theory Online. (n.d.). MTO Volume Index. Retrieved from <https://www.mtosmt.org/issues/issues.php>.
- MusicExperiment21. (2013). Experimentation versus Interpretation: Exploring New Paths in Music Performance in the 21st Century. In M. Wilson & S. v. Ruiten (Eds.), *SHARE Handbook for Artistic Research Education* (pp. 100–103). Amsterdam, Dublin, Gothenburg: ELIA (European League of Institutes of the Arts) & SHARE, Step-Change for Higher Arts Research and Education.
- Navickaitė-Martinelli, L. (2019). P is for Persona, Performance, Pogorelich: The Performer’s Identity as Creative Tool. *Music & Practice*, 5.
- Nejgauz, G. (1970). *O umetnosti sviranja na klaviru*. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.
- Neufeld, J. A. (2012). Critical Performances. *Teorema*, XXXI(3), 89–104.
- Neumann, F. (1988). Interpretation Problems of Ornament Symbols and Two Recent Case Histories: Hans Klotz on Bach, Faye Ferguson on Mozart. *Performance Practice Review*, 1(1), 71–106.
- Neumann, F. (1991). The Vibrato Controversy. *Performance Practice Review*, 4(1), 14–27.
- Newman, W. S. (1976). The Performance of Beethoven's Trills. *Journal of the American Musicological Society*, 29(3), 439–462.
- NFB. (2014, May 7). Glenn Gould - On the Record. Video file. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=g0MZrnuSGGg>

- Nolan, C. (1993/1994). Reflections on the Relationship of Analysis and Performance. *College Music Symposium*, 33/34, 112–139.
- Noyle, L. J. (Ed.) (1987). *Pianists on Playing. Interviews with Twelve Concert Pianists*. Lanham: Scarecrow Press Inc.
- O’Dea, J. (2000). *Virtue Or Virtuosity? Explorations in the Ethics of Musical Performance*. Westport, Connecticut & London: Greenwood Press.
- Orning, T. (2017). Music as performance – gestures, sound and energy. A discussion of the pluralism of research methods in performance studies. *Journal for Research in Arts and Sports Education*, 1(Special Issue: “Å forske med kunsten”), 79–94.
- Ornoy, E. (2006). Between Theory and Practice: Comparative Study of Early Music Performances. *Early Music*, 34(2), 233–247.
- Ornoy, E. (2008). Recording Analysis of J.S. Bach’s G Minor Adagio for Solo Violin (excerpt): A Case Study. *JMM: The Journal of Music and Meaning*, 6(Spring 2008), section 2.
- Orpheus Instituut. (n.d.). Retrieved from <https://orpheusinstituut.be/en/>.
- Ortmann, O. (1929). *The Physiological Mechanics of Piano Technique (An experimental study of the nature of muscular action as used in piano playing, and of the effects thereof upon the piano key and the piano tone)*. London, New York: Kegan Paul, Trenchm Trubner & Co., Ltd., E. P. Dutton & Co., Inc.
- Ostin, D. L. (1994). *Kako delovati rečima. Predavanja na Harvardu 1955. godine*. Novi Sad: Matica srpska.
- Osvald, D., & Todorov, C. (1987). *Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku I* (S. G. i. M. Popović, Trans.). Beograd: Prosveta.
- Pace, I. (2017). The New State of Play in Performance Studies. *Music & Letters*, 98(2).
- Page, T. (Ed.) (1984). *The Glenn Gould Reader*. London: Faber & Faber.
- Parente, A. (1931a). Ancora dell’interpretazione musicale. In L. Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale: Antologia* (pp. 506–510). Milano: Feltrinelli Editore.
- Parente, A. (1931b). Attività artistica e passività interpretativa. In L. Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale: Antologia* (pp. 510–514). Milano: Feltrinelli Editore.
- Parker, A., & Kosofsky Segwick, E. (Eds.). (1995). *Performativity and performance*. London, New York: Routledge.
- Parncutt, R. (2006). Introduction: “Interdisciplinary musicology”. *Musicae Scientiae*, 10(1\_suppl), 7–11. doi:10.1177/1029864906010001011
- Parncutt, R., & McPherson, G. (Eds.). (2002). *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Patmore, D. N. C., & Clarke, E. F. (2007). Making and hearing virtual worlds: John Culshaw and the art of record production. *Musicae Scientiae*, XI(2), 269–293.
- Payzant, G. (2005). *Glenn Gould. Music & Mind*. Toronto: Key Porter Books.
- Pelias, R. J., & VanOosting, J. (2003). A paradigm for performance studies. In P. Auslander (Ed.), *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (Vol. 1, pp. 215–231). London, New York: Routledge.
- Performance and Analysis Interest Group – SMT. (n.d.). Performance and Analysis Interest Group. Retrieved from <https://societymusictheory.org/interest-groups/performanceanalysis>.
- Persson, R. S. (2001). The subjective world of the performer. In P. N. Juslin & J. Sloboda (Eds.), *Music and emotion. Theory and research* (pp. 275–289). Oxford: Oxford University Press.
- Pestalozza, L. (1966). *La Rassegna Musicale: Antologia*. Milano: Feltrinelli Editore.

- Pestell, R. (1987). Medieval Art and the Performance of Medieval Music. *Early Music*, 15(1), 57–68.
- Phelan, P. (2005). *Unmarked: The Politics of Performance*. London, New York: Routledge.
- Philip, R. (1992). *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900–1950*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Philip, R. (2004). *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven: Yale University Press.
- Platz, F., & Kopiez, R. (2013). When the first impression counts: Music performers, audience and the evaluation of stage entrance behaviour. *Musicae Scientiae*, 17(2), 167–197.
- plexihout. (2010, September 20). Interview Mitsuko Uchida 2008. Video file. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=j92wm5Zj2Ps>
- Pontara, T. (2015). Interpretation, Imputation, Plausibility: Towards a Theoretical Model for Musical Hermeneutics. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 46(1), 3–41.
- Popović Mladenović, T. (2015). *Muzičko pismo: muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Porter, R. (1996). Performances and Individuating Musical Works. *The Southern Journal of Philosophy*, XXXIV, 201–223.
- Predelli, S. (1995). Against Musical Platonism. *British Journal of Aesthetics*, 35(4), 338–350.
- Pritchett, J. (2001). *David Tudor as Composer/Performer in Cage's Variations II*. Paper presented at the The Art of David Tudor: Indeterminacy and Performance in Postwar Culture, Getty Research Institute.
- Prize, P. M. (2013, March 26). Mstislav Rostropovich - Interview. Video file. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=pxATkaJFxsK>
- Quantz, J. J. (1752). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Venedig: Faksimile-Nachdruck der 3. Auflage.
- Radisavljević, S. (2009). Glen Guld. Pijanizam u doba medija. U M. Šuvaković & A. Erjavec (ur.), *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti* (str. 309–318). Beograd: Atoča.
- Rajnelt, D. (2012). *Politika i izvođačke umetnosti* (V. Sofrenović, M. Šešić, S. Kesić, Ž. Maksimović, M. Pavlović, & A. Stojnić, prev.). Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti, Studio – Laboratorija izvođačkih umetnosti.
- Rakowski, A. (2001). What is music? *Musicae Scientiae*, 5(2\_suppl), 125–130. Retrieved from [http://journals.sagepub.com/toc/msxa/5/2\\_suppl](http://journals.sagepub.com/toc/msxa/5/2_suppl)
- Ramirez, R., Hazan, A., Marine, J., & Serra, X. (2008). Evolutionary Computing for Expressive Music Performance. In J. Romero & P. Machado (Eds.), *The Art of Artificial Evolution: A Handbook on Evolutionary Art and Music* (pp. 123–142). Berlin & Heidelberg: Springer.
- Ramnarine, T. K. (2017). *Global Perspectives on Orchestras: Collective Creativity and Social Agency* (Vol. 4). New York: Oxford University Press.
- Rasmussen, K. A. (2010). *Sviatoslav Richter: Pianist*. Boston: Northeastern University Press.
- Rattalino, P. (1992). *Le grandi scuole pianistiche*. Milan, Berlin, London: Ricordi.
- Rayner, A. (2003). The audience. Subjectivity, community and the ethics of listening. In P. Auslander (Ed.), *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (Vol. 2, pp. 249–268). London, New York: Routledge.
- Razumovskaya, M. (2015). Heinrich Neuhaus: A Performer's Views on the Realisation of Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 46(2), 355–369.

