

# STUDIJE IZVOĐAČKIH UMETNOSTI U MUZICI<sup>1</sup>

dr Marija Dinov Vasić

E-mail: marija.dinov.vasic@gmail.com

UDK: 78.01:781.1

*Pregledni naučni članak*

**Sažetak:** Primarni fokus u ovom radu usmeren je na specifičnu dijalektiku epistemoloških procesa koja uslovljava višesmeran razvojni odnos između studija izvođenja i muzikologije. Glavna linija muzikologije je sve do poslednje decenije XX veka bila fokusirana na delo koje postoji nezavisno od svoje realizacije u zvuku, dok je izvođač kao „telo-subjekt“ bio skrajnut. Takozvani „performativni obrt“ s početka XXI veka uvodi izvođača u fokus muzikoloških razmatranja, i to ne samo izvođača koji je objekt posmatranja, već i izvođača koji je subjekt i akter konkretne izvođačke situacije. Studije izvođačkih umetnosti opredeljene su prema drugom pristupu koji, pored kognitivnog, uključuje i afektivni fenomen izvođenja.

**Ključne riječi:** studije izvođaštva, muzikologija, performativni obrt, afekt

Muzika, kao živi, zvučni, odnosno čujni fenomen, postoji jedino u izvedbenoj formi. Premda je tačna tvrdnja da je muziku moguće razumeti i samo na osnovu posmatranja njenog notnog zapisa, to i dalje ne znači da se samo iskustvo doživljaja muzike može javiti drugačije osim u formi izvođenja, čak i ako se ono odigrava na nivou imaginacije, to jest u samom umu posredstvom takozvanog „unutrašnjeg sluha“. Uostalom, studenti muzike i muzikologije mogli bi redom potvrditi koliko je nezamislivo bilo kakvo učenje ili izučavanje muzike bez makar elementarnog ovladavanja veštinom sviranja nekog muzičkog instrumenta. Veza između muzike i izvođaštva je apsolutno prirodna, gotovo neupitna. Zato tema rada, naznačena naslovom „Studije izvođačkih umetnosti u muzici“, može na prvi pogled delovati kao jedna od onih apsolutno prirodnih formulacija, kao neki skup reči koje ukazuju na nešto toliko uobičajeno i podrazumevano. Gotovo da je sasvim logično postaviti pitanje: zašto je o tome uopšte i potrebno govoriti? Zaista je teško pomisliti da u ovakvoj tematskoj konstrukciji postoji problem vredan pažnje, jer ona kao da zapravo samo akcentuje na izgled neupitnu vezu između izvođaštva i muzike.

Muzičke veštine i znanja o muzici stižu se kroz dve, najčešće formalno odvojene grupe studija, koje se mogu odrediti kao „praktična/umetnička oblast“ i „teorijska/naučna oblast“. Međutim, gotovi svi fenomeni vezani za stvaranje muzike prisutni su u muzičkim disciplinama i na praktičnom i na teorijskom nivou, a njihovo proučavanje svojom specifičnošću nadilazi ustaljenu akademsku tradiciju jednostranog svrstavanja istraživanih fenomena, odnosno tema, u *naučnu* ili *umetničku* oblast. Fenomene vezane za stvaranje muzike svrsishodnije je sagledavati kroz praktičnu i teorijsku dimenziju, nezavisno od toga u koju bi akademsku oblast takva istraživanja

---

<sup>1</sup> Rad je nastao u sklopu istraživanja sprovedenog za potrebe izrade doktorske disertacije na Interdisciplinarnim studijama teorije umetnosti i medija pri Univerzitetu umetnosti u Beogradu, tokom 2018. godine.

bila formalno svrstana. Zato je takva istraživanja prirodnije formalno odrediti kao pripadajuća nekoj od relativno novijih akademskih disciplina koje u svom nazivu imaju karakterističnu reč „studije“. Među takve discipline spadaju i *studije muzičkog izvođaštva*, nastale kao jedna od frakcija šire akademske oblasti nazvane *studije izvođačkih umetnosti* ili *studije izvođenja*.

