

# PIJANIZAM KAO RETORIČKA DISCIPLINA: 'RUKA KOJA PEVA'

**dr Marija Dinov**

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

UDK: 781.1

*Pregledni naučni članak*

**Sažetak:** Rad predstavlja fenomenološku studiju o telesnim pokretima (kinestetičkim gestovima) koje u svojim izvođenjima kreiraju pijanisti, kako bi u jednoj sinergijskoj (auditivno-vizuelnoj) izvođačkoj formi otelotvorili muzičko-poetski sadržaj. Temeljni postulati pijanizma, kao uslovno retoričke discipline, sagledani su kroz prizmu njegovog esencijalnog fenomena – *pijanističkog gesta*. Definicija ovog fenomena izvedena je preko Šenkerove teze prema kojoj suština pijanističkog izvođačkog gesta proizilazi iz ideje da *smisao fraze determiniše poziciju i pokret ruke*. Tako je utvrđeno da su pozicija i pokret ruke uslovljeni oblikom fraze, a da je adekvatna artikulacija (oblikovanje) performativnog izraza u direktnoj vezi sa konotativnim poljem koje određena muzička ideja može da simbolizuje.

**Ključne riječi:** performativni gest, pijanizam, retorika, pokret ruke, artikulacija.

Rad predstavlja elaboraciju teorijskog koncepta koji sam inicijalno izložila u svojoj doktorskoj disertaciji u kojoj sam se bavila performativnošću i funkcijom telesnog gesta u pijanizmu (Dinov Vasić, 2019). Koncept sam osmislila kako bih sa teorijskog stanovišta objasnila prirodu telesnih pokreta koje koriste pijanisti u svom sviranju. Profilisani pokret rukom kojim pijanista telotvori muzičko-poetski sadržaj dela koje izvodi nazvala sam *pijanistički gest*, ili metoforično – ruka koja peva – kako sam i nasloвила ovaj rad.

Sam termin *gest* odnosi se na svaki pokret koji ima značenje. Gestove je moguće proučavati kao univerzalije ponašanja tela živih bića. Gestovi imaju komunikativnu funkciju i najčešće se porede sa govorom, na primer kroz poznatu sintagmu „govor tela“. Neki naučnici tvrde da su gestovi, kao sistem komunikacije, čak bogatiji, arhaičniji i fundamentalniji od govora (Critchley, 1975: 2). Krajem XX veka, Robert Hatten (Robert S. Hatten, 1952–) kreirao je originalnu teoriju o muzičkom gestu kao generatoru muzičkog značenja. U Hattenovom radu teorijski fokus usmeren je isključivo na takozvani *auditivni gest*, to jest pokret koji je moguće osetiti u samom zvuku bez sadejstva vizuelne komponente njegovog fizičkog otelotvorenja. Ova teorija predstavlja otisnu tačku u radu sve većeg broja muzičkih istraživača među kojima značajne rezultate ostvaruju upravo teoretičari izvođaštva. Osim toga, elementi Hattenove teorije pokazuju se kao perspektivni i za konkretnu primenu u muzičkoj izvođačkoj praksi, a na njenim osnovama konstruisan je i teorijski koncept koji je predmet eksplikacije ovog rada.

## Retorička dimenzija pijanizma

Pijanizam je muzička disciplina koja spada u takozvane performativne, to jest izvođačke umetnosti. Poput ostalih performativnih praksi, pijanizam se prirodno dovodi u vezu sa performativnim činom, pojmom koji je u humanizmu prisutan upravo preko retoričkih veština još od antike. Performativi su govorni činovi čije se značenje ostvaruje njihovim

bihevijoralnim izvršenjem (izvođenjem, izgovaranjem, ispisivanjem i čitanjem). Performativni iskazi nemaju funkciju verifikacije istine, već se od njih očekuje pragmatični učinak u okviru neke normirane društvene situacije. Performativi imaju poseban značaj u pozorišnoj i muzičkoj umetnosti gde svaki čin glumca ili izvođenja muzike osim izvedenog iskaza sadrži i značenja izražena telesnim gestovima, mimikom i akcentima koje izvođač dodaje značenju dramskog teksta (Šuvaković, 2011: 530–531).

Između pijanizma, kao umeća sviranja na klaviru, i retorike, kao veštine govorništva, postoje jasno uočljive paralele. Jedan od najznačajnijih učitelja retorike, Marko Fabije Kvintilijan (lat. Marcus Fabius Quintilianus, I vek n.e.), smatrao je retoriku za *ars bene dicendi*, čiji je cilj pravilno govoriti i misliti. U svom delu *Obrazovanje govornika* za predmet retorike odredio je „sve ono što može biti sadržaj govora“ (Kvintilijan, 1985: 180), koji nekad „može biti takve prirode da je dovoljno samo umno razmišljati o njemu“ (Ibid:175). Drugim rečima, Kvintilijan je govor odredio kao imaginativnu ‘formu misli’ ili ‘misaonu formu’, identično kao što je Haten odredio muzički (auditivni) gest (Hatten, 2004: 131).