- Razumovskaya, M. (2018). *Heinrich Neuhaus: A Life beyond Music*. Rochester: University of Rochester Press.
- Rehfeldt, P. (1994). *New Directions for Clarinet*. Lanham, Maryland, Oxford: Scarecrow Press.
- Reinelt, J. G., & Roach, J. R. (2007). *Critical Theory and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Repp, B. (1992a). A Constraint on the Expressive Timing of a Melodic Gesture: Evidence from Performance and Aesthetic Judgment. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 10(2), 221–241.
- Repp, B. (1992b). Diversity and commonality in music performance: An analysis of timing microstructure in Schumann's "Träumerei". *Journal of the Acoustical Society of America*, 92(5), 2546–2468.
- Rink, J. (1997). *Chopin: The Piano Concertos*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rink, J. (2001). Chopin in Performance: Perahia's Musical Dialogue. *The Musical Times*, 142(1877), 9–15.
- Rink, J. (2002a). Analysis and (or?) performance. In J. Rink (Ed.), *Musical Performance: A Guide to Understanding* (pp. 35–58). Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Rink, J. (2003). In Respect of Performance: the View from Musicology. *Psychology of Music*, 31(3), 313–323.
- Rink, J. (2004). The State of Play in Performance Studies. In J. W. Davidson (Ed.), *The Music Practitioner: Research for the Music Performer, Teacher and Listener* (pp. 37–52). London: Routledge.
- Rink, J. (Ed.) (1995). *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rink, J. (Ed.) (2002b). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Rink, J., Gaunt, H., & Williamon, A. (2017). *Musicians in the Making: Pathways to Creative Performance* (Vol. 1). New York: Oxford University Press.
- Ripin, E. M., Wraight, D., O'Brien, G. G., Ferguson, H., Caldwell, J., Schott, H., & William, D. (Eds.). (1989). *Early Keyboard Instruments*. London: Macmillan Press.
- Ritterman, J. (2002). On teaching performance. In J. Rink (Ed.), *Musical Performance: A Guide to Understanding* (pp. 75–88). Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Roach, J. (2002). Theatre Studies/Cultural Studies/Performance Studies: The Three Unities. In N. Stucky & C. Wimmer (Eds.), *Teaching Performance Studies* (pp. 33–40). Carbondale: Southern Illinois University.
- Robinson, J. (2004). The Emotions in Art. In P. Kivy (Ed.), *Blackwell Guide to Aesthetics* (pp. –). Malden & Oxford: Blackwell Publishing.
- Robinson, J. (2011). Expression Theories. In T. Gracyk & A. Kania (Eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (pp. 201–211). Oxfordshire: Taylor & Francis.
- Rohrbaugh, G. (2003). Artworks as Historical Individuals. *European Journal of Philosophy*, 11(2), 177–205.
- Rosen, C. (1997). *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York & London: W. W. Norton.
- Rosen, C. (1998). *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rosen, C. (2000). *Critical Entertainments*. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Rosen, C. (2002). *Piano Notes: The World of the Pianist*. New York: The Free Press.
- Rosen, C. (2010). *Music and Sentiment*. New Haven: Yale University Press.

- Rosen, C. (2012). *Freedom and the Arts: Essays on Music and Literature*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- Rosenblum, S. P. (1993). Pedaling the Piano: A Brief Survey from the Eighteenth Century to the Present. *Performance Practice Review*, 6(2), 158–178.
- Róssi-Dòria, G. (1931). Interpretazione musicale. In L. Pestalozza (Ed.), *La Rassegna Musicale: Antologia* (pp. 530–532). Milano: Feltrinelli Editore.
- Routledge Companion Websites. (2012, December 17). Performance Studies: An Introduction – What is Performance Studies? Video file. Retrieved from [https://www.youtube.com/watch?v=YrRmXb4FLwQ&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?v=YrRmXb4FLwQ&feature=emb_logo).
- Rowland, D. (1993). *A History of Pianoforte Pedalling*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rowland, D. (2001). *Early Keyboard Instruments: A Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Royce, A. P. (1982). *Ethnic Identity: Strategies of Diversity*. Bloomington: Indiana University Press.
- Rubinštajn, A. (1986a). *Godine moje mladosti* (V. N. Ilić, prev.). Novi Sad: Matica srpska.
- Rubinštajn, A. (1986b). *Moje mnoge godine* (M. Dimitrijević, prev.). Novi Sad: Matica srpska.
- Rubinstein, A. (1897). *Guide to the Proper Use of the Pianoforte Pedals with Examples from the Historical Concerts of Anton Rubinstein* (J. A. Preston, Trans.). Leipzig: Bosworth.
- Sachs, H. (2008). Six Famous Ears: Emanuel Ax, Alfred Brendel and András Schiff Tell How They Listen. *Orpheus Research Centre in Music (ORCiM)*(web publication). Retrieved from <https://orpheusinstituut.be/en/publications/six-famous-ears>.
- Sadie, S. (Ed.) (1980) *Performing Practice*. London: Macmillan.
- Said, E. (2000). *Raritan*, 20(1), 1–16.
- Samson, J. (2004). *Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sanden, P. (2009). Hearing Glenn Gould's Body: Corporeal Liveness in Recorded Music. *Current Musicology*, 88, 7–34.
- Sandor, G. (1981). *On Piano Playing: Motion, Sound and Expression*. New York, London: Schirmer Books, Collier Macmillan Publishers.
- Sarlo, D. (2010). *Investigating Performer Uniqueness: The Case of Jascha Heifetz*. (PhD thesis).
- Sarlo, D. (2016). *The Performance Style of Jascha Heifetz*. Abingdon: Routledge.
- Schechner, R. (1988). *Performance Theory*. London, New York: Routledge.
- Schechner, R. (2001). What Is »Performance Studies« Anyway? In G. Berghaus (Ed.), *New Approaches to Theatre Studies and Performance Analysis: Papers Presented at the Colston Symposium, Bristol, 21-23 March 1997* (pp. 1–12). Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Schechner, R. (2002). Foreword: Fundamentals of Performance Studies. In N. Stucky & C. Wimmer (Eds.), *Teaching Performance Studies* (pp. ix–xii). Carbondale: Southern Illinois University.
- Schechner, R. (2003). Performers and spectators transported and transformed. In P. Auslander (Ed.), *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (Vol. 1, pp. 263–290). London, New York: Routledge.
- Schechner, R. (2013). *Performance Studies: An Introduction*. London, New York: Routledge.
- Schechner, R. (2015). *Performed Imaginaries*. London & New York: Routledge.
- Schenker, H., & Esser, H. (2000). *The Art of Performance* (I. S. Scott, Trans.). New York, Oxford: Oxford University Press.

- Schenkman, W. (1975). The Establishment of Tempo in Bach's "Goldberg Variations". *Bach*, 6(3), 3–10.
- Schick, S. (2006). *The Percussionist's Art: Same Bed, Different Dreams*. Rochester: University of Rochester Press.
- Schmalfeldt, J. (1985). On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's "Bagatelles" Op. 126, Nos. 2 and 5. *Journal of Music Theory*, 29(1), 1–31.
- Schmalfeldt, J. (2016). Response. *Music Theory Online*, 22(2).
- Schnabel, A. (1970). *My Life and Music*. New York: Dover Publications.
- Schneider, J. (2015). *The Contemporary Guitar*. Lanham, Boulder, New York, London: Rowman & Littlefield Publishers.
- Schonberg, H. C. (1987). *Great Pianists*. New York, London, Toronto, Sydney: Simon & Schuster.
- Schubert, E., & Fabian, D. (2006). The dimensions of baroque music performance: a semantic differential study. *Psychology of Music*, 34(4), 573–587.
- Schubert, E., & Fabian, D. (2014). A Taxonomy of Listeners' Judgements of Expressiveness in Music Performance. In D. Fabian, R. Timmers, & E. Schubert (Eds.), *Expressiveness in Music Performance: Empirical Approaches across Styles and Cultures* (pp. 283–303). Oxford: Oxford University Press.
- Schütz, A. (1951). Making Music Together – A Study in Social Relationship. *Social Research*, 18(1), 76–97.
- Scott, A. (2013). Sound Drifts: The Phenomenon of Stylistic Change in the Interpretation of Fixed Texts. In P. d. Assis, K. Coessens, & W. Brooks (Eds.), *Sound & Score. Essays on Sound, Score and Notation* (pp. 83–93). Leuven: Leuven University Press.
- Scruton, R. (1999). *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Searle, J. R. (1969). *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Searle, J. R. (1985). *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Seashore, C. (1919). *The Psychology of Musical Talent*. New York: Silver, Burdett and Company.
- Seashore, C. (1938). *Psychology of Music*. New York, London: McGraw-Hill Book Company, Inc.
- Seigworth, G. J., & Gregg, M. (2010). An Inventory of Shimmers. In M. Gregg & G. J. Seigworth (Eds.), *The Affect Theory Reader* (pp. 1–25). Durham & London: Duke University Press.
- Sellner, J. (1837). *Theoretische-praktische Oboeschule*. Vienna: Sauer & Leidesdorf.
- Serl, D. (1991). *Govorni činovi. Ogled iz filozofije jezika*. Beograd: Nolit.
- Shafer, R. M. (1977). *The tuning of the world*. New York: Knopf.
- Sherman, B. D. (1997). *Inside Early Music: Conversations with Performers*. New York: Oxford University Press.
- Singer, M. (2003). Search for a great tradition in cultural performances. In P. Auslander (Ed.), *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (Vol. 1, pp. 57-71). London, New York: Routledge.
- Sinn, D. R. (2013). *Playing Beyond the Notes: A Pianist's Guide to Musical Interpretation*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Skowronek, T. (2010). *Beethoven the Pianist*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Small, C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press.