Ove *studije* nastale su kao derivat kompozitne discipline nazvane *Theatre and Performance Studies*, koju je nemačka teoretičarka Erika Fišer Lihte (Erika Fischer Lichte, 1943–) prvobitno odredila kao spoj *teatrologije* (to jest *studija pozorišta*) i *studija izvođenja*. Pomeranje fokusa interesovanja teoretičara umetnosti sa umetničkog dela, pre svega književnog, na njegovu performativnu dimenziju, dovelo je do redefinisavanja tradicionalnih akademskih disciplina u polju umetnosti. Tako vremenom nastaju brojne discipline koje zbog svog kompozitnog karaktera uz naziv *studije* imaju i odrednicu *multidisciplinarne* ili *interdisciplinarne*.

Potreba za otvaranjem pojedinačnih disciplina prema širem spektru znanja i metoda prirodna je posledica specifične dijalektike epistemoloških procesa koja uslovljava višesmeran razvojni odnos između umetnosti i nauke. Tako istraživačke metode na polju savremene nauke o umetnosti sve više poprimaju svojevrsan *transdisciplinarni* karakter. Reč je o pristupu, sličnom holističkom, koji pojavu posmatra u svojoj celovitosti, to jest kao više od sume sopstvenih delova, a probleme posmatra u najširem kontekstu, kroz integraciju socijalnih, kulturnih, psiholoških i fizičkih uticaja na pojavu ili problem. Studije izvođaštva, kao naučna disciplina, upravo imaju ovakav, *transdisciplinarni* karakter. A *transdisciplinarni* model kreiranja, moglo bi se reći i izvođenja, naučne studije o nekoj pojavi, problemu ili temi, u velikoj meri korespondira sa takozvanom *fenomenološkom metodom*.

Fenomenološki pravac u filozofiji u svom korenu ima metodski značaj i namera mu je da obezbedi apriorne fundamente nauke. Fenomenološka metoda, kako ju je odredio nemački filozof i osnivač fenomenologije, Edmund Huserl (Edmund Husserl, 1859–1938), nastoji da, kroz takozvani „povratak stvarima“, predmete svojih ispitivanja dovede do datosti u odgovarajuće formiranom iskustvu i da potom te datosti iskustva verno opiše. Muzičke izvođačke prakse, kao najkonkretnije doživljena iskustva stvaranja muzike, u svojoj metodološkoj osnovi najdirektnije korespondiraju sa fenomenološkim pristupom. Osim toga, primetno je i da se značajan broj savremenih teoretičara muzike u svojim radovima sve češće oslanja upravo na ovu metodu. Cilj ovog rada je da ukaže na ovakva pitanja, te da kroz njih, u svojoj ishodišnoj tački, ukaže na značaj koji sinergija naučnih i umetničkih metoda ima za dublje i dalekosežnije razumevanje sveta u kojem živimo.

## **Performativni obrt i fenomenologija tela**

Sam naziv discipline u obe svoje varijante, kao *studije izvođenja* i *studije izvođačkih umetnosti*, odnosno na engleskom *Performance Studies* i *Studies of Performing Arts*, jasno ukazuje na vezu između izvođačkih disciplina sa performativnim činom, to jest autoreferencijalnim, scenskim izrazom. Pojam

*performativnost* je u humanizmu prisutan preko retoričkih veština još od antike. Performativi su govorni činovi čije se značenje ostvaruje njihovim bihejvioralnim izvršenjem (izvođenjem, izgovaranjem, ispisivanjem i čitanjem). Analitički filozof Džon Langšou Ostin (John Langshaw Austin, 1911–1960) uočio je da se određeni iskazi ne mogu semantički proveriti na način verifikacije istinitosti, te da njihova značenja ne zavise od referiranja (*reference*, kao odnosa tog iskaza prema *referentu*, to jest predmetu van tog iskaza) nego od uslova, funkcije i načina iskazivanja u specifičnom društvenom kontekstu. U vezi sa performativnim iskazima se ne govori o istinitosti iskaza, nego o uspešnosti iskaza i iskazivanja. Od performativnih iskaza se očekuje pragmatičan učinak u delovanju unutar konkretne i normirane društvene situacije. Ova funkcija performativnog iskaza posebno je naglašena u pozorištu i muzici, gde svaki čin govora glumca, ili izvođenja muzike (pa bilo to i samo instrumentalno delo), ne saopštava, komunicira ili izražava samo svojim sadržajem, već na značenje iskaza utiču i gestovi, mimika, akcenti koje izvođač dodaje značenju dramskog teksta (Šuvaković, 2011: 530–531).