Sami pijanisti, takođe, često sviranje porede sa govorom. Jedan od primera su reči velikog sovjetskog pijaniste i klavirskog pedagog, Hajnriha Nojhauza (Heinrich Neuhaus/Генрих Нейгауз, 1888–1964), koji na samom početku svog kapitalnog dela *O umetnosti sviranja na klaviru* (1958) direktno poredi muzičkog izvođača sa govornikom kada iznosi jedno jednostavno, samorazumljivo i važno pravilo za koje kaže kako ga izvođači prečesto krše a koje glasi: „da bismo s pravom smeli govoriti i biti saslušani, treba ne samo da umemo govoriti nego, pre svega, da imamo šta reći“ (Nejgauz, 1970: 16).

Svrstavanje pijanizma među retoričke discipline predstavlja početnu tačku mog teorijskog određenja *pijanističkog gesta*. Polazna pretpostavka ovog koncepta bazirana je na analogiji između dva medija zasnovana na fenomenu telesnosti, a to su: telesni gest izvođača, kao fundamentalni nosilac performativnog muzičkog izraza, i glas, kao osnovno izražajno sredstvo u retorici. Iz ove analogije proizilazi da je glas za retoričara (govornika, glumca, pevača), isto što i pokret rukom za pijanistu (kao performativnog umetnika). Kao što preko glasa „možemo da delujemo na slušaoce i uspostavimo komunikaciju sa sagovornikom“ (Marković, 2002: 21), tako pijanista ‘govori’ svojim pokretom ruke, a zbog melodioznosti sadržaja koji izražava bolje je reći ‘peva’, to jest kreira, odnosno telotvori, muzičko-poetski sadržaj kompozicije koju izvodi. Drugim rečima, *pijanistički gest*, ta ‘ruka koja peva’, je osnovno izražajno sredstvo pijanističke retorike.

## Ruka koja ‘peva’

Tehnički klavir ne može da se ‘oglasi’, odnosno na klaviru nije moguće proizvesti zvuk bez fizičkog dejstva koje na njega ostvaruje telesna masa u pokretu. Zato je *pijanistički gest* najsmislenije posmatrati kao pokret koji

nastaje u procesu demonstracije pijanističke i klavirske tehnike.<sup>1</sup> Prema identifikacijskim funkcijama izvođački pokreti se klasifikuju kao biomehanički, kulturološki, ekspresivni i tehnički gestovi, od kojih se jedino tehnički pokreti smatraju neophodnima, dok se ostale kategorije mogu razumeti kao kvalitativna određenja tehničkog gesta (Davidson & Correia, 2002).

U poglavlju svoje zbirke eseja *The Art of Performance* naslovljenom *The Technique of Playing the Piano*, Hajnrh Šenker (Heinrich Schenker, 1867–1935) imenuje prvi element klavirske tehnike kao „*Piano Singing*“, odnosno „*pevanje klavira*“, što se standardno prevodi na srpski kao *pevanje na klaviru*<sup>2</sup> (Schenker, 2000: 7–17). Ovaj termin Šenker koristi kada referira na primenu principa vokalne tehnike i gudačkih instrumenata na klavir. *Piano Singing* Šenker definiše kao „*stroking of the air through up-and-down motions of the hand – as the bow strokes the string: pressure ↓ - ↑ reflex*“ (Ibid: 8). Engleski glagol *stroke* se objašnjava kao *ponavljajući pokret ruke sa nežnim pritiskom preko neke površine*.<sup>3</sup> Sinonim za ovaj glagol je *caress*, odnosno *milovati*. Izraz *stroking of the air* moguće je prevesti doslovno kao *lagano izdisanje*, i to bi moglo referirati na bazičnu vokalnu tehniku kada pokretanjem dijafragme telo potiskuje vazduh koji onda izaziva vibriranje glasnica (Dinov Vasić, 2019: 73).

Kao osnovni element klavirske tehnike Šenker je opisao fizički način proizvodnje zvuka na klaviru. Međutim, ono što u Šenkerovoj samoj terminološkoj konstrukciji ostaje nedorečeno je da pijanističko izvođenje ne podrazumeva to da instrument može sam da se oglasi, to jest, da klavir ne može da zazvuči bez telesnog pokreta pijaniste. Esencijalni fenomen koji determiniše pijanističko izvođenje nije sam zvuk instrumenta, već pokret ruke subjekta koji kreira muziku. Pritom treba imati u vidu i jednostavnu činjenicu da muziku ne čini isključivo zvuk instrumenta. Muzičkoj retorici možda i u većoj meri doprinose pauze između tonova kada se zvuk ne čuje, ali kada takođe postoji jasano profilisan *pijanistički gest* koji i te pauze ekspresivno oblikuje jednako kao što oblikuje zvuk. Sa fenomenološkog stanovišta se za terminološko određenje osnovnog elementa klavirske tehnike, to jest kreiranje

---

<sup>1</sup> Razlikujem termine *klavirska tehnika* i *pijanistička tehnika*. Prvi termin odnosi se na klavijaturne instrumente (nemački termin je *Klavier*, engleski je *keyboard*), a drugi isključivo na moderan klavir, koji svoj naziv duguje italijanskoj reči *pianoforte* ili *fortepiano*. Otuda i engleski naziv za moderni klavir - *piano*, koji je i u korenu termina *pijanizam*. To znači da bi *pijanizam* mogao biti definisan kao muzička izvođačka disciplina sviranja na modernom klaviru, za razliku od sintagme *klavirsko izvođaštvo*, koja se odnosi na muzičku izvođačku disciplinu sviranja na klavijaturnim instrumentima.