- Smalley, R. (1969). Some Aspects of the Changing Relationship between Composer and Performer in Contemporary Music. *Proceedings of the Royal Musical Association*, 96, 73–84.
- Smith Brindle, R. (1991). *Contemporary Percussion*. London and New York: Oxford University Press.
- Spinoza, B. (1677/1959). *Ethics; On the Correction of Understanding*. London: Everyman's Library. (originally published in 1677).
- Spohr, L. (1832). *Violinschule*. Vienna: T. Haslinger.
- Stanojčić, Ž., & Popović, L. (1992). *Gramatika srpskoga jezika. Udžbenik za I, II, III i IV razred srednje škole*. Beograd i Novi Sad: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva i Zavod za izdavanje udžbenika Novi Sad.
- States, B. O. (2003). Performance as metaphor. In P. Auslander (Ed.), *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (Vol. 1, pp. 108–137). London, New York: Routledge.
- Stecker, R. (2003). *Interpretation and Construction: Art, Speech, and the Law*. Hoboken, New Jersey: Blackwell Publishing.
- Stiles, K. (2001). *David Tudor – Alive, Free, and Without Need of Culture*. Paper presented at the The Art of David Tudor: Indeterminacy and Performance in Postwar Culture, Getty Research Institute.
- Stowell, R. (1990). *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stowell, R. (2001). *The Early Violin and Viola: A Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stowell, R. (2012). The evidence. In C. Lawson & R. Stowell (Eds.), *The Cambridge History of Musical Performance* (pp. 63–104). Cambridge: Cambridge University Press.
- Stowell, R. (Ed.) (1999). *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Strange, P., & Strange, A. (2001). *The Contemporary Violin: Extended Performance Techniques*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Stravinsky, I. (1947/1970). *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. Cambridge, London: Harvard University Press. (originally published in 1947).
- Sturrock, D. (Writer). (1999). The Art of Piano: Great Pianists of the 20th Century [Documentary.]. In P.-O. Bardet & S. Wright (Producer): *Idéale Audience*, NVC Arts, Warner Music Vision, IMG Artists.
- Sung, A., & Fabian, D. (2011). Variety in Performance: A comparative Analysis of Recorded Performances of Bach's Sixth Suite for Solo Cello from 1961 to 1998. *Empirical Musicology Review*, 6(1), 20–42.
- Suzuki, S. (1967). *Nurtured by Love: A New Approach to Talent Education*. Miami: Warner Bros. Publication.
- Suzuki, S. (1993). *How to Teach Suzuki Piano*. Van Nuys: Alfred Music Publishing.
- Swinkin, J. (2007). Keyboard Fingering and Interpretation: a Comparison of Historical and Modern Approaches. *Performance Practice Review*, 12(1), 1–26.
- Swinkin, J. (2015). *Teaching Performance: A Philosophy of Piano Pedagogy* (Vol. 7). Cham: Springer International Publishing Switzerland.
- Štasni, G. (2012). Neregistrovane glagolske imenice u srpskom jeziku. *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu / Annual Review of the Faculty of Philosophy, Knjiga XXXVII*, 301–321. (ćirilica).
- Šobajić, D. (1987). *Feručo Buzoni: pijanista*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

- Šobajić, D. (1996). *Temelji savremenog pijanizma*. Novi Sad: Svetovi. (ćirilica).
- Šobajić, D. (2000). *Slušanje zamišljenog: eseji iz klavirske muzike*. Podgorica & Cetinje: Dom omladine Budo Tomović / Muzička akademija.
- Šobajić, D. (2001). *Franc List: stvaralac i izvođač*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Šuvaković, M. (2005). *Mapiranje tijela/tijelom = Mapping of the body/with the body*. Zagreb: Meander.
- Šuvaković, M. (2010). *Diskurzivna analiza. Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*. Beograd: Orion art, Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti.
- Šuvaković, M. (2012). *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion art.
- Šuvaković, M. (2016). *Estetika muzike: modeli, metode i epistemologije o/i modernoj i savremenoj muzici i umetnostima*. Beograd: Orion art.
- Taruskin, R. (1995). *Text & Act: Essays on Music and Performance*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Thomas, P. (1999). *Interpretative Issues in Performing Contemporary Piano Music*. (Doctoral thesis).
- Thomas, P. (2013). Understanding Indeterminate Music through Performance: Cage's Solo for Piano. *Twentieth-Century Music*, 10(01), 91–113.
- Thompson, W. F., Graham, P., & Russo, A. F. (2005). Seeing Music Performance: Visual Influences on Perception and Experience. *Semiotica*, 156–1(4), 177–201.
- Tibbetts, J. C., Saffle, M., & Everett, W. A. (Eds.). (2018). *Performing Music History: Musicians Speak First-Hand about Music History and Performance*. London: Palgrave Macmillan.
- Timbrell, C. (1999). *French Pianism: A Historical Perspective*. Portland: Amadeus Press.
- Tomlinson, G. (1988). The Historian, the Performer, and Authentic Meaning in Music. In N. Kenyon (Ed.), *Authenticity and Early Music: A Symposium* (pp. 115–136). Oxford, New York: Oxford University Press.
- Treize, S. (2009). The recorded document: Interpretation and discography. In N. Cook, E. Clarke, D. Leech-Wilkinson, & J. Rink (Eds.), *The Cambridge Companion to Recorded Music* (pp. 186–208). Cambridge: Cambridge University Press.
- Trivedi, S. (2002). Against Musical Works as Eternal Types. *British Journal of Aesthetics*, 42(1), 73–82.
- Tromlitz, J. G. (1791). *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen, Leipzig, 1791*. Leipzig: A. F. Böhme.
- Turetzky, B. (1974). *The Contemporary Contrabass*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Türk, D. G. (1789). *Clavierschule, oder Anweisung zum Clavierspielen*. Leipzig and Halle: Schwickert.
- Turner, V. (1987). *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ.
- Udhir, C. M. (2007). Recordings as Performances. *British Journal of Aesthetics*, 47(3), 298–314. doi:10.1093/aesthj/aym009
- Vaes, L. (2009). *Extended Piano Techniques: In Theory, History and Performance Practice*. (Doctoral thesis). Leiden University, Leiden.
- Van Cleve, L. (2004). *Oboe Unbound: Contemporary Techniques*. Lanham: Scarecrow Press.
- Van Gennep, A. (2003). The territorial passage. In P. Auslander (Ed.), *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (Vol. 1, pp. 27–35). London, New York: Routledge.

- Veale, P. (2005). *The techniques of oboe playing: a compendium with additional remarks on the whole oboe family*. Kassel: Bärenreiter.
- Veilhan, J.-C. (1979). *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era (17th–18th centuries) common to all instruments*. Paris: Alphonse Leduc.
- Veselinović-Hofman, M. (2010). Musical Notation: The More or the Less than Sound. *New Sound*, 35(I), 39–57.
- Vines, B. W., Wanderley, M. M., Krumhansl, C. L., Nuzzo, R. L., & Levitin, D. J. (2004). Performance Gestures of Musicians: What Structural and Emotional Information Do They Convey? In A. Camurri & G. Volpe (Eds.), *Gesture-Based Communication in Human-Computer Interaction* (pp. 468–478). Berlin, Heidelberg: Springer.
- Vinquist, M., & Zaslav, N. (1971). *Performance practice: a bibliography*. New York, London: W. W. Norton.
- Virno, P. (2004). *Gramatika mnoštva. Prilog analizi suvremenih formi života*. Zagreb: Naklada Jasenski i Turk.
- Višnjevska, G. (1990). *Istorija jednog života*. Gornji Milanovac: Dečje novine.
- Vollmer, F. (2021, September 27). SVConf, 09. & 10. April 2021 – Panel I – Sonic Visualiser: Past and Future of the Software. Video file. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=5YXLtB8Pags>
- Vujaklija, M. (ur.) (1986). Beograd: Prosveta.
- Vujanović, A. (2004). *Razarajući označitelji/e performansa: prilog zasnivanju pozno poststrukturalističke materijalističke teorije izvođačkih umetnosti*. Beograd: SKC.
- Vujanović, A. (2005). Derridin potpis na performativu savremenog performansa: Teorija performativa kao ozbiljna teorija performansa preko i nakon (beyond) Derride. U P. Bojanić (ur.), *Glas i pismo: Žak Derida u odjecima* (str. 97–104). Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju.
- Vujanović, A. (2007a). *DOKSICID s-TIU/4: fundamentalističko mapiranje savremenih teorija izvođačkih umetnosti*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Vujanović, A. (2007b). Globalni/digitalni performans: cyberperformance između kapitala i umetnosti. U A. Jovičević & A. Vujanović (ur.), *Uvod u studije performansa* (str. 131–140). Beograd: Fabrika knjiga.
- Vujanović, A. (2007c). Performativ i performativnost: o događajnosti, učinkovitosti i nemoći izvedbe kao čina. U A. Jovičević & A. Vujanović (ur.), *Uvod u studije performansa* (str. 58–68). Beograd: Fabrika knjiga.
- Walden, V. (2004). *One Hundred Years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice, 1740–1840*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Walls, P. (2002). Historical performance and the modern performer. In J. Rink (Ed.), *Musical Performance: A Guide to Understanding* (pp. 17–34). Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Walls, P. (2003). *History, Imagination, and the Performance of Music*. Rochester, NY: Boydell and Brewer.
- Wang, Q., Coemans, S., Siegesmund, R., & Hannes, K. (2017). Arts-based Methods in Socially Engaged Research Practice: A Classification Framework. *Art/Research International: A Transdisciplinary Journal*, 2(2), 5–39.
- White, E. W. (1979). *Stravinsky: The Composer and His Works*. Oakland: University of California Press.
- White, J. (2006). *Lionel Tertis: The First Great Virtuoso of the Viola*. Woodbridge: The Boydell Press.