Reči *performance* i *performing*, u značenju *izvedbe* i *izvođenja*, često se izjednačavaju u kolokvijalnom i naučnom diskursu. Tako ostaje zanemarena bitna distinkcija: izvedba se odnosi na fenomen izvođenja i ona je materijalni proizvod ili rezultat izvođenja, dok se samo izvođenje odnosi na proces, odnosno praksu izvođenja i ukazuje na njegovu materijalnu procesualnost bez konačnog produkta. *Izvedba* (*performance*) i *izvođačke umetnosti* (*performing arts*) kao umetničko-teorijske paradigme sa sadašnjim značenjima ulaze u širi akademski fokus sredinom XX veka, a naročito tokom njegove poslednje dve decenije (Šuvaković, 2011: 532). Tako početkom XXI veka nastaje nova paradigma, takozvani „performativni obrt“, koja sve ekspanzivnije zahvata sve oblasti humanističkih nauka i pretila da poljulja fundamentalnu epistemološku platformu XX veka u polju humanističkih nauka, takozvani „jezički obrt“, prema kojoj je presudan bio uticaj jezika, kao društvenog agensa, na celokupnu simboličku stvarnost i sve njene diskurzivne nivoe, pa tako i umetnost.

S druge strane i muzikologija, kao opšta nauka o muzici, u najvećoj meri korespondira sa savremenim tendencijama u humanistici. Tako je i u muzikološkim istraživanjima tokom poslednje dve decenije evidentan sve intenzivniji interes za takozvanu *fenomenologiju tela*, posebno za *fenomenologiju tela koje izvodi muziku*. Sa umetničkog stanovišta, neupitna je veza izvođenja muzike sa fenomenologijom tela koje muziku izvodi i recipira. S druge strane, ideja *telesnosti* kojom se u fokus stavljaju mehanizmi i manifestacije *otelovljenja* (engleski *embodiment*, odnosno *telesno iskustvo*) različitih komunikacionih i umetničkih sadržaja, u istraživački korpus humanističkih nauka i teoriju umetnosti ulazi tek u drugoj polovini XX veka i vezuje se, kako tematski, tako i vremenski, za pojavu „performativnog obrta“. Ova ideja prvobitno je izložena u knjizi *Fenomenologiji percepcije* (1945), u kojoj je Moris Merlo-Ponti (Maurice Merleau-Ponty, 1908–1961) razvio koncept *tela-subjekta* (kao alternativu kartezijanskom *kogitu*) kojim

objašnjava korporealnost svesti kao intencionalnost tela, ukinuvši tako vekovnu ideju razdvajanja tela od uma. U Merlo-Pontijevom radu naglašen je značaj tela kao primarnog mesta saznanja sveta. Takođe je primećeno da telo i opažaji ne mogu biti zasebno posmatrani. Ove ideje dalje su razvijane kroz istraživanja u oblastima psihologije i kognitivnih nauka.

Ideja *telesnosti* imala je značajan odjek i u muzikološkim istraživanjima. Tako Pelinski (Ramón Pelinski, 1932–2015) govori o „povratku tela“ ili bolje reći „okretanju telu“ (engleski *body turn*) u muzikologiji, ukazujući na to da je do poslednje decenije XX veka vladajući muzički diskurs uglavnom ignorisao, ili čak isključivao manifestacije tela sadržane u muzičkoj praksi. Na pragu XXI veka dolazi do preosmišljanja primene ustaljenih ideja, uglavnom semiotičkih, i do razmatranja odnosa između muzike i telesnog iskustva. *Otelovljenje* je važan element muzičke prakse u koju spadaju procesi učenja, izvođenja i slušanja muzike, a u skorije vreme se istražuje u disciplinama koje konvergiraju sa današnjom muzikologijom, poput fenomenologije, neurofenomenologije, neokognitivizama, kritičke teorije, konstruktivizma i drugih (Pelinski, 2005: 4–5).