<sup>2</sup> Ova sintagma se može videti na primer u prevodu Nojhauzovog eseja (Nejgauz, 1970).

<sup>3</sup> *To stroke means to move one's hand with gentle pressure over (a surface, especially hair, fur, or skin), typically repeatedly; caress* (<https://translate.google.com/#en/sr/stroking>).

tona na klaviru, čini primerenijom sintagma „*The 'Singing' Hand*“ (Doğantan-Dack, 2011: 256), što bi u prevodu na srpski upravo bilo „*ruka koja peva*“.<sup>4</sup>

Pokret ruke koji izvodi muziku ima još jednu važnu podudarnost sa glasom kao osnovnim nosiocem izraza u retorici, a to je afektivna telesna autoreferencijalnost. Pijanistički gest, kao i glas govornika, jeste kinestetički fenomen. Kinestetika je disciplina koja proučava pokrete tela i percepciju (na svesnom i nesvesnom nivou) vlastitih pokreta tela. Kinestetičko iskustvo se odnosi na naročit osećaj kretanja, napetosti i relaksacije delova sopstvenog tela pomoću čulnih organa (takozvanih proprioceptora) u mišićima i zglobovima. Neposredno kinestetičko iskustvo izvođenja muzike daje jedinstven kvalitet njenom dubljem razumevanju, različit od iskustva samog slušanja muzike. Autorefleksivno kinestetičko iskustvo proživljeno kroz sadejstvo tela i duha u činu izvođenja muzike omogućava pijanisti intuitivno poniranje u muzičko-poetski sadržaj muzike koju stvara. To je ono iskustvo za koje se u teoriji kaže da ide 'iza interpretacije' (beyond interpretation),<sup>5</sup> i koje omogućuje izvođaču da notni tekst tumači i razume na nivou zapisanog ekspresivnog koreografskog pokreta, slojevitije od običnog muzičkog matematicizma. Sa stanovišta muzičke teorije, muzička struktura je definisana u terminima tonske visine i ritma, i u tim okvirima okarakterisana je kao nezavisna od svoje izvođačke ekspresije prema kojoj se odnosi kao prema devijacijama nominalnih vrednosti naznačenih u partituri. Iz perspektive izvođača, ovakvo tumačenje strukturalnih informacija nezavisno od ekspresivne intencije je besmisleno, iz razloga što su ta dva aspekta osmišljena kao sjedinjene funkcije u otelotvorenju muzičkog dela i neraskidivo su povezane sa izvođačkim gestovima (Doğantan-Dack, 2011). Pijanista tokom izvođenja razmišlja na sličan način kao glumac kada „analizirajući određeni tekst uočava osnovne karakteristike *lika*“ i tada razmišlja, pre svega o dahu, o disanju *lika*, jer „svaki *lik* diše drugačije kao što hoda i kreće se - drugačije“ (Marković, 2002: 34). Glumac ne odvajava glas kao sredstvo izraza od ekspresivne intencije retoričkog (glasovnog) iskaza *lika* i njegovog performativnog (telesnog) izraza.

Komparacijom glumačke i pianističke izvođačke tehnike može se izneti pretpostavka da između dva vida performativnih izraza postoje jasne podudarnosti. Ubedljivost komunikacije posredstvom glasa, kao i posredstvom pianističkog gesta, u najvećoj meri zavisi od kvaliteta njihove artikulacije. Kao što nepravilno 'oblikovanje glasa' u artikulacionim procesima može da dovede do poremećaja u govoru (Marković, 2002: 42),

<sup>4</sup> Pevanje je najrasprostranjeniji retorički muzički izraz na kom je zasnovana celokupna muzička logika. Vokalni muzički izraz nastao posredstvom ljudskog glasa je u osnovi svake muzičke ideje, naročito narativne.

<sup>5</sup> Izraz *beyond interpretation* se prevodi sintagmom *iza interpretacije*, u smislu *s one strane interpretacije*. O ovoj temi detaljnije pogledati u radu *Beyond the Interpretation of Music* (Dreyfus, 2007).

tako i „*različito oblikovanje tonova*, njihovo *zvučno 'izgovaranje'* [...] doprinosi razgovetnosti muzičkog teksta, ali i njegovoj većoj izražajnosti i karakterizaciji“ (Despić, 1997: 203). Zato je za pravilno razumevanje i komunikaciju posredstvom pijanističkog izvođačkog gesta, naročito važno objasniti specifične izvođačke postupke kojima se ostvaruju različiti načini oblikovanja tona na klaviru (Dinov Vasić, 2019: 94).

### **Oblikovanje muzikalnog izraza pokretom ruke<sup>6</sup>**

U muzici se različito oblikovanje tonova naziva *artikulacija*, što je zapravo sinonim za *zvučno izgovaranje* tonova (Despić, 1997: 203). U toj definiciji polazi se od „značenja artikulacije u jeziku (lingvistici), gde se tim nazivom označava jasno i razgovetno izgovaranje slogova i reči (lat. articulatio = raščlanjavanje – od articulus = zglavak, članak)“ (Ibid). U govoru, osim što utiče na razgovetnost izgovora glasova, artikulacija značajno utiče na sve kvalitete glasovne produkcije, jer „od oblikovanog glasa zavisi i rezonanca, to jest zvučnost, čujnost. Što su aktivniji i pokretljiviji organi za oblikovanje glasa, to je i emisija glasa u prostoru bolje plasirana. [...] Artikulacioni procesi zavise od angažovanja organa za oblikovanje glasa, ali i od složenih psihofizičkih procesa. U organima za oblikovanje glasa (usna i nosna duplja) dešavaju se procesi u kojima ton (zvuk) prelazi u fonem. Svaki fonem ima svoje individualno značenje i akustički kvalitet, način artikulacije“ (Marković, 2002: 40–41). Na sličan način je Šenker okarakterisao artikulaciju muzikalnog 'iskaza' u pijanizmu kao primarno određenu pozicijom i pokretom ruke (Schenker, 2000: 8–9).