- Widmer, G., & Goebel, W. (2004). Computational models of expressive music performance: The state of the art. *Journal of New Music Research*, 33(3), 203–216.
- Williamson, A. (2002). Memorizing music. In J. Rink (Ed.), *Musical Performance: A Guide to Understanding* (pp. 113–126). Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Williams, P. (2007). *J.S. Bach: A Life in Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wilson, E. (2007). *Mstislav Rostropovich: Cellist, Teacher, Legend*. London: Faber and Faber.
- Windsor, W. L. (2004). Data Collection, Experimental Design, and Statistics in Musical Research 197. In N. Cook & E. Clarke (Eds.), *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects* (pp. 197–222). Oxford & New York: Oxford University Press.
- Wollheim, R. (1980). *Art and Its Objects: With Six Supplementary Essays* (2nd ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Wolterstorff, N. (1975). Toward An Ontology of Artworks. *Noûs*, ix, 115–142.
- Wright, D. (2012). Music and musical performance: histories in disjunction? In C. Lawson & R. Stowell (Eds.), *The Cambridge History of Musical Performance* (pp. 169–206). Cambridge: Cambridge University Press.
- Wuorinen, C. (1964). Notes on the Performance of Contemporary Music. *Perspectives of New Music*, 3(1), 10–21.
- Yang, J. (2019). Historically-informed Performance Encounters Music Education and Examination: the Case of Vivaldi’s RV 356. *Music & Practice*, 5. doi:10.32063/0508
- Young, J. O. (2001). Authenticity in performance. In B. N. Gaut & D. Lopes (Eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics* (pp. 452–461). London, New York: Routledge.
- Zijl, A. G. W. V., & Sloboda, J. (2010). Performers’ experienced emotions in the construction of expressive musical performance: An exploratory investigation. *Psychology of Music*, 39, 196–219.
- Zurletti, S. (2019). The Decline of the Performer. In M. Soveral & S. Zurletti (Eds.), *Performance Analysis: A Bridge between Theory and Interpretation* (pp. 311–320). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Zwartz, B. (2013, November 2). Tonal notes from poet of the piano. *The Sidney Morning Herald*. Retrieved from <https://www.smh.com.au/entertainment/music/tonal-notes-from-poet-of-the-piano-20131101-2wrwi.html>

---

<sup>i</sup> „When we say of a musical performance that it is ‘authentic’ in the sense of being ‘personally authentic,’ we are praising it for bearing the special stamp of personality that marks it out from all others as Horowitz’s or Serkin’s, Bernstein’s or Toscanini’s, Casals’s or Janigro’s: we are marking it out as a unique product of a unique individual, something with an individual style of its own—an “original.” Because performances are works of art, we can praise them for two qualities that they (but not only they) are particularly valued for having: the qualities of personal style and originality”.

<sup>ii</sup> „It is plain that commentary on performance, worthwhile commentary, is likely to be extremely difficult. Writing about pieces of music, about such ineffable and mercurial phenomena, becomes at least doubly elusive when anyone is writing about the performance of pieces of music, about phenomena that, however much we may record them through technology, are [...] in some way essentially over forever, once they are over.”

<sup>iii</sup> „Indeed, technique can truly be grasped only after the student has found her own voice—only then can she appropriate compositional techniques in an artistic, which is to say unique, manner. That is, true technique is the effect, rather than the cause, of artistic inspiration.”

<sup>iv</sup> „‘Re-create’ is a confusing term. Our job is to renew and restore, to reconstruct, to revive, to rebuild – with luck, to re-vitalize.”

<sup>v</sup> „Torniamo all’antico: sarà un progresso.”

---

<sup>vi</sup> „My interest in [Renaissance music] became exhausted, because we did not know whether or not what we were doing was authentic. Although the whole world thought that this type of music-making had a musicological foundation, the very opposite was the case: we had to do a lot on ‘feeling’, because there was insufficient basis and definite proof[s]. ... So I turned to a period which offered me reliable sources: the music of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries.”

<sup>vii</sup> „The musical score is never identical with the work; devotion to the text means the constant effort to grasp that which it hides. Without such a dialectic, devotion becomes betrayal; an interpretation which does not bother about the music’s meaning on the assumption that it will reveal itself of its own accord will inevitably be false since it fails to see that the meaning is always constituting itself anew.”

<sup>viii</sup> „Ultimately it is our personal responsibility as performing musicians to make historical authenticity a living things. It seems unlikely that we shall ever make so close a match that it would deceive any visiting seventeenth-century or eighteenth-century ghost into thinking that he was listening to a performance of his own day; but at least we may hope that he would recognise the general style – and enjoy the music. We may hope to be, not ideally, but reasonably authentic.”

<sup>ix</sup> „Eine authentische, historisch richtige Wiedergabe ist unmöglich, eine Illusion oder Scharlatanerie”.

<sup>x</sup> „[...] Early Music redressed the imbalance by repressing the nightmarish present and mounting a grand restoration of the glorious past.”

<sup>xi</sup> „At its most successful, Early Music does not return to the past at all but reconstructs the musical object in the here and now, enabling a new and hitherto silenced subject to speak.”

<sup>xii</sup> „From this we might derive a general rule: authenticity in historical thought is a product of the historian’s ability to dissociate two meaningful contexts that he himself has created: his own and his subjects.”

<sup>xiii</sup> „In this basic sense there is simply no way to re-create a truly authentic performance of earlier music. This does not mean that we should abandon efforts to understand the notation of this music as best we can, to consider certain physical factors that may have influenced the original performances (types of instruments, sizes of performance space, etc.), or to study the historical and cultural environment within which early music was conceived. But we cannot re-create the ‘aura’ of the original (to borrow Walter Benjamin’s useful term), no matter how hard we try.”

<sup>xiv</sup> „The author of a performance – of a bow stroke, a crescendo, an impulse, a radiant act of absorption – is the performer, with whose condition we must be concerned if authenticity is what we’re after.”

<sup>xv</sup> „If ‘authentic’ means ‘accurate’, then many different-sounding performances could be equally and thoroughly authentic. Moreover, because the performer’s contribution to the work’s realisation is by no means fully determined, authenticity and creativity in performance will be complementary, rather than exclusive.”

<sup>xvi</sup> „To put the matter bluntly, a performer who plays Bach, say, on a modern instrument, with phrasing and dynamics that depart from the *Urtext*, may very well be closer to the composer’s wishes and intentions in those very respects, and therefore more historically authentic than the performer who plays Bach on a baroque instrument with the *Urtext*’s phrasing and dynamics as sacred writ.”

<sup>xvii</sup> „If it is one of the composer’s wishes or intentions that his or her music be performed with personal authenticity, then in trying to realize this wish or intention of the composer, the performer must aim for personal authenticity; and if it is achieved, the performer has, in that particular regard, realized authorial intention.”

<sup>xviii</sup> „The ‘truth’ in an art work is not bounded by geography, history, or personality, but exists primarily in the mind of the person who seeks it. [...] Each performance brings its own truth, its own integrity, its own world. None is any more (nor any less) ‘true’ than another. The authentic original died with Bach.”

<sup>xix</sup> „The only guarantee is good musicianship, but no one becomes any the more musical for remaining ignorant of the evidence.”

<sup>xx</sup> „The days in which ‘authentic’ performances were considered marginal or irrelevant have long gone, and ‘historically informed’ performances have themselves become ‘mainstream’ so far as early music repertory is concerned.”

<sup>xxi</sup> „Iconoclasm is the law of artistic progress. All great composers and performers have built upon the ruins of conventions that they themselves have destroyed. It is infinitely better to create than to imitate. Before we can create, however, it is well to make ourselves familiar with the best that has preceded us.”

<sup>xxii</sup> „The music we hear sounds the way it does because performers play it that way: performers’ choices constitute an essential dimension of the creativity of musical culture. Yet performance has always been the elephant in the musicological room.”

<sup>xxiii</sup> „Has musicology become excitingly diverse or hopelessly fragmented?”

<sup>xxiv</sup> „If we try to listen to recordings without confining ourselves to a pre-existing reading of the score, or perhaps without looking at the score at all, we might be surprised at some of the analytic challenges put to us by performers.”

---

<sup>xxv</sup> „Empirical musicology, to summarize, can be thought of as musicology that embodies a principled awareness of both the potential to engage with large bodies of relevant data, and the appropriate methods for achieving this; adopting this term does not deny the self-evidently empirical dimension of all musicology, but draws attention to the potential of a range of empirical approaches to music that is, as yet, not widely disseminated within the discipline.”

<sup>xxvi</sup> „[...] research activities that are methodologically integrated with an artistic creation and cannot be pursued without art-making. In this sense, the domain of artistic research does not necessarily overlap with that of ‘practice-based’ research where the practice involved does not always result in an art-product.”

<sup>xxvii</sup> „The more constraints one imposes, the more one frees one’s self [...] and the arbitrariness of the constraint serves only to obtain precision of execution.”

<sup>xxviii</sup> „A theory is something like a conceptual lens, a pair of spectacles, which you use to frame and focus what you’re looking at.”

<sup>xxix</sup> „Performance studies is more than a sum of its inclusions.”

<sup>xxx</sup> „δὶς ἐς τὸν αὐτὸν ποταμὸν οὐκ ἄν ἐμβαίης.”

<sup>xxxi</sup> „If you exist, you are part of being; but everything that exists also does something – it’s in motion (not only human beings but everything). If things are in motion, they are actually performing, they are doing something. If you are showing what you are doing, you are performing. For example, somebody is crossing a street, they are just doing that; somebody in a movie is crossing a street, they are showing that they are crossing the street, it’s recorded by the camera, and it may be part of an art film or a documentary film. If you study how someone crosses that street, how it is filmed, how it is integrated into an artwork, then that is performance studies. Very simply put, performance studies looks at, examines, interprets, analyses all different kinds of performances – aesthetic, social, political, in sports, and of course, what happens in daily life.”

<sup>xxxii</sup> „The fact is that theatre as we have known and practiced it – the staging of written dramas – will be the string quartet of the 21st century: a beloved but extremely limited genre, a subdivision of performance.”

<sup>xxxiii</sup> „A limbo is actually a very lively place to be in.”

<sup>xxxiv</sup> „During the liminal phase of a ritual two things are accomplished: First, those undergoing the ritual temporarily become “nothing,” put into a state of extreme vulnerability where they are open to change. Persons are stripped of their former identities and positions in the social world; they enter a time-place where they are not-this-not-that, neither here nor there, in the midst of a journey from one social self to another. For the time being, they are powerless and identityless. Second, during the liminal phase, persons are inscribed with their new identities and initiated into their new powers.”

<sup>xxxv</sup> „Each artistic performance, rather than repeating or echoing, is a creation that pushes forward to produce what is repeated.”

<sup>xxxvi</sup> „Considered as ritual, performance differs from other goal-directed activities. The goal of a musical performance is to present certain specified sounds. Its ritual or ceremonial quality is dependent upon the requirement that this task be accomplished in spatio-temporal seamlessness.”

<sup>xxxvii</sup> „Acting means to feign, to simulate, to represent, to impersonate.”