Revolucionarna otkrića u savremenim neuro-naukama, kroz koja je modeliran novi odnos između tela, uma i mozga, do temelja su uzdrmala tzv. „kartezijansku epistemu“, to jest način mišljenja koji je oštro razdvajao apstraktni um i njegove manifestacije od fizičkog tela i njegovih aktivnosti. Ova otkrića upravo koincidiraju sa razvojem studija muzičkog izvođaštva kao samostalne muzikološke discipline (Rink, 2004: 37). Uticaj formiranja naučnih disciplina koje se bave izvođaštvom na razvoj savremene humanističke misli toliko je evidentan da neki od savremenih muzikologa spekulišu sa pitanjem da li je upravo rastući akademski interes za muzičko izvođaštvo najznačajniji efekat kolapsa kartezijanske misli koja nije uticala samo na tradicionalnu muzikologiju, već je kroz više od tri veka dominantno oblikovala zapadnoevropsku naučnu i humanističku misao i njihovo epistemološko utemeljenje (Doğantan-Dack, 2011: 243). U svakom slučaju, prirodna dijalektika epistemoloških procesa jasno ukazuje na višesmeran razvojni odnos između studija izvođaštva i muzikologije, kao i drugih humanističkih nauka.

Sagledavanjem argumenata koji svedoče o dijalektici razvojnih odnosa između studija izvođaštva i muzikologije, moguće je razumeti zašto studije muzičkog izvođaštva zapravo nisu ni mogle biti razvijane pre poslednje decenije XX veka. Glavna linija muzikologije do tog vremena bila je fokusirana na delo koje postoji nezavisno od svoje realizacije u zvuku, dok je izvođač, kao telo-subjekt, u ovim razmatranjima bio skrajnut. S pojavom nove paradigme početkom XXI veka, pomenutim „performativim obrtom“ kojim je označena svojevrsna „ontološka re-organizacija fenomena muzike“ kroz njeno izvorno sagledavanje u kontekstu muzičkog izvođaštva (Doğantan-Dack, 2011: 245–246), bilo je neminovno uvođenje izvođača u fokus muzikoloških razmatranja. Neoborivi argument u korist ovakve metodološke postavke predstavlja činjenica da i sama nauka krajem XX veka dokazuje kako je kognitivni proces zapravo u potpunosti *otelovljen*, odnosno da je telo

medij kroz koji primamo iskustvene informacije i preko njih, putem percepcije, formiramo saznanja o eksternom svetu, ali isto tako možemo ostvariti i uvide u unutrašnji svet humanog bića posredstvom mehanizma recepcije. Prilagođavajući se permanentno kompleksnijim naučnim izazovima, bilo je neminovno da savremena metodološka praksa u polju teorije muzike postavi izvođača na mesto centralne figure u istraživačkom procesu.

### Istraživanje muzike kroz proces izvođenja

Prema logici nove ontološke paradigme, muzikološka istraživanja performativnog fenomena trebalo bi da u fokus svoje pažnje postave izvođača. Ranija istraživačka pozicija, do danas dominantno zastupljena u muzikologiji, polazi sa stanovišta prema kojem je fenomen muzike poistovećen sa muzičkim delom, odnosno njegovim materijalnim zapisom – najpre notnim tekstom, a zatim i zvučnim snimkom. Nakon takozvanog „performativnog obrta“, u muzikologiji dolazi do preusmeravanja pažnje na razumevanje muzike kao procesa izvođenja. Premda je raniju analitičko-teorijsku poziciju nazvanu *muzika kao delo* zamenila pozicija nazvana *muzika kao izvođenje*, postoje teoretičari koji s pravom konstatuju da ni potonja pozicija nije isto što i pozicija koja bi muziku istraživala *kroz izvođenje*, odnosno procesualno kreiranje muzičkih izraza bez konačnog materijalnog proizvoda koji bi se mogao *post festum* definisati egzaktnim mernim parametrima. Drugim rečima, kako piše Erik Klark (Eric Clarke, 1955–), muzikologija se zanimala za empirijske studije izvođenja kao „načine dokumentovanja šta se dešava u izvođenju“ (2004: 77). Dogantan Dak opet pravilno primećuje da ni Klark nije ukazao na epistemološku implikaciju činjenice da su zapravo sve ove analitičke opservacije dokumentovane iz perspektive slušaoca-istraživača, te da ni Klark ne objašnjava upadljivo odsustvo analitičkih procena samih izvođača vezanih za dešavanja u izvođačkoj situaciji (Doğantan-Dack, 2011: 246).