Za razliku od govora u kome primarni značaj u procesu artikulacije ima „svest o položaju organa u usnoj duplji, pokretnih i nepokretnih“, kao i „pamćenje mišićnih pokreta u usnoj duplji“ koji su inače „ljudskom oku skoro u potpunosti nedostupni“ (Marković, 2002: 42), pijanistički izvođački gest ima multimedijalno svojstvo da osim što produkuje i oblikuje zvuk u auditivnom medijumu, ovaj performativni fenomen je u potpunosti i vizuelno dostupan. Čarls Rozen (Charles Rosen, 1927–2012) je smatrao da su kinestetički gestovi pijaniste neizbežno vizuelni prevod značenja muzike (Rosen, 2002: 28). Učenje instrumenta je slično procesu u kome igrač uči postavku tela, položaje, korake, pokrete i figure. Muzičari često usvajaju položaj i pokrete tela svog učitelja (čak i facijalne gestove). Vizuelni kapacitet izvođačkog gesta ima dvostruku funkciju, jer osim što od vidljivog oblika i pokreta ruke direktno zavisi artikulisanost proizvedenog zvuka, ova vizuelna komponenta koju kreira pokret ruke može, i trebalo bi, da sadrži i jasnu vezu sa značenjskom ravni vanmuzičkih sadržaja.

---

<sup>6</sup> Ovaj deo rada sadržajno sam gotovo u celosti preuzela iz šestog potpoglavlja trećeg poglavlja moje doktorske disertacije, naslovljenog *Artikulacija pijanističkog gesta* (Dinov Vasić, 2019: 94–104).

U pijanističkom izvođaštvu postoji nekoliko distinktivnih oblika artikulacije zvuka: *legato* (legato), *non legato* ili *artikolato* (articolato), *tenuto* (tenuto), *portato* (portato), *stakato* (staccato) i *markato* (marcato). Svaki od ovih oblika artikulacije kreira se jasno profilisanim pokretom kojim se izvodi muzički gest, to jest audio-vizuelni kinestetički sadržaj. Osim toga, svaka specifična artikulacija može da reprezentuje i čitavo polje konotativnih značenja proizašlih i/ili povezanih sa simbolikom određenog pijanističkog pokreta.

Prirodu *non legato* artikulacije moguće je objasniti kroz proksimitet sa orkestrom (Schenker, 2000: 19). Analogno violinskoj tehnici 'gudala' pijanista prilikom izvođenja *non legato* artikulacije ima zadatak da striktno definiše granice trajanja zvuka, a pravilno izvođenje bilo bi osigurano upotrebom iznenadnog „cimanja, drmanja, trešenja“ tona koje vodi od dirke do podlaktice i lakta (Ibid: 20). Ovu vrstu artikulacije moguće je objasniti i kroz paralelu sa duvačkom tehnikom 'disanja' kao „relaksiran, fleksibilan pokret kroz celu ruku koji započinje nežnim podizanjem podlaktice i zgloba (mali, ugladen pokret naviše); zatim sledi potapanje ruke u klavijaturu čvrstom jagodicom prsta i blagi pad zgloba ali bez zakucavanja u dirku; i konačno sledi ugladeno oslobađanje ruke (plutajući pokret naviše) uz povlačenje podlaktice i zgloba“ (Gorin, 2014: 37). Ova artikulacija se razvija „prirodno iz disajnih vertikalnih pokreta zgloba“ tako što zglob najpre pravi simbolični 'udah' neposredno iznad dirke dok prst istovremeno ostaje u kontaktu sa njenom površinom, dok se pokret koji simbolizuje 'izdah' odigrava zajedno sa pritiskom na dirku. (Ibid).

Iako ovako postavljene 'vežbe' za proizvodnju zvuka mogu delovati sterilno i muzički neinventivno, trebalo bi skrenuti pažnju na njihovu esencijalnu poziciju u profesionalnoj pijanističkoj praksi, naročito u njenim ranim fazama učenja još u dečijem uzrastu.<sup>7</sup> Koliko umetničkog sadržaja može da generiše samo jedan ton izveden kreativnim izvođačkim gestom na klaviru ilustruje sledeći primer. U zbirci kompozicija *Album za mladež* op. 39 (*Детский альбом*, 1878) Čajkovskog (Чайковский), postoji jedan manji komad sa naslovom *Bolesna lutka*. Struktura tog komada je krajnje jednostavna, ali je njen poetični sadržaj izuzetno sugestivan ako se doživi kroz intenzivne emocionalne impulse koje većina dece prepoznaje u sopstvenom životnom iskustvu. Kompozicija je izgrađena na ritmizovanim razloženim akordima čiji je poslednji ton u nizu artikulisan kao izraziti *non legato* izdržan u svojoj punoj vrednosti (što je sugerisano oznakom za takozvani *tenuto*, od ital. držano, izdržano). Ovaj ton je posebno pogodan za demonstraciju tehnike koja simulira 'disanje' pomoću zgloba i 'slušanje' živog tona (taj ton u ovoj konkretnoj situaciji može da se razume i doživi kao 'jecaj' ili 'bolan uzdah/izdah'). Kroz ovakve 'vežbe' iz literature, izvođač se od prvih susreta sa sviranjem, odnosno izvođenjem muzike, uči da je za