<sup>xxxviii</sup> „When people find that they have things that are in common then there is a small chance that they will treat the other with more respect [...] I believe that music has the capacity to create a greater reality.”

<sup>xxxix</sup> Performative is [...] “an interpretation that transforms what it interprets.”

<sup>xl</sup> „In sum, there are (at least) six related difficulties with Austin’s taxonomy; in ascending order of importance: there is a persistent confusion between verbs and acts, not all the verbs are illocutionary verbs, there is too much overlap of the categories, too much heterogeneity within the categories, many of the verbs listed in the categories don’t satisfy the definition given for the category and, most important, there is no consistent principle of classification.”

<sup>xli</sup> „For, ultimately, isn’t it true that what Austin excludes as anomaly, exception, ‘non-serious,’ *citation* (on stage, in a poem, or a soliloquy) is the determined modification of a general citationality—or rather, a general iterability—without which there would not even be a successful” performative? So that—a paradoxical but unavoidable conclusion—a successful performative is necessarily an ‘impure’ performative, to adopt the word advanced later on by Austin when he acknowledges that there is no ‘pure’ performative.”

<sup>xlii</sup> „It’s one thing to say that gender is performed and that is a little different from saying gender is performative. When we say gender is performed we usually mean that we’ve taken on a role or we’re acting in some way and that our acting or our role playing is crucial to the gender that we are and the gender that we present to the world. To say that gender is performative is a little different because for something to be performative means that it produces a series of effects. We act and walk and speak and talk in ways that consolidate an impression of being a man or being a woman.”

---

<sup>xliii</sup> „The reason for concentrating on the study of speech acts is simply this: all linguistic communication involves linguistic acts. The unit of linguistic communication is not, as has generally been supposed, the symbol, word or sentence, or even the token of the symbol, word or sentence, but rather the production or issuance of the symbol or word or sentence in the performance of the speech act.”

<sup>xliiv</sup> „Basically, a composition does not require a performance in order to exist. [...] The reading of the score is sufficient.”

<sup>xlv</sup> „Yet a case might be made that, contrary to the composer-based historiographies (or hagiographies) that still dominate both within and beyond the academy, it is performers who function as the primary motors of musical culture. Composers, after all, just write the notes.”

<sup>xlvi</sup> „Music may be what we think it is; it may not be.”

<sup>xlvii</sup> „The notes are indeed critical to determining how the music sounds, but it is surely the sound which ‘is’ the music.”

<sup>xlviii</sup> „[...] our task is to ‘read back through’ the distortions on paper, employing aural and visual awareness, skill and sensitivity.”

<sup>xlix</sup> „We talk about the ‘music’ on the stand. But the notes on the page aren’t a work; in fact, they aren’t music at all. They are merely a recipe for performers to follow—a cookbook. It’s like trying to eat a cookbook; there is a missing step in-between.”

<sup>l</sup> „So I find most advisable, before you ever take the piece to the instrument, sit down in a comfortable chair and read it! And make certain basic decisions, certain basic choices, as you read the music, as you begin to understand the structure, how it’s written.”

<sup>li</sup> „It is the conflict of these two principles – execution and interpretation – that is at the root of all the errors, all the sins, all the misunderstandings that interpose themselves between the musical work and the listener and prevent a faithful transmission of its message.”

<sup>lii</sup> „[...] artistic rendition of music, where ‘artistic’ is based on a subjective viewpoint.”

<sup>liii</sup> „Performative interpretation is just a considered way of playing a piece of music, involving highly specific determinations of all the defining features of the piece as given by the score and its associated conventions of reading.”

<sup>liv</sup> „The performance interpretation of a work is the overall expressive and structural vision that emerges from the work’s complete performance.”

<sup>lv</sup> „Though many of the musician’s interpretative acts are consciously controlled, a great deal of music making is based on practical know-how some of which may be so basic as to be cognitively impenetrable.”

<sup>lvi</sup> „The art of interpretation is *not* to play what is written.”

<sup>lvii</sup> „Soffermarsi a osservare la realtà nel suo processo e non soltanto nel suo esito suppone infatti un amore per la vita in tutti i suoi valori.”

<sup>lviii</sup> „Knowledge has two forms: it is either *intuitive* knowledge or *logical* knowledge; knowledge obtained through the *imagination* or knowledge obtained through the *intellect*; knowledge of the *individual* or knowledge of the *universal*; of *individual things* or of the *relations* between them: it is, in fact, productive either of *images* or of *concepts*.”

<sup>lix</sup> „The artist produces an image or a phantasm; and he who enjoys art turns his gaze upon the point which the artist has indicated, looks through the chink which he has opened, and reproduces that image in himself. ‘Intuition,’ ‘vision,’ ‘contemplation,’ ‘imagination,’ ‘fancy,’ ‘figurations,’ ‘representations,’ and so on, are words continually recurring, like synonyms, when discoursing upon art, and they all lead the mind to the same conceptual sphere, which indicates general agreement. But this reply of mine, that art is intuition, obtains its force and meaning from all that it implicitly denies and distinguishes from art. [...] It denies, above all, that art is a physical fact: for example, certain determined colours, or relations of colours; certain definite forms of bodies; certain definite sounds, or relations of sounds; [...] – in short, whatsoever be designated as “physical”. [...] And if it be asked why art cannot be a *physical fact*, we must reply, in the first place, that physical facts *do not possess reality*, and that art, to which so many devote their whole lives and which fills all with a divine joy, is *supremely real*; thus it cannot be a physical fact, which is something unreal.”

<sup>lx</sup> „Arturo Toscanini, interrogato qualche tempo fa da un giornalista perché le sue interpretazioni dei classici fossero ritenute come esemplari dai critici e dai pubblici d’ogni nazione, rispondeva che ciò era dovuto al fatto ch’egli rispettava scrupolosamente le forme di quelle opere, laddove ‘i direttori d’orchestra vanno a gara per distinguersi l’uno dall’altro, in modo che si possa dire: la *Pastorale* di X, l’*Eroica* di Y, dimenticando che il vero autore è Beethoven.”

<sup>lxi</sup> „In realtà chi esegue una musica è come chi si ponga ad eseguire un comando; la pagina ti dice: ‘fa in questo modo e in quell’altro, ed il miracolo avverrà’.”

<sup>lxii</sup> „Onde l’esecutore, anche secondo il mio modo di concepirlo, è rispettabile non meno dell’autore.”

---

<sup>lxiii</sup> „Prendiamo, ad esempio, l'*Amleto*. L'*Amleto* è un'opera di poesia: io me lo leggo, silenziosamente o ad alta voce, e so che, se ci sono tanti *modi* di leggerlo, c'è un solo *metodo* per leggerlo bene: cercare d'intenderlo storicamente, per giungere a una valutazione estetica giusta.”

<sup>lxiv</sup> „Quando suono *An den Frühling*, non avviene già che io intuisca una preesistente intuizione di Grieg, bensì che io mi pongo nello stato d'animo (contenuto) del musicista e vengo, via via che suono, creando con lui (anzi, a dirla dantesca, in quanto m'*inluio*) nell'unità assoluta dello Spirito universale, la *forma*, l'*intenzione*, che è unica ed una, al di là della diversità empiristica degli individui.”

<sup>lxv</sup> „In ogni caso, quanto si è detto finora permette già di formulare le seguenti conclusioni:

- a) I segni aritmetici che servono a loro tempo per fissare l'intuizione lirica base dell'opera d'arte non rappresentano che una frazione (e sovente non la migliore) di quella intuizione;
- b) L'opera musicale nella sua forma finale di “esecuzione” risulta da un doppio processo di “organizzazione sonora,” l'uno compiuto dal compositore e l'altro dall'interprete;
- c) L'autore, di fronte alla sua musica, non è che un interprete fra tanti altri (e non sempre il migliore);
- d) L'interpretazione relativa alla musica non nasce nel creatore insieme all'impulso lirico originario, ma conserva uno sviluppo in gran parte indipendente;
- e) Non è vero che il compositore debba sapere come va eseguita la propria musica. Anzi, in non pochi casi (e non dei minori), è molto meglio non chiedere nessun consiglio agli autori;
- f) Gli interpreti veramente grandi, che raggiungano la perfezione stilistica e tecnica e la fase ultima impersonale, sono rari e forse più rari dei grandi creatori.”

<sup>lxvi</sup> „Se ad un pianista che ha eseguito una ballata di Chopin si chiede cosa essa significhi, tutto ciò che può fare è di eseguirla un'altra volta. Ma sarebbe falso concludere da ciò che la musica ‘non vuol dir niente’ e che il suo contenuto è vago. Pur restando intraducibile, il senso musicale dell'opera può essere preciso quanto quello d'un'opera scientifica.”

<sup>lxvii</sup> „L'autore dell'op. 101 non esiste più, i pensieri, i desideri, le immagini di cui l'opera è il prodotto sono svaniti. Non restano più che questi segni neri sulla carta, specie di schema per l'esecutore, il quale è perfettamente libero di fare ciò che gli piace: uno estrarrà da queste pagine il sublime, altri il piacevole, altri il grottesco.”

<sup>lxviii</sup> „[...] essa dirà a tutti la stessa cosa: ciò ch'essa è.”

<sup>lxix</sup> „La notazione musicale, si sa, pur con tutti i perfezionamenti che le sono stati arrecati nel corso dei tempi, non dice tutto quello che occorre sapere per bene eseguire una musica. E più si va indietro nel tempo, più sono scarsi ed imprecisi i segni d'espressione, gli accenti, le prescrizioni circa la forza del suono, la velocità del movimento e, in genere, il modo di suonare. Ci sono le note, e va bene: ma le note si possono suonare in mille maniere diverse.”