Jedan od ključnih, verovatno i najkompleksnijih problema vezanih za metodološki aparat dostupan istraživačima u oblasti studija izvođenja je taj što je pristup koji *muziku istražuje kroz izvođenje* posebno izazovan jer podrazumeva nedostatak takozvanih „sigurnih“ znanja, kako ih neki teoretičari nazivaju. Ta potreba za „sigurnošću“ može uticati na interpretatore i teoretičare da izbegavaju komentarisanje bilo kog aspekta muzičkog sadržaja za koji ne mogu pronaći empirijsku osnovu.

Izvođački pristup muzičkom tekstu (partituri) razlikuje se od analitičkog pristupa koji dolazi sa stanovišta muzičke teorije. Fred Maus (Fred Everett Maus, 1955–) smatra da analiza muzičkog dela kroz tradicionalne analitičke metode ne predstavlja neophodan uslov za dobro izvođenje samog dela iz razloga što je izvođenje svojevrsan kompozicioni, a ne analitički čin (Maus 1999). Nikolas Kuk (Nicholas Cook, 1950–) je takođe primetio kako muzička teorija nije privrženica razumevanju izvođača na način na koji jeste posvećena razumevanju kompozitora (1999: 241). U klasičnom muzikološkom diskursu

zapisani muzički tekst (partitura) zadržava svoj prioritet nad izvođenjem, o čemu svedoči i stav da se često „ultimativni cilj istraživanja ekspresivnosti izvođenja muzike svodi na razumevanje šta egzaktno izvođač 'dodaje' pisanom muzičkom delu“ (Juslin, 2003: 280), kao da su ekspresivne vrednosti muzičkog dela izolovane od njegovog zapisa. Ova dokumentovana „hegemonija analitičara/teoretičara nad izvođačem u literaturi vezanoj za analizu i izvođenje predstavlja jedan od glavnih domena u savremenim studijama izvođačkih umetnosti“, a najveći propust ovog dominantnog metoda leži u „veštačkoj separaciji notiranih parametara kao što su tonska visina i ritam od ekspresivnih parametara poput dinamike, tempa i tembra“, te da takva separacija zapravo ne odražava na adekvatan način i izvođački pristup muzičkoj partituri (Doğantan-Dack, 2011: 246).

Izvođačka praksa razlikuje se od muzičke teorije i psihologije, u kojima su muzička struktura i izvođačka ekspresija konceptualizovane kao različite pojave. Prema navodima iz teorijske i psihološke literature stiče se utisak da je muzičku strukturu definisanu u terminima tonskih visina i ritma moguće razumeti izolovano od njenog izvođačkog izraza, a sam izvođački izraz je shvaćen kroz pojmove „devijacija u odnosu na nominalne vrednosti u partituri“ (Doğantan-Dack, 2011: 251). Iz perspektive izvođača, iskazivanje strukturalnih informacija nezavisno od ekspresivne intencije je besmisleno, jer su oba elementa (strukturalni i ekspresivni) osmišljena kao sjedinjene funkcije u načinu na koji izvođač želi da delo zapravo zvuči i oba elementa su neraskidivo povezana sa telesnim pokretima izvođača.

Uvidi samih izvođača u mehanizam stvaranja muzike imaju poseban, nezamenjiv značaj za istraživanja svih muzičkih procesa i pojava, kako onih koji se tiču samog izvođenja muzike, to jest pevanja i sviranja, tako i komponovanja, improvizacije, pa sve do same recepcije muzičkih sadržaja. Istraživanje muzičkih fenomena kroz proces izvođenja otvara i značajna metodološka pitanja, a sam problem sa takozvanim „sigurnim“ znanjima prevazilazi okvire savremene interdisciplinarnе muzikologije i predstavlja jedno od suštinskih pitanja savremene nauke. Naučna metodologija osmišljena je i uspostavljena s ciljem da proučava takozvane *opservabilne fenomene*. Iako stvaranje muzike spada u neopservabilne fenomene, manifestacije muzikalnih pojava jesu opservabilne i kao takve podesne su za empirijska proučavanja muzike kroz analitičke opservacije dokumentovane iz perspektive slušaoca-istraživača. Međutim, pitanje proučavanja samog procesa stvaranja muzike u introspektivnom iskustvu umetnika/izvođača još uvek ostaje bez adekvatnog odgovora. Razvoj studijske opcije koja bi proučavala fenomen muzike nastale kroz introspektivno iskustvo podrazumevao bi i osmišljavanje novih metodologija, konceptualizacija i terminologije. U konačnici, ovakva istraživanja u centar postavljaju iskustva samih muzičkih izvođača, te bi tako i ovaj „red“ muzičara najzad bio aktivno uključen u rešavanje ključnih muzikoloških, pa i širih naučnih pitanja.