<sup>7</sup> Svi značajni klavirski pedagogi pisali su o važnosti 'rada na tonu' (Nejgauz, 1970: 57).

kreaciju muzičkog performativnog iskaza najvažniji element zapravo adekvatan izvođački gest. Artikulaciono oblikovan pijanistički gest je u jasnoj simboličkoj relaciji sa notiranim zapisom, kao njegov egzistencijalni uslov, a ne kao njegova segregativna posledica.

Za razliku od *non legata*, tehnika *legata* predstavlja specifičan voljni čin u cilju povezivanja malih i najmanjih jedinica, odnosno grupa nota, jer da bi se kreirao adekvatan 'pritisak' neophodan za ovu tehniku potrebno je da postoji specifična izvođačka intencija (Schenker, 2000: 21). U svim muzičkim izvođačkim disciplinama tehnika *legata* sastoji od individualnih nota u okviru grupe koje primaju pritisak odvojeno, bez obzira što to striktno posmatrano nije u *legato* maniru. Kao što violinisti i pevači mogu naglasiti pojedinu notu u frazi, tako pijanista može premestiti ruku i šaku elastičnim pokretom u cilju 'uzimanja' sledeće dirke sa pozicije koja je u većoj meri ekstenzivna nego što bi to zahtevala striktna daljina između dirki. Ovi pokreti slikovito su opisani kao ruka koja „korača napred i nazad po dirkama koje joj služe umesto čvrstog tla“ (Ibid: 25). Prema Šenkeru, postoje dva osnovna tipa *legata* koje izvođač može koristiti u zavisnosti od zahteva muzike. Prvi tip zahteva veoma 'mirnu' ruku do stepena potpune rigidnosti. Šenker ovaj tip *legata* poredi sa glumcem koji na sličan način, zadržavajući određeni stepen intenziteta glasa, izražava tenziju koju zahteva dramska situacija. Drugi tip opisuje kao 'ekspresivni' *legato*, koji opet dozvoljava bezbrojne nijanse proistekle iz pokreta ruke kojim se dozira i raspoređuje pritisak na dirke u okviru melodijske fraze. Postoje i načini simulacije *legato* artikulacije u situacijama kada na klavijaturi fizički nije nemoguće izvesti *legato* u smislu *portamenta*,<sup>8</sup> to jest, kada melodijski skok prevazilazi fizičku veličinu šake. U tim situacijama „gest zamenjuje efekat“ (Ibid). U instruktivnoj literaturi ovaj gest se poredi sa imaginarnim formiranjem 'duge' ili simuliranjem putanje 'leta leptira' (Gorin, 2014: 38), dok se *legato* artikulacija opisuje kao „uglađenost zvuka prilikom prelaza sa jednog na drugi ton“ (Ibid: 41).

U instruktivnoj literaturi učenje *legata* standardno započinje vežbama baziranim na sviranju dve (po)vezane note (takozvani *legato* parovi). Cilj ovih vežbi je postizanje sinhronizacije početka zvučanja drugog tona sa završetkom zvuka prvog tona (Gorin, 2014: 42). Pritom, treba imati na umu da „linija koja je formirana od dva zvuka istog volumena ne stvara utisak (po)vezanih zvukova“, te da se „veza javlja jedino ako je prisutna dinamička i ritmička konekcija između zvukova“ (Ibid). U realizaciji ovog temeljnog tehničkog zahteva insistira se na jedinstvenom pokretu ruke, šake i prstiju, kao i kod izvođenja jednog *non legato* tona. Izvođenje ovog pijanističkog gesta Gorinova (2014: 42–43) opisuje na sledeći način:

---

<sup>8</sup> Despić (1997: 210) objašnjava da je takozvani *portamento* (čiji naziv ne treba mešati sa *portato* artikulacijom) efekat sličan kraćem glisandu „prvenstveno u pevanju, ali i na gudačkom instrumentu. Tu se, polazeći od jedne tonske visine sledeća doseže *brzim 'prenošenjem'* glasa, odnosno prsta na žici, do nje, uz ovlašno pređene, manje čujne međutonove“.