<sup>lxx</sup> „Sicché ci si comincia a domandare dove fisicamente sia l'opera d'arte musicale: certamente non consiste materialmente in quei segni neri affidati al pentagramma. Dunque la musica esiste, fisicamente, soltanto nell'esecuzione: non la carta stampata al suono non si passa generalmente senza mediazione dell'interprete, dell'esecutore.”

<sup>lxxi</sup> „E mi domando: il metodo di Mila, i suoi scopi, per così dire la sua ‘poetica’ di critico che cosa rappresentano in rapporto ai miei? è abbastanza semplice dirlo: rappresentano pressappoco l'opposto. Io credo che oggetto dell'estetica siano quasi tutti quei problemi che Croce ha dichiarato inesistenti, vietandone la discussione. Credo nei limiti delle arti, nei generi, nelle tendenze, nelle ideologie. Credo che le grandi individualità siano tali appunto nella misura in cui danno voce a forze storiche collettive, le quali pertanto vanno indagate a fondo. La cosiddetta ‘tecnica’ mi interessa in modo supremo; adoro il virtuosismo, e quanto agli interpreti, trovo più nutrimento musicale e maggiori stimoli culturali nei *vocalizzi* di Maria Callas che nell'*opera omnia* di Anton Bruckner. A fil di logica dunque, la critica di Mila dovrebbe essere un fenomeno del quale, certo, non potrei negare l'alto livello, né la copia di risultati positivi; ma un fenomeno, in fondo, alquanto distante, per non dire estraneo, una cosa da rispettare, e basta.”

<sup>lxxii</sup> „Possiamo affermare che la ‘poetica’ critica di D'Amico intende coniugare tradizione e modernità alla luce dell'attualità: egli studia il passato in funzione del presente e del futuro.”

<sup>lxxiii</sup> „With the death of Mila and D'Amico an entire epoch of Italian music criticism has come to an end, at least in the form it was practiced up to the 1980's.”

<sup>lxxiv</sup> „Our problem—or, better, our biggest challenge—is that all the notes are equally black. So we have to decide what is important and what is not important. We have to decide what is filler and what is essential. If we can make most of these choices before we go to the instrument we already have a sound in our inner ear.”

<sup>lxxv</sup> „[...] once it is conceded that certain works of art are not physical objects, the subsequent problem that arises, which can be put by asking, What sort of thing are they?, is essentially logical problem. It is that of determining the criteria of identity and individuation appropriate to, say, a piece of music or a novel.”



- 
- <sup>lxxvi</sup> „The identity of a type, remember, is fixed by the condition which a token must meet in order to be a token of that type.”
- <sup>lxxvii</sup> „I think music is far more related to physics, because music passes in time, music is a horizontal activity, it goes from point A to point Z, but the point Z is two minutes away, or one and a half hours away, as in a Mahler symphony. So it is movement.”
- <sup>lxxviii</sup> „From the perspective that I’ve recommended, composing is to be understood as a kind of performance-planning.”
- <sup>lxxix</sup> „The score-as-theme is conceptually prior to the performance-as-variation in the sense that it defines certain key features that identify the piece as such. However, just as variations are as much a part of the piece as is the theme, so performances are as much a part of the work as is the score.”
- <sup>lxxx</sup> „The ideal of autonomy, then, applies to the relation between the interpreter and the score, the composer and his material, and the interpreter and his own interpretive conception.”
- <sup>lxxxii</sup> „Performance, then, is not simply a reproduction, a performance *of* something, but a *process*, experienced in a particular cultural context, created by performers (using the notation) and mentally constructed (uniquely and temporarily) by each listener. Meaning is generated from moment to moment during performances, and traces of meaning remain in the memory of the listener (or score reader), inflecting their sense of the nature of the piece.”
- <sup>lxxxiii</sup> „[...] a wish-list of features possessed by such works stemming from a questionable interpretation of our thought and talk.”
- <sup>lxxxiii</sup> „There is not one work, but a set of materials, which are arranged differently and are seen as being “the work”—thus, my insistence on the notion of *image of work*.”
- <sup>lxxxiv</sup> „‘Works’ do not exist once and for all—they are always materially rooted and psychologically driven assemblages of things and functions.”
- <sup>lxxxv</sup> „Performance is the place *par excellence* to problematise things and works. It is the ideal place to construct and to expose problems; to develop new practices, and new techniques of thought; to instigate new modes of apprehending historical materials; and to operate new distributions of the sensible. Instead of reifying works again and again, it is the place to ask questions: How are works constructed? How do they function? What interferes with them?”
- <sup>lxxxvi</sup> „Musical works cease to be conceived as a set of instructions or as an ontologically well-defined structure. They become reservoirs of forces and intensities, dynamic systems characterised by metastability, transductive powers, and unpredictable future reconfigurations.”
- <sup>lxxxvii</sup> „Every single performance then becomes ‘different’—not different from any original transcendental idea, but different from difference itself. It is only one ephemeral solution to the problematic field defined by a musical multiplicity.”
- <sup>lxxxviii</sup> „Common sense says that there are musical works, and I agree; I just do not hold that **there are musical works**. It is a mistake, then, when doing ontology, to try and locate some entity that can be identified with a musical work: ontology is concerned with what there is fundamentally; and fundamentally, there are no such things.”
- <sup>lxxxix</sup> „The truth of ‘there is an entity that is a musical work that exists but which did not exist previously’ does not demand that **there is an entity that is a musical work that exists but which did not exist previously**, it demands only that **there is an entity that is performing a musical work role that it was not performing previously**.”
- <sup>xc</sup> „It would make no difference if there were no musical works, strictly speaking, as long as we all continued to behave as if there were.”
- <sup>xcii</sup> „There is no single, ideal performance of any work—performing must be creative if it is to be convincing.”
- <sup>xcii</sup> „Sound does not remain in this world; it evaporates into silence.”
- <sup>xciii</sup> „Music is a three-way interaction between a composer, an interpreter, and an audience. All three pieces of the triangle are essential ones. The way that the three interact with one another creates the whole. It’s amazing how the notes on the page of a Beethoven sonata have never changed, and they’re not going to change, but when pianists take those pieces up, those pieces do somehow evolve. Which is kind of a miraculous thought. [...] But that feeling that you’re working toward something which is not really reachable is the most beautiful part, and maybe ultimately the most difficult, but at the same time the most ultimately rewarding aspect of what we do.”
- <sup>xciv</sup> „Performance of work or performance of persona?”
- <sup>xcv</sup> „Performativity, in short, is the foundation of pluralism.”
- <sup>xcvi</sup> „It is fair to say that the goal of propounding an interpretation is scarcely uppermost in the minds of musicians whilst we make music. We may be ‘reading’ from a score or individual part, but we far more readily ‘enact’ or ‘become’ what we are singing or playing rather than ‘advance a claim about what the music means’.”

- 
- <sup>xcvii</sup> „I do want to point out that if a change occurs within the performer, or in his status, it happens only over a long series of performances, each of which moves the performer slightly.”
- <sup>xcviii</sup> „I argue, however, that when we see a musician perform, we are not simply seeing the ‘real person’ playing; as with actors, there is an entity that mediates between musicians and the act of performance. When we hear a musician play, the source of the sound is a version of that person constructed for the specific purpose of playing music under particular circumstances. Musical performance may be defined, using Graver’s terms, as *a person’s representation of self within a discursive domain of music*. I posit that in musical performance, this representation of self is the direct object of the verb *to perform*. What musicians perform first and foremost is not music, but their own identities as musicians, their musical personae.”
- <sup>xcix</sup> „[...] To understand a musical theme is simply to understand that musical theme, not to understand some external reality that the musical theme represents.”
- <sup>c</sup> „Anyway, I don’t play for the audience, I play for myself, and if I derive any satisfaction from it, then the audience, too, is content. My whole attitude while I’m playing relates to the work, not to the audience or the notion of success, and if I have any contact with the audience, it’s through the work that that contact is forged. To be frank and to put it crudely, I don’t care about the audience. Not that they should take offence at this. People shouldn’t take my remarks in the wrong way: it’s just that the audience doesn’t concern me, I don’t need them, there’s a sort of wall between them and me. And the less I need them, the better I play.”
- <sup>ci</sup> „On rare occasions at a concert performance there is a moment of powerful magic in which performer and audience seem to merge in oneness, in total sympathy. This can be felt, but it cannot be explained. Gould has experienced it, as have many performers and listeners. He values it highly, but is uneasy with it because he cannot control it. I think this is not ecstasy but exaltation.”
- <sup>cii</sup> „Music inhabits the realms of the invisible. A sound, a melody, a rhythm, an harmonic field, or a cluster are never “seen”—starting from an instrument, they travel through the air, reaching the listener as immaterial vibrations of energy. The specific materiality of music-making lies on the moment of the production of the sound. After that, music exists outside of graspable matter, being perceived aurally and triggering complex systems of perceptual articulations in the listener.”
- <sup>ciii</sup> „Music is meaningless noise unless it touches a receiving mind”.
- <sup>civ</sup> „To be more than a virtuoso, first you have to be a virtuoso”.
- <sup>cv</sup> „*Virtù* veut dire en italien non seulement cette habitude de l’âme qui nous rend agréables à Dieu et nous fait agir selon les règles de la droite raison, mais aussi cette supériorité du génie, d’adresse ou d’habileté, qui nous fait exceller soit dans la théorie, soit dans la pratique des Beaux-Arts, au-dessus de ceux qui s’y appliquent aussi bien que nous.”
- <sup>cvi</sup> „The virtuoso is not a mason who, chisel in hand, faithfully and conscientiously whittles stone after the design of an architect. He is not a passive tool reproducing feeling and thought and, adding nothing of himself. . . . Spiritedly written works are in reality only the tragic *mise-en-scene* for feelings. He is called upon to make emotion speak, and weep, and sing, and sigh — to bring it to life in his consciousness. He creates as the composer himself created, for he himself must live the passions he will call to light in all their brilliance. He breathes life into the lethargic body, infuses it with fire, enlivens it with the pulse of grace and charm.”
- <sup>cvi</sup> „The virtuoso must have some far greater motive than that of playing for gain. He has a mission, and that mission is to educate the public. [...] He expects, and even demands, from his audience a certain grade of musical taste, a certain degree of musical education. Otherwise he would work in vain. If the public would enjoy the greatest in music they must hear good music until these beauties become evident.”
- <sup>cviii</sup> „To do otherwise, to treat musical compositions as mere opportunities for virtuoso self-display, is to abrogate your ethical responsibilities as a musical interpreter.”
- <sup>cix</sup> „The performing musicians who seem to me truly important are those who reach beyond the parameters of the instrument they play. Of all the great instrumentalists with whom I have had the privilege to work, few have created the impression of “dematerialising” music as forcefully as Russian pianist Sviatoslav Richter. Like a cannon that could fire without recoiling, like a plane that could take off vertically, he was capable of varying colours ad infinitum, of alternating the most delicate pianissimo and the most volcanic fortissimo with complete ease. In the exhilaration of hysterically virtuoso pieces, his fingers seemed to push back the limits of the possible; in the extreme slowness of adagios he could, like almost no one else, impart a sense of complete immobility.”
- <sup>cx</sup> „I have never heard more demanding performances from any other pianist.”
- <sup>cx</sup> „This requires, in my experience, developing personal stances in relation to a wide variety of cultural phenomena, and involves a process of growing self-awareness of one’s place and role in our contemporary culture and society as a classical performer.”