Postavljanje izvođača u fokus promišljanja vezanih za fenomen *stvaranja muzike kroz izvođenje* iskristalisalo je dve karakteristične istraživačke perspektive. Jedna, do sada pretežno zastupljenija perspektiva, postavlja

izvođača na mesto predmeta istraživanja, i u tom slučaju izvođač je *objekat posmatranja* istraživača. Druga, manje eksploatisana perspektiva, polazi od pozicije izvođača kao *subjekta i aktera konkretne izvođačke situacije*, odnosno postavlja izvođača na mesto istraživača. Jedinstvenim prožimanjem obe istraživačke perspektive ostvaruje se neuporediva prednost u fenomenološkom pristupu izučavanja muzike, a izvođači su ti koji su na prvom mestu u poziciji da kvalitetno primenjuju upravo drugu od navedenih perspektiva.

Evo konkretnog primera iz mog rada koji može bliže objasniti mogućnosti obe perspektive. Ključni momenat mog dosadašnjeg teorijskog rada je definisanje pojave koju sam nazvala *telesni gest u pijanizmu*, ili jednostavno *pijanistički gest* (Dinov Vasić, 2019). Kompletna definicija ovog fenomena sastoji se iz dve rečenice. Prvu sam formulisala opisujući pijanistički gest iz perspektive istraživača koji posmatra objekat koji definiše. Ta rečenica glasi: *Pijanistički gest je telesni pokret (odnosno kinestetički gest), koji pijanisti koriste u svojim izvođenjima, kako bi u jednoj sinergijskoj (auditivno-vizuelnoj) izvođačkoj formi kreirali muzičko-poetski sadržaj*. Drugi deo definicije odnosi se na samu suštinu *pijanističkog gesta*, koja proizilazi iz odnosa opservabilnog *telesnog gesta* sa neopservabilnim *muzičko-poetskim sadržajem*. Taj odnos sam istražila sa pozicije pijaniste-istraživača, kao subjekt koji sam izvodi i telotvori fenomen koji objašnjava. Tako sam objasnila da su *pozicija i pokret ruke (kao materijalni, telesni nosioci muzičkog gesta) uslovljeni oblikom fraze (kao simboličke muzičke ideje), a da je adekvatna artikulacija (to jest oblikovanje) performativnog izraza u direktnoj vezi sa konotativnim poljem koje određena muzička ideja može da simbolizuje*.

Izvođenje muzike je konkretan oblik muzičkog mišljenja (Popović Mladjenović *et al.*, 2014: 104). Ero Tarasti (Eero Tarasti, 1948–) smatra subjektivno izvođenje najboljim načinom da se muzičko delo, kao „živi organizam“, upozna „iznutra“ (1997: 21). Izvođački pristup muzičkoj partituri razlikuje se od analitičkog pristupa koji dolazi sa stanovišta muzičke teorije. Izvođenje je svojevrsan kompozicioni, a ne analitički čin. Iz perspektive izvođača, iskazivanje strukturalnih informacija muzičkog dela nikad se ne odvija nezavisno od ekspresivne intencije.