„*Legato* parove treba svirati drugim i trećim prstom jer su oni najstabilniji. Prvi zvuk u paru treba svirati duboko, sa pokretom prema unutra (isti pokret kao za *non legato*). Zatim je potrebno polako stupiti na susednu dirku tako da se drugi zvuk svira mekše i lakše, potpomognut plutajućim pokretom zgloba. Šaka i zglob moraju biti fleksibilni kako bi omogućili spoznaju o tranziciji težine sa jednog prsta na drugi. Veoma je korisno vežbanje *legato* parova uz disanje. [...] Povezivanje više nota (tri i četiri) *legato* samo je modifikacija sviranja dve note pod lukom. [...] Na taj način, student uči da svira petoprstu poziciju na kombinovani pokret zgloba, kada se zglob neznatno kreće prema poslednjem prstu u grupi. Ovi pokreti su neophodni za ugladeno izvođenje *legata* i za osećaj ‘disanja’ ruku. Ruka bi trebalo da se kreće slobodno i fleksibilno, povezujući note ugladeno, vodeći prste sa dirke na dirku.“

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

Načini odvajanja tonova pri izvođenju takođe mogu biti različiti, kao i njihov zvučni rezultat. Osnovni način odvojenog izvođenja tonova je *stakato* artikulacija. U tom slučaju se pri izvođenju „stvarno trajanje pojedinih tonova u odnosu na notnu vrednost kojom su zapisani unekoliko smanjuje, a između njih se javljaju *kratke, neispisane pauze*“ (Despić, 1997: 205). Postoji i varijanta oštrijeg, naglašenog *stakata*, kada je skraćivanje tonova još izrazitije. Ova artikulacija se naziva *stakatisimo* (ital. *staccatissimo*). Pošto oštrina po svojoj prirodi deluje i kao izvesna akcentuacija, a često je povezana i sa visokim stepenom dinamike, ekstremna varijanta *stakata* dobija karakter ‘udara’ i tada se naziva *martelato* (ital. *martellare* = udariti čekićem), što u pijanističkoj artikulaciji upadljivo jasno odslikava i sam pokret ruke (Despić, 1997: 206).

Preduslov za *stakato* artikulaciju je svojstvo pojedinačnog tona da izdrži određeni pritisak i u tom slučaju najveći značaj ima visina koju ruka dostiže prilikom akcije i reakcije pritisnutog tona. Određena distanca od dirke, odnosno visina, ima krucijalnu funkciju iz dva razloga: da izrazi određenu elastičnost odskočne reakcije dirke, i da istovremeno utiče na snagu sledećeg udara na dirku (Schenker, 2000: 31). Potiskujući momenat u egzekuciji ove tehnike „koji se odvija u suprotnom smeru od *non legata*“, a opet „slično *non legatu*, izvodi se na ‘izdah’“ (Gorin, 2014: 44). Kod pravilnog izvođenja takozvanog *stakata* sa dirke „vertikalni razmak između mirujuće dirke i njene pozicije kada je pritisnuta do dna, kreira odgovarajuću distancu za odgurujući pokret“ (Ibid: 45). Od kvaliteta tog ‘odgurujućeg’ pokreta sa dna dirke, koji može biti realizovan u rasponu od ekstremno kratkog i oštrog do prilično ‘ublaženog’, uz proporcionalno zadržavanje na dnu dirke, zavisi i dužina trajanja tona. Ova druga varijanta ‘ublaženog’ *stakata* (kao neka vrsta ‘srednje



vrednosti' između *stakata* i *tenuta*, ili kao kombinacija *stakato* artikuliranih nota, to jest jasno odvojenih, i istovremeno povezanih jedinstvenim izvođačkim pokretom), relativno je česta i naziva se *portato* (nošeno, od ital. *portare* = nositi), a kao 'mekša' artikulacija većinom se vezuje uz dinamiku nižih stepena i naglašeniju melodijsku izražajnost (Despić, 1997: 206).

Debisijev (Debussy) prelid *Plesačice iz Delfa* (*Danseuses de Delphes*, 1909–1910) predstavlja dobar primer u kojem je moguće uočiti simboličnu vezu između pijanističkog gesta oblikovanog u izrazito *portato* artikulaciji sa mogućim vanmuzičkim sadržajem kompozicije. Aromatične narkotike koji obavijaju senzualne pokrete plesačica proslavljenog antičkog proročišta u Delfiju, metaforično simbolizuju pokreti ruku koji oblikuju akorde izvedene u *portato* artikulaciji u čijem središtu se naziru obrisi melodije izrazito fragmentarne strukture (prva tri takta kompozicije i kadencirajuća fraza koja završava u petom taktu). Ovi *portato* akordi deluju poput vibrantnih, talasnih senzacija koje 'izviru' iz klavijature 'odgurujućim' pokretom koji, kao takav, asocira na 'podizanje' eterične supstance, nalik na zvučni 'dim' koji se disperzivno razlaže u vazduhu.

Važno je pojasniti da artikulacija u kojoj su tonovi međusobno jasno odvojeni prekidima između njih, ne podrazumeva i prekide melodijske linije, odnosno fraze, „kao što, uopšte, pauza (bar kraća) ne znači prekid muzičkog toka, nego samo njegovo naglašenije *rašćlanjavanje* (artikulaciju – u doslovnom smislu). U ostalom, svest slušaoca ima snagu da poveže u celinu muzičke misli čak i tonove koji ne samo što su skraćeni stakatom nego i odvojeni, čak brojnim, ispisanim pauzama“ (Despić, 1997: 206). Šenker takođe objašnjava da retoričke pauze, čak i kada su jasno notirane, mogu, i treba da budu, integralni deo izvođačkog gesta, kao što „violinista može nastaviti pokret gudačom kroz osminu pauze [...] nakon što oslobodi žicu“ (Schenker, 2000: 65). Zadržavajući ruku iznad ili na površini klavijature, pijanista performativnim gestom stvara tenziju koja je sastavni deo retoričkih iskaza.<sup>9</sup> Retorika pijanističkog gesta ima najdirektniju ekspresivnu vrednost. Oblikujući eksplicitni performativni gest, pijanista implicitno sugerise retorički iskaz. Iz tog razloga bi se svaki *pijanistički gest* mogao smatrati 'retoričkim'.