---

<sup>cxii</sup> „On the contrary, they come to learn all the codes and rules, all the prescriptions and opinions that will enable them to occupy a predetermined role in society—well behaved and tamed. Those who dare to question what is being transmitted and how it is being transmitted are frequently ostracised, being recognised as bright spirits but ones who do not conform to the house rules.”

<sup>cxiii</sup> „Where an *interpreter* aims at reproducing *the* musical work (with more or less faithfulness to a score and more or less subjective expressivity), an *operator* aims at creating a performative situation that can be regarded as a critical study of that work through the means of performance itself [...] an aesthetico-epistemic space of experimentation, overcoming both interpretation and representation.”

<sup>cxiv</sup> „It is crucial to have performers who think, who intellectually engage with the problems and delusions of their own time, who creatively suggest new modes of organising knowledge, and that effectively operate transformations in society.”

<sup>cxv</sup> „Suddenly, in the middle of the night, Glenn turned to me: ‘You know Richter. Are you in touch with him?’ – ‘Er ...’ – ‘A musician like him, such a tremendous pianist and he doesn’t know how to make a recording. He has no recording philosophy and allows records to be released that are a betrayal of his abilities and in no way represent him. He really must learn the specific art of recording. I’d like to make a recording with him in which I’d be his producer.’ – ‘Glenn, are you serious?’ – ‘I’m damned serious. He could play whatever repertory he liked, even Rachmaninov, on my own piano if he wanted. Put it to him.’ Three weeks later, at the Fêtes Musicales de Touraine, I raised the matter with Richter, first of all explaining that I had just finished a film about the Goldberg Variations with Glenn Gould. ‘Did he play the repeats?’ – ‘Yes, the first repeats in the canonic variations.’ – ‘What! Not *all* of them? But I spoke to him about it in Moscow in 1957, after his concert. Such a musician, such a tremendous pianist ... The work is too complicated; without the repeats no one can follow it. And in any case, that’s how it’s written.’ – ‘But, Maestro, that’s not what’s at issue. Don’t you think his proposal is worth considering?’ – ‘Where and when?’ – ‘In America, of course.’ – ‘I never go to America.’ He then reflected for a moment, before adding: ‘Tell Glenn Gould that I accept, but on condition that he agrees to give a recital at my festival in Tours.’ He said this with a smile in his voice, knowing perfectly well that Gould refused to perform in public. And that was the end of the matter.”

<sup>cxvi</sup> „Regressive listening appears as soon as advertising turns into terror, as soon as nothing is left for the consciousness but to capitulate before the superior power of the advertised stuff and purchase spiritual peace by making the imposed goods literally its own thing.”

<sup>cxvii</sup> „I love recording because if something lovely does happen, there is a sense of permanence, and if it doesn’t happen, one has a second chance to achieve an ideal.”

<sup>cxviii</sup> „Moreover, even if the element of danger and risk aren’t totally foreign to music, you feel more secure and can concentrate better if you’ve got the score in front of you. Finally, and above all, it’s more honest to play like this: you’ve got how it has to be in front of you and you play exactly what’s written. The interpreter is a mirror, and performing music doesn’t mean contaminating the piece with your own personality, it consists in performing all the music, nothing more and nothing less. Who could ever remember all the performance markings indicated by the composer? Failing that, performers start to ‘interpret’, and it’s that that I’m against.”

<sup>cxix</sup> „We’re at cross purposes, and it’s the music that suffers most.”

<sup>cxx</sup> „Same thing with this recording. Everything seems more or less correct, but somewhere in the depths of my soul there lurks a certain dissatisfaction. It’s no doubt the fault of the recording techniques that always break the sense of continuity. What remains is beautiful, but it’s never more than a residue.”

<sup>cxxi</sup> „Recordings have always been a problem for me. I don’t like them, especially my own. I’m always disappointed when I listen to them as I hear exactly what I’m expecting to hear, a lack of freshness, no sense of unexpected.”

<sup>cxxii</sup> „They’re simply incapable of appreciating the true value of an interpretation. It’s a reflection of this century, with its concern for machines and technology. People are further away than ever from nature and from genuine human feelings and are gradually turning into machines themselves.”

<sup>cxxiii</sup> „Von Herzen—Möge es wieder—Zu Herzen gehn!”

<sup>cxxiv</sup> „If I only had no fingers, and could play with my heart on other hearts!”

<sup>cxxv</sup> „With Schumann it’s a very direct thing... it’s so direct it touches me deeply... Each... movement of the soul, it’s a soul that’s... I don’t know how to explain! ... It’s so spontaneous and unexpected... I don’t know. You must listen. There’s no use talking about music. It’s pointless. Words can’t express it! You can’t explain music or what you feel. How could you explain? It’s beyond words.”

<sup>cxxvi</sup> „Q: A lot of people say ‘Music makes me feel’, but you say ‘music moves me’? MU: It moves me... I feel lots of things... I feel, but it moves you, and that is ultimately what it is.”

- 
- <sup>cxxvii</sup> „The great performer in such moments of passion forgets himself entirely. He is in a sort of artistic trance. [...] It is this kind of playing which establishes an invisible cord, connecting the player’s and the hearers’ hearts.”
- <sup>cxxviii</sup> „A musician cannot move others without himself being moved. He will have to feel all the emotions he hopes to call up in his audience, since by showing his own mood he will rouse a similar mood in the listener.”
- <sup>cxxix</sup> „The complete process of aesthetic production can be symbolised in four stages, which are: *a*, impressions; *b*, expression or aesthetic spiritual synthesis; *c*, the hedonistic accompaniment or pleasure in the beautiful; *d*, the translation of the aesthetic object into physical phenomena.”
- <sup>cxxx</sup> „The complete cycle in the creation of music is rather simple too: the emotions that prompt the composer to create his music are expressed by his music. When this music is notated, it becomes visible (musical score). the performer’s role is to recreate the music (and the emotions that inspired its creator) in a manner that generates similar moods in the listener.”
- <sup>cxix</sup> „If I experience M from within then I make believe that I feel E and that I am expressing my E in the sounds of M: these sounds are issuing from me as a consequence of my feeling E and they bear the imprint of E. If I experience M from without then I make-believe that someone else feels E and that his E is expressed in the sounds of M.”
- <sup>cxxxii</sup> „Difference from the score is not what’s expressive; change is.”
- <sup>cxxxiii</sup> „It is enough that they are felt; they do not have to be named. The heart has its own understanding that is independent of words. When it is touched it has understood everything.”
- <sup>cxxxiv</sup> „Since music performance unfolds in sound and penetrates the body in its entirety at once through the auditory system, we experience it holistically and affectively. In contrast to language and the written world music is first “comprehended” through the body, empathetically.”
- <sup>cxxxv</sup> „No one has yet determined what the body can do.”
- <sup>cxxxvi</sup> „It is not exactly passivity, because it is filled with motion, vibratory motion, resonance. And it is not yet activity, because the motion is not of the kind that can be directed (if only symbolically) toward practical ends in a world of constituted objects and aims (if only on screen).”
- <sup>cxxxvii</sup> „The autonomy of affect is its participation in the virtual.”
- <sup>cxxxviii</sup> „The art of musical performance lies largely in nuance – in making notes longer or shorter than they are written, or in shaping their dynamics, articulation or pitch. Performers don’t generally have explicit theories of these things, as it’s all done by ear. But these often subtle changes to the written score are responsible for a great deal of what makes music memorable, moving and meaningful—and they can be measured”.
- <sup>cxxxix</sup> „A musicology of performance really demands the integration of sound, word, and image achievable through current hypermedia technology”.
- <sup>cxl</sup> „Glen Gould, ‘the greatest interpreter of Bach’. Glenn Gould has found his own approach to Bach and, from this point of view, he deserves his reputation. It seems to me that his principal merit lies on the level of sonority, a sonority that is exactly what suits Bach best. But, in my own view, Bach’s music demands more depth and austerity, whereas with Gould everything is just a little too brilliant and superficial. Above all, however, he doesn’t play all the repeats, and that’s something for which I really can’t forgive him. It suggests that he doesn’t actually love Bach sufficiently”.
- <sup>cxli</sup> „My argument claims that when articulation reflects the principles of figuration, when it is derived from eighteenth-century playing techniques and is governed by the function in baroque music of metre and pulse, it becomes the most direct means of creating a *speech in tones*; of making the music *speak*”.
- <sup>cxlii</sup> „Here I play like a student – diligently, but with no artistry. It’s an attempt to play in the style of Bach. But yes, I am still a student. I don’t think it can be otherwise. Perhaps the student will one day play well.”
- <sup>cxliii</sup> „If one seeks a paradigm of ‘beauty’ in the realm of pianistic touch and dynamic shaping, one can find it in the performance of this pianist”.
- <sup>cxliv</sup> „To think of music as performance is therefore to focus on how meaning is created in real time—in the act of performing it, and equally in the act of hearing it, whether live or on a recording. It’s to focus on the different meanings that result from the different ways that music is performed”.
- <sup>cxlv</sup> „It took years to understand that it is not enough to play the piano – it is a task for a lifetime, to understand how music really works”.
- <sup>cxlvi</sup> „Perhaps, then, the solution to the disciplinary dilemma is to recognize that there is no dilemma, no ontological or epistemological gap between music and performance that needs bridging. Music *is* what musicians *do*”.