Suštinska prednost izvođačkog pristupa istraživanju muzike jeste u tome što takav model kreativnog muzičkog mišljenja, pored kognitivne, uključuje i afektivnu dimenziju ljudskog delovanja, a to podrazumeva emocionalni odgovor na subjektivni doživljaj izvođenja muzike, ali i konaciju, odnosno voljni, motivacioni element. Afektivni fenomen nalazi se u osnovi razlike između komunikacije posredstvom jezika i muzike. Kada komuniciramo preko jezičkih semantičkih formula, afektivni elementi koji mogu pratiti neki razumljiv lingvistički iskaz ne utiču u istoj meri na njegovu kognitivnu recepciju kao što bi bio slučaj kod recepcije nekog performativnog muzičkog izraza. U drugom slučaju, afektivni elementi koji prate subjektivno izvođenje muzike u mnogo većoj meri utiču na kvalitet njene recepcije.

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

Veza između primanja i procesiranja informacija posredstvom transformacije telesnih stimulansa u kognitivnu spoznaju posebno je važna za razumevanje mehanizma recepcije muzičkih sadržaja. Recepcija muzike je put koji svest prelazi od doživljaja iskustva do njegovog razumevanja. Svakako da je lakše razumeti one pojave koje postoje u neposrednom subjektivnom iskustvu. Svi ljudi dele iskustvo muzičkog ritma, jer ljudi prirodno osećaju ritam kao meru za telesni pokret. Taj pokret je, opet, determinisan prirodnim silama koje su ljudskom telu poznate, samo ih većina ljudi ne prepoznaje svesno u recepciji muzičkog izraza. Pored osećaja za ritam, ljudi dele i zajedničku mogućnost telesnog doživljaja zvuka, naročito onog koji podražava ljudski glas i „pevnost“ reči prirodnog jezika. Izvođenjem muzičkog dela emituje se određena atmosfera, odnosno raspoloženje. Za recepciju muzike bitan je samo živi odgovor subjekta na atmosferu kojoj je izložen. Ljudsko telo, kroz svoj perceptivni aparat, takva iskustva pamti i potom, kroz misaone procese, kreira svest o doživljenom iskustvu muzike. Tako se ljudski duh razvija kroz telesno iskustvo uživanja muzike, kao što izvođači svojim telesnim pokretima oblikuju, emituju i žive sam duh muzike koju izvode.

### **Zaključna razmatranja**

Muzika je umeće, specifičan vid komunikacije koji obuhvata sve kategorije mentalnih procesa, a ne samo kogniciju. Specifičnost muzičkog izvođaštva, kao samostalne muzikološke discipline, ogleda se u tome što aktivno izvođenje muzike, pored kognitivne, uključuje i afektivnu dimenziju u stvaralački proces. Zato su zapažanja samih muzičkih izvođača o sopstvenim iskustvima stvaranja muzike od neuporedivog značaja za dublje razumevanje same prirode kreativnog čina, koje osim u polju umetnosti može imati značaja i u polju nauke.

Postavljanje umetničkog izvođačkog čina za temu u naučnim istraživanjima dovelo je do epistemoloških promena u polju nauke. Najpre je ideja *telesnosti* direktno dovela do aktuelizacije pozicije performativnih izraza u teoriji umetnosti. Potom je ekspanzija nove paradigme zahvatila sve oblasti humanističkih nauka. Stečena saznanja se primenjuju u širokom polju studija



kulture i umetnosti, od studija izvođačkih umetnosti, do savremene umetnosti, gde se na primer i u disciplinama poput muzeologije konstituišu umetničke prakse koje se mogu okarakterisati kao neka vrsta izložbene retorike. Koncept performativnosti postaje sveobuhvatan do te mere da početkom XXI veka nastaju prognoze prema kojima će izvođenje, kao onto-istorijska formacija moći i znanja (McKenzie, 2006: 41), zauzeti mesto koje je od XVIII veka u nauci imala disciplina.