Prema Hatenovoj teoriji *retorički gestovi*, kao individualni kreativni izbori, doprinose dramatisaciji muzičkog toka kroz sve njegove tvorbene nivoe (strukturnalni, tembralni, dinamički, temporalni, artikulacioni) i zapravo su manje ili više markirani akcenti.<sup>10</sup> Despić (1997: 203) takođe piše da „u

---

<sup>9</sup> Sadržajna interpretacija muzičkog elementa kakav je pauza, u potpunosti je pijanistički ekskluzivitet, a ujedno je i izvanredan primer ko-autorskog delovanja na relaciji kompozitor-izvođač (Dinov Vasić, 2019: 140).

<sup>10</sup> Haten razlikuje *retoričke gestove* kao jedan od tipova strateških gestova opisujući ih kao muzičke elemente (kao što su isprekidanost pauzama, dinamičke, artikulacione, registerske i druge promene) koji nagoveštavaju odstupanje od

širem smislu u artikulaciju spada i različito *akcentovanje* tonova, utoliko što i ono doprinosi razgovetnijem i izražajnijem 'izgovaranju' muzičkog teksta". Ovi oblici artikulacije najčešće se svrstavaju u takozvanu *markato* artikulaciju, od italijanske reči *marcato* što znači *istaknuto, podvučeno* (Ibid: 226). Trbalo bi imati jasnu svest o tome da akcenat u muzičkom toku predstavlja svako odstupanje od dominantog muzičkog sadržaja. Tako osim najčešćih dinamičkih akcenata (odstupanja od pretežne jačine zvuka), postoje i agogički akcenti (odstupanja od pretežnog ritmičkog i/ili temporalnog toka), zatim ekspresivni akcenti (izrazita promena artikulacije i/ili tonskog registra) i drugi. Šenker ove markacije naziva *retoričkim akcentima*. On smatra da je u muzici, kao i u jeziku, esencijalan odnos između tenzije i relaksacije, kao odraz opozitnog odnosa svetlosti i senke, koji se prirodno javlja u konstrukciji slogova i sentenci. Šenker podseća da bi govor bio bez strukture ukoliko bi se bazirao na jednoj tonskoj visini i sa slogovima jednake dužine, te da bez adekvatne diferencijacije ovih elemenata, ni komunikacija ne bi bila moguća. Zato govornici svakom slogu daju drugačiji naglasak, jer samo takav kontrast u jačini, boji, dužini, kreira različitost, interakcionu relaciju, kontinuitet, odnosno, drugim rečima, komunikaciju. Pijanisti ne dele mogućnosti onih instrumentalista čije su izvođačke tehnike bliže govoru, na primer kroz dah ili pokret gudala, te su donekle podesni za tonska 'senčenja'. Pijanisti uglavnom pritiskaju dirke na nediferenciran način, iz prostog razloga jer dirke 'leže' pred telom, te pritisak na njih ne predstavlja veliki problem i ne sugerije nikakvu asocijaciju sa govorom (Schenker, 2000: 45–46).

S druge strane, pijanistički performativni gestovi bliži su plesnim pokretima nego govornoj retorici. U umetnosti plesa takode postoji retorička dimenzija koja se ogleda u esencijalnom odnosu između tenzije i relaksacije, odnosno svetlosti i senke, a to je opozitna relacija između dinamike i statike, pokreta i posture, neravnoteže i ravnoteže. Jedan od najvećih plesnih umetnika i teoretičara XX veka, Rudolf Laban (Rudolf von Laban, 1879–1958), smatrao je da su pokret i miran položaj dva osnovna aspekta plesa, a da „kontinuum između pokreta i mirnog položaja karakteriše nekoliko fenomena, kao što su prelazak od asimetrije do simetrije, od neravnoteže do ravnoteže, od mobilnosti do stabilnosti“ (Crnjanski, 2013: 122). Laban polazi od teze da je ples pokret labilne tendencije a da je harmonija pokreta povezana sa težnjom za stabilnošću pri čemu je simetrija, odnosno balans „najjednostavnija forma harmonije“ (Maletic, 1987: 53, citirano u Crnjanski, 2013: 122). Na istoj premisi koja podrazumeva stalnu težnju ka izmeštanju pokreta iz stabilnog (izbalansiranog) položaja i njegovog povratka u isti (stabilan) položaj je zasnovana i logika tonalne harmonije u muzici.