## 6. Biografija autora i prateća dokumentacija

Julija Matejić je završila studije klavira na Fakultetu muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu 2007. godine (klasa: prof. Aleksandar Serdar). Od tada, njena interesovanja proširila su se najpre na oblasti kulturne politike i menadžmenta u kulturi, a zatim i estetike i teorije umetnosti. Interdisciplinarni master studije UNESCO katedre za kulturnu politiku i menadžment Univerziteta umetnosti u Beogradu završila je 2009. godine s radom na temu *Muzika u javnom prostoru* (mentor: prof. dr Milena Dragičević Šešić, komentor: prof. dr Vesna Mikić). Interdisciplinarni doktorski studijski program *Teorija umetnosti i medija* – na istom univerzitetu – upisala je 2010. godine.

Tokom osnovnih i doktorskih studija, bila je stipendista Ministarstva prosvete Vlade Republike Srbije, Grada Beograda, Fonda za mlade talente Vlade Republike Srbije, Eurobank EFG fonda i Fondacije dr Zoran Đinđić. Desetomesečnu Erasmus Mundus SUNBEAM (Structured UNiversity mobility between the Balkans and Europe for the Adriatic-ianian Macro-region) stipendiju dobila je 2016. godine da deo istraživanja za doktorsku disertaciju obavi na Univerzitetu u Bolonji.

Kao pijanistkinja, Julija Matejić nastupala je na brojnim koncertima i takmičenjima u zemlji i inostranstvu – kao solista, sa simfonijskim orkestrima i u kamernim ansamblima, a kao član Udruženja muzičkih umetnika Srbije imala je status samostalnog umetnika od 2002. do 2012. godine. Kao menadžer u kulturi, učestvovala je u planiranju, organizaciji i promociji više od 200 koncerata umetničke muzike u skoro dvadeset gradova širom Srbije, kao i brojnih konferencija i seminara. Od 2010. godine bila je koordinator UNESCO katedre za kulturnu politiku i menadžment, a od 2012. godine zaposlena je u Rektoratu Univerziteta umetnosti u Beogradu – najpre na poziciji stručnog saradnika za Interdisciplinarni studije, a od 2018. godine na poziciji koordinatora za mobilnost pri Kancelariji za međunarodnu saradnju.

Od 2013. do 2020. godine, Julija Matejić bila je najpre demonstrator, a potom i asistent na predmetu *Strategijski menadžment u kulturi* (profesor: dr Milena Dragičević Šešić) UNESCO katedre za kulturnu politiku i menadžment. Na poziv Univerziteta Lion 2, u oktobru 2015. godine održala je predavanje studentima Master 2 programa za razvoj međunarodnih umetničkih i kulturnih projekata, a u decembru 2015. godine izlagala je na Prvom koordinacionom sastanku UNESCO katedri u oblasti kulture u sedištu UNESCO u Parizu.

Julija Matejić je član ENCATC mreže (European Network of Cultural Administration Training Centres / European Network on Cultural Management and Policy) i posebne radne grupe koja se fokusira na evaluaciju međunarodnih i evropskih projekata, a na osnovu iskustva u evaluaciji dva velika međunarodna projekta podržana od strane programa *Kreativna Evropa* Evropske unije – *EEEmerging* (2014–2018; koji je bio platforma za promociju mladih muzičkih ansambala za ranu muziku i podršku njihovom profesionalnom razvoju) i *One® is more* (2015–2019; specifične mreže simfonijskih orkestara, ali i platforme za njihovu promociju i razvoj).

Njena istraživačka interesovanja uključuju: interdisciplinarne teorije izvođačkih umetnosti (sa fokusom na pijanizmu), umetnost u javnom prostoru, menadžment u kulturi i umetnosti, politiku sećanja, kulturu i održivi razvoj, interkulturalni dijalog kroz umetnost i dr. Kao istraživač, od 2010. do 2015. godine učestvovala je u COST (European Cooperation in the Field of Scientific and Technical Research) Akciji IS1007: *Investigating Cultural Sustainability*. U istraživačko zvanje *istraživač saradnik* izabrana je 2016. godine na Fakultetu dramskih umetnosti, za polje humanističkih nauka, naučna oblast – studije kulture.

Objavila je više radova u monografijama i naučnim časopisima, kako domaćim, tako i inostranim:

- Dragičević Šešić, M., & Matejić, J. (2021). Music Activism in Serbia at the Turn of the Millennium: Counterpublics, Citizenship, and Participatory Art. In M. Kölbl & F. Trümpi (Eds.), *Music and Democracy: Participatory Approaches* (pp. 201–234). Vienna: mdwPress.
- Dragičević Šešić, M., Brkić, A., & Matejić, J. (2015). Mobilizing Urban Neighbourhoods: Artivism, Identity, and Cultural Sustainability. In S. Hristova, M. Dragičević Šešić, & N. Duxbury (Eds.), *Culture and Sustainability in European Cities: Imagining Europolis* (pp. 193–205). London and New York: Routledge.
- Matejić, J. (2014). Stanislav Vinaver – paradigma modernizma i bergsonizma u srpskoj međuratnoj estetici i umetnosti. U M. Šuvaković (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek* (Vol. III, Moderna i modernizmi, str. 717–723). Beograd: Orion art i Fakultet muzičke umetnosti.
- Matejić, J., Negojević, N., & Renault, M. (2014). Cultural Projects as an Impetus for Local Sustainable Development. In M. Dragičević Šešić, M. Nikolić, & L. Rogač Mijatović (Eds.), *Culture and Sustainable Development at Times of Crisis* (pp. 186–194). Belgrade: University of Arts in Belgrade, Faculty of Dramatic Arts.
- Matejić, J. (2014). Drugost Roma na margini varvara. Stereotipi, predrasude i (anti)ciganizam u Srbiji. Studija slučaja: Šatra. *Kultura*, 142, 285–301. (ćirilica).
- Matejić, J. (2012). Diskurs postgeneracije. Sećanje i identitet potomaka počinitelaca i žrtava holokausta. *Filozofija i društvo*, III, 78–90.

Osim toga, izlagala je i na konferencijama na lokalnom i međunarodnom nivou:

- Matejić, J. (2015). *Musical vs. silenced neighbourhoods: Music in urban public space as (un)sustainable heritage?* Paper presented at the Culture(s) in Sustainable Futures: theories, policies, practices, University of Jyväskylä, Helsinki.
- Dragičević Šešić, M., Brkić, A., & Matejić, J. (2014). *Post-Industrial Europolis – Artistic Actions in Urban Working-Class Neighbourhoods and Cultural Sustainability.* Paper presented at the 8th International Conference on Cultural Policy Research (ICCP), University in Hildesheim.
- Matejić, J., Brkić, A., & Dragičević Šešić, M. (2014). *Creating Sustainable Communities through bottom-up Artivism.* Paper presented at the Culture and Sustainable Development at Times of Crisis, University of Arts in Belgrade.
- Matejić, J. (2014). *Postmemory of the Semlin Judenlager – the (Un)Resolved Trauma.* Paper presented at the Management of Dramatic Arts and Media – The Challenges of XXI Century, Faculty of Dramatic Arts, Belgrade.
- Matejić, J. (2012). *Interdisciplinary Art Education in Serbia – Bridging the Gap. Case study: University of Arts in Belgrade.* Paper presented at the International conference The Future of Education, Milano.

## Изјава о ауторству

Потписана **Јулија Матејић**

број индекса **Ф5/10**

**Изјављујем,**

да је докторска дисертација / ~~докторски уметнички пројекат~~ под насловом

**Теорија извођачких пракси у музици (перформативност пијанизма)**

- резултат сопственог истраживачког / ~~уметничког истраживачког рада,~~
- да предложена докторска теза / ~~докторски уметнички пројекат~~ у целини ни у деловима није била / ~~би~~ предложена / ~~предложен~~ за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 19. 10. 2023.





**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / ~~докторског уметничког пројекта~~**

Име и презиме аутора **Јулија Матејић**  
Број индекса **Ф5/10**  
Докторски студијски програм **Теорија уметности и медија**  
Наслов докторске дисертације / ~~докторског уметничког пројекта~~

**Теорија извођачких пракси у музици (перформативност пијанизма)**

Ментор **др Тијана Поповић Млађеновић, ред. проф.**  
Коментор: **др Миодраг Шуваковић, ред. проф.**

Потписани (име и презиме аутора) **Јулија Матејић**

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / ~~докторског уметничког пројекта~~ истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / ~~доктора уметности~~, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 19. 10. 2023.



---

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

### **Теорија извођачких пракси у музици (перформативност пијанизма)**

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предала сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучила.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 19. 10. 2023.



---