### **Korišćena literatura:**

- Berthoz, Alain. (1999). *Leçons sur le corps, le cerveau et l'esprit*. Paris: Odile Jacob.
- Berthoz, Alain. (2000). *The Brain's Sense of Movement*. G. Weiss (Trans.). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Clarke, Eric. (2004). Empirical Methods in the Study of Performance. In Eric Clarke & Nicholas Cook (eds). *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. Oxford: Oxford University Press, 77–102.
- Cook, Nicholas. (1999). Analysing Performance, Performing Analysis. In Nicholas Cook & Mark Everist (eds). *Rethinking Music*. New York: Oxford University Press, 239–261.
- Damasio, Antonio. (1994). *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*. New York: Avon.
- Damasio, Antonio. (1999). *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. New York: Harcourt Brace.
- Damasio, Antonio. (2003). *Looking for Spinoza: Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*. Orlando: Harcourt.
- Dinov Vasić, Marija. (2019). *Studije izvođačkih umetnosti: performativnost i funkcija telesnog gesta u pijanizmu* [doktorska disertacija]. Univerzitet umetnosti u Beogradu: Interdisciplinarnе studije teorije umetnosti i medija. <http://eteze.arts.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/407/MDV%20Doktorska%20disertacija.pdf?sequence=1&isAllowed=y> pristupljeno 22.02.2021. u 13.10.
- Doğantan-Dack, Mine. (2011). In the Begginig was Gesture: Piano Touch and the Phenomenology of the Performing Body. In Anthony Gritten and Elaine King (eds). *New Perspectives on Music and Gesture*. Farnham/Burlington: Ashgate Publishing Limited, 243–265.
- Juslin, Patrik N. (2003). Five Facets of Musical Expression: A Psychologist's Perspective on Music Performance. *Psychology of Music* (31/3), 273–302.
- LeDoux, Joseph E. (1996). *The Emotional Brain*. New York: Simon and Schuster.
- LeDoux, Joseph E. (2002). *Synaptic Self: How Our Brains Become Who We Are*. New York: Viking.
- Maus, Fred Everett. (1999). Musical Performance as Analytical Communication. In Salim Kemal & Ivan Gaskell (eds). *Performance and Authenticity in the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 129–153.
- McKenzie, Jon. (2006) *Izvedi ili snosi posledice: od discipline do izvedbe*. V. Valentić (prev.). Zagreb: Centar za dramsku umjetnost.
- Pelinski, Roman. (2005). Embodiment and Musical Experience. *Revista Transcultural de Música* #9. Sociedad de Etnomusicologia España. <http://www.redalyc.org/pdf/822/82200914.pdf> pristupljeno 22.02.2021. u 12.50.
- Popović Mladjenović, Tijana, Blanka Bogunović & Ivana Perković. (2014). *Interdisciplinary Approach to Music: Listening, Performing, Composing*. Belgrade: Faculty of Music.

Rink, John. (2002). *Musical performance - A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.

Šuvaković, Miško. (2011). *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art.

## SUMMARY

### STUDIES OF PERFORMING ARTS IN MUSIC

*PhD Marija Dinov Vasić*

The primary focus of this paper is the peculiar dialectics of the epistemological processes, which conditions the multidirectional developmental relationship between performance studies and musicology. The paper singles out four key points that conditioned the change of the epistemological landscape in musicology and led to the formation of the performance studies as an independent musicological discipline. These are: the concept of performativity, the idea of corporeality, the performer in the place of the researcher and the affective phenomenon. Until the last decade of the 20<sup>th</sup> century, the main line of musicology was focused on the work that exists independently of its realization in sound, while the performer, as the 'body-subject', was marginalized. The so-called 'performative turn' at the beginning of the 21<sup>st</sup> century introduces the performer into the focus of musicological considerations – not only the performer as the object of observation, but also the performer as the subject and actor of a specific performing situation. The studies of performing arts are committed to the latter approach, which, in addition to the cognitive one, also includes the affective phenomenon of performing. Studies of performing arts in music provide unique opportunities for original research into so-called non-observable phenomena. Their contribution to modern science is irreplaceable in that sense.

**Key words:** performance studies, musicology, performative turn, affect

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна и универзитетска библиотека  
Републике Српске, Бања Лука

78(082)

НАУЧНИ скуп "Савремено и традиционално у музичком стваралаштву" (2 ; 2020 ; Источно Сарајево)

Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 2 : зборник радова са научног скупа Дани Војина Комадине, одржаног 10-12. децембра 2020. године / [главни и одговорни уредник Мирадет Зулић]. - 1. изд. - Источно Сарајево : Музичка академија Универзитета, 2021 (Источно Сарајево : Копикомерц). - 250 стр. : илустр., ноте ; 24 cm

На врху насл. стр.: Универзитет у Источном Сарајеву. - Текст ћир. и лат. - Тираж 100. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Summeries.

ISBN 978-99976-902-4-1

COBISS.RS-ID 134086145