## Zaključna razmatranja

Teorijski koncept kojim definišem fenomen *pijanističkog gesta* zasnovan je na sledećim zaključcima:

- telesni gest u pijanizmu ili 'ruka koja peva' je osnovno izražajno sredstvo pijanističke retorike;
- telesne gestove u pijanizmu je najsmislenije posmatrati kao pokrete koji nastaju u procesu demonstracije klavirske tehnike;
- angažovani *pijanistički gest* proizvodi zvuk pritiskom na dirku klavira i profilisanim pokretom oblikuje muzičku frazu kao segmentirani muzikalni retorički iskaz;
- telesni pokret u pijanizmu, *pijanistički gest*, je medij koji istovremeno komunicira posredstvom auditivnih, vizuelnih, kinetičkih i kinestetičkih senzacija;
- vizuelna, kinetička komponenta koju kreira pokret ruke može (i treba) da sadrži jasnu vezu sa značenjskom (programskom) ravni muzičkog sadržaja;
- svaki od oblika artikulacije pijanističkog gesta kreira se jasno profilisanim pokretom ruke i može da reprezentuje čitavo polje konotativnih značenja proizašlih i/ili povezanih sa simbolikom tog pokreta (na primer *non legato*, *artikolato* i *tenuto* pokreti simbolično predstavljaju disanje, rastresitost, rasčlanjenost zvuka; *legato* ukazuje na celinu vezanih pokreta, ugladen hod, ljuljanje; *stakato* i *portato* odražavaju potiskivanje, odbacivanje, izdah, podizanje; *markato* su dinamički retorički akcenti; *stakatisimo* i *martelato* predstavljaju naglašenu akcentuaciju, oštrinu, udare i slično.)

Retorika svakog *pijanističkog gesta* ima najdirektniju ekspresivnu vrednost, a smislena celina pokreta ruke maksimalno je podudarna na simboličkom nivou sa osmišljenom muzičkom frazom, to jest smisaonom celinom koju takođe kreira sam pijanista na osnovu sopstvenog koreografskog tumačenja partiture.

## Korišćena literatura:

- Critchley, MacDonald. (1975). *Silent Language*. London: Butterworth.
- Crnjanski, N. (2013). *Prokofjev i muzički gest - klavirske sonate*, [doktorska disertacija]. Univerzitet u Novom Sadu: Akademija umetnosti. <http://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/1632?show=full> pristupljeno 02.02.2022. u 14.10.
- Davidson, J. W. & Correia, J. S. (2002). Body Movement. In R. Parncutt & G. E. McPherson (eds), *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*, (237–250). New York: Oxford University Press.
- Despić, Dejan. (2002). *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Dinov Vasić, Marija. (2019). *Studije izvodačkih umetnosti: performativnost i funkcija telesnog gesta u pijanizmu* [doktorska disertacija]. Univerzitet umetnosti u Beogradu: Interdisciplinarne studije teorije umetnosti i

- medija.http://eteze.arts.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/407/MDV%20Doktorska%20disertacija.pdf?sequence=1&isAllowed=y pristupljeno 02.02.2022. u 13.10.
- Dođantan-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.
- Dreyfus, Laurence. (2007). Beyond the Interpretation of Music. *Dutch Journal of Music Theory, Volume 12, Nr 3*, 253–272.
- Gorin, Irina. (2014). *Tales of a Musical Journey – Handbook for Piano Teachers*. USA: Irina Gorin Publications.
- Hatten, Robert S. (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Kvintilijan, Marko Fabije. (1985). *Obrazovanje govornika*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Maletic, Vera. (1987). *Body – Space – Expression*. Berlin/New York/Amsterdam: Mouton de Gruyter.
- Marković, Marina. (2002). *Glas glumca*. Beograd: Clio.
- Nejgauz, Genrih. (1970). *O umetnosti sviranja na klaviru*. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.
- Rosen, Charles. (2002). *Piano Notes: The World of the Pianist*. New York/London/Toronto/Sydney: Free Press.
- Schenker, Heinrich. (2000). *The Art of Performance*, (trans. by I. S. Scott). New York/Oxford: Oxford University Press.
- Šuvaković, Miško. (2011). *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art.

## SUMMARY

### SINGING HAND: PIANISM AS A RETHORICAL DISCIPLINE

*PhD Marija Dinov*

The paper presents a phenomenological study of body movements (kinaesthetic gestures) which pianists use in their performances in order to create the musical-poetic content in a synergistic (audible and visual) performing form. The basic postulates of pianism, as a conditionally rhetorical discipline, were examined through the prism of its essential phenomenon - *a pianist's gesture*. The definition of this phenomenon is derived from Schenker's thesis according to which the substance of a gesture in piano performance arises from the idea that *the meaning of the phrase determines the position and motion of the hand*. It is thus established that the position and movement of the hand are conditioned by the form of the phrase, and that the adequate articulation (shaping) of the performative expression is directly related to the connotative field that a particular music idea can symbolize.

**Key words:** performative gesture, pianism, rhetoric, hand movement, articulation.

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

78(082)

НАУЧНИ скуп "Савремено и традиционално у музичком  
стваралаштву" (3 ; 2021 ; Источно Сарајево)

Савремено и традиционално у музичком стваралаштву. 3 :  
зборник радова са научног скупа одржаног 9-11. децембра 2021.  
године / [главни уредник Предраг Боковић]. - Источно  
Сарајево : Музичка академија Универзитета, 2022 (Источно  
Сарајево : Копикомерц). - 271 стр. : илустр., ноте ; 24 cm

На врху насл. стр.: Универзитет у Источном Сарајеву. - На насл.  
стр.: Дани Војина Комадине. - Текст ћир. и лат. - Текст на срп. и  
рус. језику. - Тираж 100. - Напомене и библиографске  
референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Summaries.

ISBN 978-99976-902-6-5

1. Дани Војина Комадине (3 ; 2021 ; Источно Сарајево)

COBISS.RS-ID 136885249